

UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI
WYDZIAŁ FIZYKI I INŻYNIERII

Mirosława Koźłowska

O „polifonię głosów zbiorowych”

Wydawnictwo Naukowe PWN
1995-1996

UNIwersytet SZCZECIŃSKI

ROZPRAWY I STUDIA T. (DXVII) 443

Mirosława Kozłowska

O „polifonię głosów zbiorowych”

Wileńska krytyka teatralna

1906–1940

SZCZECIN 2003

Komitet Redakcyjny

Maria Czerepaniak-Walczak, Władysław Janasz, Aleksander Panasiuk
Miroslaw Rutkowski – przewodniczący
Marian Gołębiowski – redaktor naczelny

Recenzenci

dr hab. prof. UAM Anna Krajewska
prof. dr hab. Lidia Kuchtówna

Redaktor Wydawnictwa

Krzysztof Gołda

Korektor

Renata Bacik



98 528

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2003

ISBN 83-7241-274-X

ISSN 0860-2751

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I. Ark. wyd. 19,0. Ark. druk. 21,3. Format B5.

USPol 19/2003

Spis treści

Wstęp	7
I. W kręgu krajowości i regionalizmu.....	11
1. „Duch wileński” i „Duch...nie wileński” (Cz. Jankowski).....	11
2. „Do rozkwitu teatru potrzebne są dwa czynniki: dobra gra i dobra publiczność” (F. Hryniewicz). W poszukiwaniu koncepcji teatru.....	38
3. „Teatr sam stwarza dla się kulturalna publiczność” (W. Baranowski). Edukacja teatralna recenzentów i publiczności	68
II. Tradycje Wilna romantycznego.....	83
1. „I myśli, i sentymenty ludzkie do tego wspomnienia się garną” (H. Romer-Ochenkowska). Reminiscencje Mickiewiczowskie	86
2. „Rozpamiętujemy ojców dzieje” (H. Romer-Ochenkowska). Recepcja krytyczna <i>Dziadów</i>	97
3. „O kult Słowackiego” (S. Cywiński). Słowacki w Wilnie – problemy recepcji	106
4. „Dzieło wciąż nowe” (W. Piotrowicz). Poszukiwanie formy scenicznej – dramaty Juliusza Słowackiego na scenach wileńskich	117
III. Dramat i teatr rosyjski w Wilnie 1906–1940.....	129
1. „Tłum ludzi, [...] twarze i mowa rosyjskie lub żydowskie... w polskim teatrze w Wilnie” (H. Romer-Ochenkowska). Publiczność rosyjskojęzyczna	130
2. „Stary duch i wiecznie nowa miłość do sztuki teatralnej tworzą fundament dzisiejszego rosyjskiego teatru” (W. Laudyn) Teatr rosyjski i jego reformatorzy	133
3. „Wartości lub bezwartości utworów scenicznych pisarzy rosyjskich nie podobna analizować przez nasz polsko-europejski pryzmat” (A.W. Miller). Dramat rosyjski na scenach wileńskich	142
4. „Jesteśmy wolni, stajemy się silni, a pracy nad sobą nie będziemy zaczęli od rzucania żagwi nienawiści i narodowościowych antagonizmów” (W. Laudyn). Dramat polski i obcy o Rosji	168

IV. Dramat i teatr żydowski.....	175
1. „Poza tym mamy dosyć tego muru, który nas odgradzał od siebie” (M. Limanowski). Recenzenci polscy o dramatach i teatrach żydow- skich.....	178
2. „Słonimski jest reakcjonista. Czarna polewka z naszej strony” (S. Cat- -Mackiewicz). Wokół komedii Antoniego Słonimskiego.....	191
V. Reduta w Wilnie, czy Reduta Wileńska?	206
1. „Marzą o posłannictwie polskiego ducha na tych rozstajnych drogach polsko-litewsko-białoruskich” (mrs). Wilno – Kresy – Łotwa	207
2. „Wilno ma teatr europejski” (W. Piotrowicz). Pierwsza premiera Reduty na Pohulance.....	230
3. Apologeci i profani? Recepcja krytyczna dokonań Reduty	235
4. „Redutę wysoce poważam. Bywa, że się nie zachwycam” – Czesław Jankowski o Reducie	263
Zakończenie	286
Aneks	293
Bibliografia	313
Zusammenfassung.....	328
Indeks	330

Wstęp

Krytyka teatralna jest z racji uwarunkowań swego powstawania, pełnionych realnie i przypisywanych jej funkcji oraz uwikłań kontekstualnych bardzo skomplikowaną dziedziną badań¹. Należą bowiem do niej teksty o charakterze intelektualno-artystycznym, paraliterackie, sprawozdawcze oraz sytuujące się na granicy publicystyki społecznej i kulturalnej². Wszystkie, inspirowane tak ulotnym wydarzeniem artystycznym, jakim jest przedstawienie teatralne, stanowią zarówno zapis świadomości zbiorowej, jak i indywidualną wypowiedź autorską.

Opublikowane dotąd prace poświęcone historii krytyki teatralnej świadczą o przyjmowaniu przez badaczy różnych perspektyw prezentujących ten dział piśmiennictwa: od monografii poświęconych dorobkowi konkretnych krytyków (recenzentów)³ do ujęć traktujących szeroko rozumianą krytykę teatralną

¹ Obszerne omówienie problemów metodologicznych oraz stanu badań nad krytyką teatralną zawiera praca Eleonory Udalskiej *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000, s. 11–88.

² Zob. *Krytyka teatralna*. W: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Przekład, oprac. i uzupełn. S. Świontek. Wrocław 1998, s. 264–265; *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1979.

³ Efektem prowadzonych badań są prace zbiorowe inicjowane i pod redakcją Eleonory Udalskiej: *Szkice o krytyce teatralnej*. Katowice 1981; *Polska krytyka teatralna 1944–1980. Zbliżenia*. Katowice 1986; *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*. Wrocław 1992; *Słownik polskich krytyków teatralnych*. Warszawa 1994; *Polska krytyka teatralna XIX wieku*. Warszawa 1994 oraz tomy monograficzne: E. Udalska, *Antoni Sygietyński – krytyk teatru*. Kraków 1974; D. Ratajczak, *Fotel recenzenta*. Poznań 1981; E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*. Łódź 1986; M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987; G. Golik-Szarawarska, *Stefan Srebrny – badacz i krytyk teatru*. Katowice 1991; *eadem*, „Wieczna chorea”. *Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramat i teatr*. Katowice 1999; E. Wąchocka, *Między sztuką, a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Katowice 1992; M. Kozłowska, *W fotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*. Gorzów Wielkopolski 2001.

w aspekcie synchroniczno-diachronicznym, a więc ukazujących ją jako zjawisko różnorodne, dynamiczne, rozwijające się w określonym czasie i przestrzeni⁴.

Skoro krytykę teatralną pojmujemy jako swoistą formę działalności intelektualno-artystycznej – pisze Eleonora Udalska – jako formę zapisu znaczeń przedstawienia oraz jako formę instytucji społecznej, to tworząca się jej historia nie wyczerpuje swojego poznawczego zakresu ani w dokumentacji bibliograficznej dorobku indywidualnego czy epok, okresów, grup ani w naukowej biografistyce czy historii idei, a nawet poetyki. Historię krytyki teatralnej można zapewne ujmować jako historię ludzi, którzy ją tworzyli. Wypowiadali się, określając swe postawy i światopoglądy, swoje działania i zdolności ekspresyjne w słowie publikowanym. Historia krytyki teatralnej staje się historią piśmiennictwa mającego własne reguły tworzenia, które czynią z niego wyraz ekspresji opinii publicznej. Tak pojmowana historia krytyki teatralnej przyjmuje za źródło podstawowe swego poznania tekst krytycznoteatralny w całym splocie ról, uwarunkowań i ograniczeń⁵.

Termin „krytyka teatralna” rozumiany jest w niniejszej pracy w swoim szerokim znaczeniu; jako równoważne, wymiennie będzie stosowane określenie „publicystyka teatralna”. W kręgu zainteresowania znalazły się bowiem wszystkie dostępne wypowiedzi o teatrze wileńskim, opublikowane na łamach miejscowych gazet i czasopism w latach 1906–1940⁶, a więc w okresie działania w Wilnie stałej sceny polskiej. Recenzje, sprawozdania, artykuły interwencyjne, felietony teatralne, wypowiedzi krytyczne (w wąskim rozumieniu tego słowa) odczytywane są w kontekście publicystyki kulturalnej i społeczno-kulturalnej oraz jako swoista forma pamięci teatru, funkcjonującego w określonym czasie, miejscu, środowisku, realizującego cele estetyczne i społeczne. Publicystyka teatralna została więc potraktowana jako dział piśmiennictwa zachowujący swoją specyfikę, ale także podlegający różnorodnym wpływom.

⁴ Zob. np. J. Lipiński, *Początki krytyki teatralnej w Warszawie (1801–1814)*. Mps: Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN 1960; *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*. Oprac. i wstęp J. Lipiński. Wrocław 1956; Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*. Wrocław 1991; E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*. Wrocław 1991; K. Gajda, *Metakrytyka teatralna 1918–1939*. Kraków 1999; A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna 1865–1885*. Katowice 2001.

⁵ E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, op.cit., s. 23.

⁶ Zakres kwerendy prezentuje aneks do niniejszej pracy.

Stymulowana przez dokonania teatru, procesy zachodzące w życiu kulturalnym, oświatowym i społeczno-politycznym – stanowi także zbiór indywidualnych głosów o teatrze, odzwierciedlających osobiste preferencje autorów, ich widzenie i rozumienie teatru.

Teksty składające się na zjawisko określone w tytule pracy jako *wileńska krytyka teatralna* odczytane zostały przede wszystkim z punktu widzenia ich „wileńskości”, a więc z perspektywy miejsca i czasu, w którym powstały. Traktowane są jako świadectwa lokalnej semiozy i recepcji przedstawienia teatralnego. Konsekwencją tak sformułowanych założeń interpretacyjnych jest konieczność prowadzenia lektury kontekstualnej. Naturalnym kontekstem będzie tu więc publicystyka społeczno-kulturalna, orientacja polityczna gazety, działalność publicystyczna, literacka, społeczna, polityczna recenzentów i przede wszystkim tzw. polityka kulturalna preferowana przez środowiska związane z gazetą lub recenzentem. Fakt, że idee krajowości i regionalizmu, szczególnie popularyzowane w Wilnie w omawianym okresie, były podstawą do formułowania koncepcji form i treści życia kulturalno-oświatowego, skłonił do uważniejszego prześledzenia recepcji i przede wszystkim postaw krytycznych wobec premier dramatów romantyków związanych z Wilnem – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, sztuk autorów żydowskich lub podejmujących problematykę żydowską, dramatu i teatru rosyjskiego oraz radzieckiego. Ujęcie synchroniczno-diachroniczne zagadnień recepcji *Dziadów* oraz *Kordiana* pozwoliło ukazać ewolucję postaw krytycznych zarówno wobec treści ideowych dramatów, jak i ich scenicznych interpretacji. Powracające wielokrotnie kwestie wielokulturowego i wielonarodowego charakteru Wilna znalazły najwyrazistsze odzwierciedlenie w artykułach będących świadectwem recepcji dramaturgii oraz teatru żydowskiego i rosyjskiego.

Obok prób prześledzenia, w jaki sposób i w jakim zakresie wileńska krytyka teatralna uczestniczyła w dyskusjach o kształcie życia społeczno-kulturalnego, problemach narodowych, uwarunkowaniach geopolitycznych i historycznych oraz pełniła tradycyjnie przypisywane jej funkcje (informacyjne, kształtujące, estetyczne, oceniające i programowe), podjęte zostaną także zagadnienia relacji między teatrem a krytyką, oddziaływania teatru na preferencje estetyczne recenzentów, ich widzenie i rozumienie sztuki teatru. Interesującego materiału do prezentacji tych zagadnień dostarczyła lektura artykułów z okresu pobytu w Wilnie Reduty.

Praca jest próbą kompleksowego przedstawienia krytyki teatralnej w ujęciu synchronicznym i diachronicznym, a więc jako wielogłosu o teatrze oraz procesu kształtowania się pewnych modeli, postaw krytycznych i światopoglądów. Wyeksponowane zostało to, co było powszechne lub zdecydowanie odbiegało od panującego kanonu, zarówno w treści, jak i formie wypowiedzi krytycznej. Zrezygnowano natomiast z pełnej, szczegółowej prezentacji sylwetek poszczególnych recenzentów i sprawozdawców teatralnych oraz omawiania konkretnych premier i kolejnych dyrekcji. Historia teatru wileńskiego stanowi tu jeden z istotnych, ale nie jedyny kontekst do ukazania charakterystycznych cech wileńskiej krytyki teatralnej, która w omawianym okresie bardzo aktywnie włączała się w działania zmierzające do tego, aby życie kulturalne wielonarodowego i wielokulturowego Wilna, stolicy dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, było – jak pisał Mieczysław Limanowski – „polifonią głosów zbiorowych”. Teatr bowiem był miejscem, w którym najczęściej i najsystematyczniej spotykali się przedstawiciele różnych środowisk, kultur, wyznań i narodów, współtworzący zbiorowość nazywaną *publicznością wileńską*, której upodobania oraz potrzeby usiłowali rozpoznać i zaspokoić kolejni dyrektorzy scen wileńskich.

Praca powstała dzięki życzliwości wielu osób, które służyły mi radą, inspirowały i pomagały w dotarciu do materiałów. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Profesorów: Eleonory Udalskiej, Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Tadeusza Bujnickiego, Andrzeja Romanowskiego i Piotra Urbańskiego. Serdeczne wspomnienie winnam Księdzu Profesorowi Marianowi Lewce. Ostateczny kształt pozwoliły nadać książce recenzje Profesor Lidii Kuchtówny oraz Profesor Anny Krajewskiej.

Słowa wdzięczności kieruję do wszystkich, którzy umożliwili mi prowadzenie badań w Wilnie: do Profesora Jana Purczyńskiego, Prorektora ds. Nauki Uniwersytetu Szczecińskiego w latach 1993–1999, Profesor Lidii Kuchtówny oraz do Wilnian: Danuty i Władysława Łukaszewiczów, Renaty Łukaszewicz, Haliny i Romualdy Dadeło, ponadto do pracowników Katedry Filologii Polskiej Uniwersytetu Wileńskiego – szczególnie Reginy Jakubenas i Ireny Fedorowicz.

Najserdeczniejsze podziękowania składam Rodzicom, których wyrozumiałość i wsparcie towarzyszyły mi na wszystkich etapach pracy nad książką.

I

W kręgu krajowości i regionalizmu

1. „Duch wileński” i „Duch... nie wileński” (Cz. Jankowski)

Recenzje, sprawozdania, felietony teatralne publikowane na łamach konkretnej gazety mniej lub bardziej wyraźnie wpisują się w reprezentowaną przez nią opcję światopoglądową i polityczną. W Wilnie artykuł o teatrze rzadko bywał trybuną polityczną, a nawet wrywkowa lektura recenzji (sprawozdań) teatralnych może prowadzić do przekonania o apolityczności piszących. Jednakże kompleksowe odczytanie dorobku poszczególnych recenzentów, uwzględniające inne sfery ich działalności i gazetowe „otoczenie” tekstu, każe zrewidować tezę o światopoglądowej autonomii recenzji teatralnej. Okazuje się bowiem, że jej związki z innymi działami publicystyki są wyraźne. Można to dostrzec zarówno w odniesieniu do wieloletnich sprawozdawców i recenzentów teatralnych (Wojciecha Baranowskiego, Stanisława Cywińskiego, Wandy Stanisławskiej, Emilii Węśławskiej, Heleny Romer-Ochenkowskiej, Czesława Jankowskiego, Władysława Laudyna, Franciszka Hryniewicza, Mieczysława Limanowskiego, Józefa Maślińskiego, Wiktora Piotrowicza, Tadeusza Łopalewskiego, Waleriana Charkiewicza), jak i w publikacjach „Zastępców” lub publicystów zasiadających czasami lub na krótko w fotelach prasowych sprawozdawców: Ludwika Życkiej, Juliana Ursyna [Zamarajewa], Benedykta Hertza, Feliksa Jordan-Lubierzyńskiego, Eugeniusza Świerczewskiego, Jerzego Wyszymirskiego, Teodora Bujnickiego.

Wszyscy sprawozdawcy i recenzenci teatralni mniej lub bardziej systematycznie publikowali artykuły należące do krytyki literackiej, publicystyki kulturalnej, a także społecznej i politycznej. Należeli do licznych komitetów i komisji. Związani byli z instytucjami oświatowymi, kulturalnymi, charytatywnymi, naukowymi, samorządowymi i państwowymi¹.

¹ Zob. Aneks.

Od samego początku, tj. po 1905 roku, kiedy to w wyniku zmian w polityce wewnętrznej Rosji powstały warunki do odrodzenia się polskiego życia kulturalnego w Wilnie², cechą charakterystyczną wileńskiego środowiska artystycznego i – szerzej ujmując – kulturalnego była wielostronność poszczególnych jego członków, stosunkowo duża dynamika zmian kadrowych (przyjazdy i wyjazdy), kumulowanie stanowisk oraz funkcji rzeczywistych i honorowych oraz tendencja do współpracy przedstawicieli różnych dziedzin kultury. Wystarczy tu wspomnieć grupę „Banda”, kabaret „Ach”³, późniejszych twórców Wileńskich Szopek Akademickich⁴ czy „Smorgonii”⁵.

Niewątpliwą specyfiką wileńskiego środowiska była niespotykana na ziemiach polskich i w II Rzeczypospolitej znaczna liczba kobiet mniej lub bardziej systematycznie pisujących recenzje i sprawozdania teatralne. Stanisławska, Węsławska, Życka, Romer-Ochenkowska – wszystkie prowadziły bardzo aktywną działalność społeczną (oświatową i charytatywną), publicystyczną, literacką, a nawet polityczną. Ta różnorodność zainteresowań, wspólna wszystkim wileńskim recenzentom i sprawozdawcom teatralnym, wpływała na poziom artykułów o teatrze. Działalność recenzencka rzadko bywała najważniejszą formą aktywności kulturalnej czy publicystycznej. Niewielu było w Wilnie rzeczywistych znawców teatru czy jego pasjonatów, którzy ujawnialiby swoje kompetencje w wypowiedziach prasowych. Wyróżnić tu należy Świerczewskiego, Hryniewicza, Piotrowicza, Limanowskiego, późniejsze recenzje Maślińskiego i znakomite teksty krytyczne Stefana Srebrnego, a także Baranowskiego

² Zob. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*. Kraków 1999, s. 21–100; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Przed wskrzeszeniem stałej sceny polskiej w Wilnie (1905–1906)*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 79–120; *Apoteoza Mickiewicza w 1905 roku*. W: *Wilno i Ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*. T. II: *W kręgu literatury i sztuki*. Pod red. E. Feliksiak i E. Sidoruk. Białystok 2000, s. 27–42.

³ W skład „Bandy”, której największa aktywność przypada na lata 1908–1911, wchodził: Benedykt Hertz, Wanda Stanisławska (animatorzy grupy), Ludwika Rogowska, Ludomir Michał Rogowski, Jerzy Jankowski, Maria Morozowicz-Szczepkowska, Władysław Rogowski, Józef Wierzyński. Na spotkaniach bywali Nuna Młodziejowska i aktorzy z jej teatru, a także Ferdynand Ruszczyk, Wojciech Baranowski. Grupa bowiem, jak podkreśla Romanowski, miała bardziej charakter towarzyski niż programowy. Zob. A. Romanowski, *Grupy literacko-artystyczne*. [W:] *Młoda Polska wileńska*, *op.cit.*, s. 101–129.

⁴ Zob. M. Olesiewicz, *Wileńskie Szopki Akademickie*. W zbiorze: *Wilno teatralne*, *op.cit.*, s. 47–54.

⁵ Zob. S. Lorentz, *Album wileńskie*. Warszawa 1986, s. 129–174.

i Jankowskiego, którzy bywali kompetentnymi recenzentami, aczkolwiek swoje obeznanie z europejskim teatrem oraz umiejętność wnikliwej interpretacji sztuki teatru ujawniali stosunkowo rzadko.

Odpowiedź na pytanie o specyfikę czy tożsamość wileńskiej publicystyki teatralnej, odczytywanej w kontekście ujawniających się koncepcji teatru, które wynikały głównie z postaw ideowych, wizji społecznych funkcji teatru, a nie z preferencji estetycznych, wymaga kontekstualnego czytania tekstów krytycznych. Źródeł postaw i zachowań recenzenckich należy upatrywać, w całym omawianym okresie, w stosunku do idei krajości i regionalizmu. Idee te stanowiły podstawę i zarazem sumę historycznego, współczesnego i przyszłego wizerunku Wilna, Wileńszczyzny, ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, czy też Kresów – określenia tak nie lubianego przez wielu wileńskich publicystów, np. Romer-Ochenkowską, Charkiewicza czy Limanowskiego.

Idea krajości, ukształtowana na gruncie wileńskim na przełomie wieków XIX i XX, popularna była głównie wśród elit społeczeństwa wileńskiego⁶. Nie zyskała sobie szerszego poparcia, niemniej w ruch krajowy zaangażowani byli ludzie znaczący w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym miasta w początkach XX wieku, którzy aktywnie działali także w okresie międzywojennym. Z krajowcami związani byli: Jankowski, Hertz, Baranowski, Stanisławska oraz Romer-Ochenkowska, która zyskała opinię czołowej „pisarki krajowej” jako aktywna w dwudziestoleciu międzywojennym propagatorka regionalizmu, będącego dla wielu jego zwolenników kontynuacją idei „krajowej”.

Niemal od samego początku swego istnienia ruch „krajowy” był podzielony (podobnie było później z regionalizmem) na dwie frakcje, odpowiadające głównym koncepcjom dotyczącym stosunków polsko-litewskich oraz statusu Wilna⁷: (1) demokratyczno-federacyjną, zakładającą federację ziem dawnego Księstwa Litewskiego, jako terytorium skupiającego równouprawnione narody i religie, z Rosją, a później z Polską (głoszona też była – uznawana na początku XX w. za nierealną – opcja zupełnej samodzielności Litwy jako autonomicznego państwa, spadkobiercy i kontynuatora Wielkiego Księstwa Litewskiego w bliżej jednak nieokreślonych granicach) oraz (2) inkorporacyjną, zakładającą

⁶ Zob. J. Sawicki, *Michał Römer a problemy narodowościowe na ziemiach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego*. Toruń 1998, s. 16–27.

⁷ Zob. np. B. Srocki, *Polska, Litwa a sprawa wileńska*. „Wschód Polski” 1921, nr 1–3, s. 18–27.

utworzenie jednego organizmu państwowego z poszanowaniem praw wszystkich narodów, z przyjęciem jednak opcji polskiej państwowości, obywatelstwa, języka i kultury jako dominującej. Nie miejsce tu na szczegółowe omawianie istoty podziałów, ich ewolucji i programów ugrupowań politycznych⁸. Z odłamem demokratycznym krajowców, głoszącym odrębność kulturową ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz prawo do swobodnego rozwoju poszczególnych grup narodowościowych na zasadzie równouprawnienia, związani byli Jankowski, Hertz i Romer-Ochenkowska. Stanisławska należała do tej części ugrupowania, które było zorientowane narodowo, głosiło tolerancję dla innych narodowości i wyznań, ale uznawało kulturę polską za dominującą⁹.

Ukształtowane na początku wieku postawy znalazły, z niewielkimi modyfikacjami, swoje odzwierciedlenie w całym dorobku publicystycznym Jankowskiego, Romer-Ochenkowskiej i Stanisławskiej; dołączają do nich Limanowski, Charkiewicz, Łopalewski.

Idea regionalizmu, zwana często w prasie także krajowością¹⁰, zyskała największą popularność po roku 1926. Wywarła znaczący wpływ na kulturę i oświatę Wilna oraz Wileńszczyzny, w tym przede wszystkim na literaturę popularną¹¹ oraz szeroko rozumiane życie kulturalne¹². Dyskusje i polemiki

⁸ Zob. Sawicki, *Michał Romer*, *op.cit.*, s. 16–39, 62–65; R. Miknys, *Stosunki polsko-litewskie w wizji politycznej Krajowców*. „Zeszyty Historyczne” 1993, z. 104, s. 123–129.

⁹ Jedną z przyczyn stopniowego rozwiązywania się wileńskiej „Bandy” były – obok wyjazdu z Wilna najbardziej aktywnych członków grupy – podziały polityczne: „przed wybuchem I wojny światowej ujawniały się bowiem także różnice polityczne: Hertz był zdecydowanym «krajowcem», Stanisławska – «bojową endeczką». (A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, *op.cit.*, s. 117).

¹⁰ Kwestię wymiennosci w stosowaniu obu terminów porusza m.in. Cz. Jankowski w artykule *Duch... nie wileński*. „Słowo” 1927, nr 129.

¹¹ Pisałam o tym szerzej w artykule *Regionalizm w życiu literackim Wilna (1922–1939)*. W: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*. Pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego. Kraków 2000, s. 127–140.

¹² Interesująca jest lektura „Spraw Nauczycielskich”, pisma adresowanego do nauczycieli, w którym wielokrotnie publikowano materiały wspomagające działalność kulturalno-oświatową szkół, a także zachęcano nauczycieli do badań regionalnych, obejmujących kulturę materialną i duchową. Drukowano wzory ankiet i opisów eksponatów, zachęcano do kontaktu z prof. USB Cezarią Ehernkreutzową, która w latach 1927–1935 kierowała Zakładem Etnografii USB, a już od 1924 r. gromadziła zabytki kultury ludowej. (Zob. M. Znamierowska-Prüfferowa, *Zakład Etnologii USB 1923–1939*. W zbiorze: *Z dziejów Almae Matris Vilnensis. Księga pamiątkowa ku czci 400-lecia założenia i 75-lecia wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*. Red. nauk. L. Piechnik SJ,

związane z rozumieniem regionalizmu, jego celami, relacjami między regionem a centrum, kwestie uniwersalizmu, separatyzmu, integracji narodowej i kulturalnej – znalazły odbicie także w publicystyce teatralnej.

Program regionalistów ziem byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego odbiegał nieco od sformułowanego przez zwolenników tej idei na pozostałym obszarze Rzeczypospolitej¹³. Był też przedstawiany jako kontynuacja idei krajowości, co nie wszyscy akceptowali (np. Jankowski). Regionalizm rozumiano jako ideę i ruch społeczny, „zmierzące do kulturalnej i gospodarczej aktywizacji danego regionu oraz jego integracji z całością państwa”¹⁴. Do swoich kluczowych zadań w dziedzinie kultury regionaliści z dawnej Korony zaliczali poznanie, wykorzystanie i utrwalenie w sztuce bogactwa folkloru wiejskiego i miejskiego: Hasła te były głoszone także i w Wilnie, ale zasadnicze cele i zadania regionalizmu wileńskiego formułowano pod wpływem przekonania o szczególnej roli Wileńszczyzny w zachowaniu polskości oraz ze świadomością, że Wilno – miasto stołeczne – jak i cała Wileńszczyzna z Nowogródczyną jest tygłem, gdzie występują różne narodowości i kultury, które powinny – zachowując swoją tożsamość – współtworzyć jedną kulturę krajową. Wacław Borowski, autor cyklu artykułów poświęconych realizacji idei regionalizmu na gruncie szkolnictwa i oświaty, podkreślał, że opracowany i wydany *Program regionalizmu polskiego* nie uwzględnia tak istotnego dla Wileńszczyzny problemu, jakim jest zagadnienie mniejszości narodowych¹⁵. Wystąpienia

K. Puchowski, Kraków 1996, s. 65–73). Należy pamiętać, że oprócz wartości dokumentacyjnych akcje te miały na celu lepsze poznanie środowisk oraz przyspieszenie asymilacji nauczycieli, którzy często przybyli na te ziemie z innych regionów Polski.

¹³ Por. A. Patkowski, *Idee przewodnie regionalizmu*, „Przegląd Powszechny” 1925; W. Piotrowicz, *O istotę regionalizmu*. [W:] *W nawiasie literackim*. Wilno 1930.

¹⁴ J. Kolbuszewski, *Literackie oblicza regionalizmu*. W zbiorze: *Region, regionalizm. Pojęcie i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Pod red. K. Handke. Warszawa 1993, s. 185–186.

¹⁵ Zob. W. Borowski, *Regionalizm pedagogiczny na Wileńszczyźnie*. „Sprawy Nauczycielskie” 1930, nr 1, 2, 3. Cykl artykułów Borowskiego jest jedną z nielicznych prób sformułowania konkretnego programu regionalistycznego, uwzględniającego specyfikę Wilna i Wileńszczyzny. Autor zaznaczał przy tym, że inne zadania stoją przed nauczycielami i pracownikami kulturalno-oświatowymi w Wilnie, inne na terenach wiejskich. Podkreślał też, że kwestie narodowe i etniczne wymagają jeszcze starannego opracowania, szczególnie w odniesieniu do form działania tzw. regionalizmu czynnego, czyli w przedsięwzięciach mających na celu przekształcanie teraźniejszości oraz tworzenie podstaw dla przyszłego rozwoju regionu.

programowe poświęcone były zagadnieniom zarówno życia kulturalnego, jak i społecznego, politycznego oraz gospodarczego (np. sprawa portu w Drui)¹⁶.

W czasopiśmiennictwie społeczno-kulturalnym Wilna znalazły odzwierciedlenie dominujące stanowiska wobec problemu tzw. Kresów, miejsca Wileńszczyzny w życiu gospodarczym II Rzeczypospolitej. W artykułach poświęconych tym zagadnieniom wyróżnić można trzy orientacje: (1) izolacjonizm (wobec braku zainteresowania władz centralnych Wileńszczyzna i Nowogródzczyzna muszą same zadbać o swoje interesy, szukać rynków zbytu, nawiązywać współpracę z państwami sąsiednimi); (2) uniwersalizm zakładający pełną integrację z innymi regionami; (3) koncepcję Rzeczypospolitej jako mocarstwa opartego na odrodzonej idei państwa Jagiellonów. Podobne poglądy były lansowane w publicystyce kulturalnej, w której jednak kluczowe miejsce zajmowało odwołanie do tradycji oraz problem relacji między kulturą polską a kulturą innych narodowości zamieszkujących te ziemie¹⁷.

Pierwszą obszerną prasową dyskusję o regionalizmie wywołał artykuł Jana Nepomucena Millera pt. *Epigonizm romantyczny w nowej poezji polskiej*, opublikowany na łamach „Tygodnika Wileńskiego”¹⁸. Miller stwierdził w nim m.in., że zamykanie się literatów w kręgu problemów lokalnych świadczy o ich nieprzystosowaniu do rzeczywistości, która żąda od artystów postawy otwartej, ekspansywnej. Integracja ziem polskich się nie dokona, dopóki artyści nie wyjdą z zaścianków, nie wyzwolą się z patriotyzmu lokalnego, który prowadzi do „separatyizmu ducha”. Zamiast kultu małej ojczyzny Miller zaproponował, aby postawy twórców kształtowało przekonanie, że „cały świat do nas należy – a co najmniej Polska”. Spodziejając się żywej dyskusji, ów kontrowersyjny i napaśtliwy (wobec idei regionalizmu) artykuł Millera redakcja „Tygodnika Wileńskiego” opatrzyła przypisem, że nie reprezentuje on stanowiska tygodnika – co zresztą nie uchroniło ani pisma, ani jego naczelnego redaktora, Witolda Hulewicza, od ostrych ataków. W obronie motywów regionalnych w literaturze i prawa artysty do wykorzystywania własnych doświadczeń wystąpiły Helena

¹⁶ Zob. np. prasowe wystąpienia Limanowskiego: *Port w Drui*. „Słowo” 1933, nr 332; *Druja może być pomocna Gdyni*. „Słowo” 1934, nr 36; *Druja, Druja, znowu Druja*. „Słowo” 1935, nr 318. Por. W. Studnicki, *Ziemia Wileńska, jej stan gospodarczy i pożądany statut*. Wilno 1922; *Ziemia Wschodnie. Stan gospodarczy i widoki rozwoju*. Warszawa 1929.

¹⁷ Zob. J. Bardach, *Polacy a narody Litwy historycznej – próba analizy systemowej*. „Kultura i Społeczeństwo”, t. XXXVIII, nr 2. Warszawa 1994.

¹⁸ „Tygodnik Wileński” 1925, nr 3.

Romer-Ochenkowska¹⁹ i Maria Dąbrowska²⁰. Tadeusz Łopalewski²¹ natomiast otwarcie stanął w obronie regionalizmu. Stwierdzał m.in., że nie ma podstaw do przeciwstawiania regionalizmu ideom jedności narodowej ani straszenia separatyzmem. Nie można bowiem łączyć „separatyizmu dzielnicowego w polityce” z „separatyżmem ducha w sztuce”. W warunkach niepodległości – podkreślał – „stać nas na wybujały indywidualizm i na lokalny patriotyzm”.

Problem tożsamości i odrębności kultury regionalnej oraz jedności kultury narodowej jeszcze nieraz pojawił się na łamach wileńskich gazet i czasopism. Nie budził jednak większych emocji. Odwoływano się bowiem do zasady *gente Lithuanus, natione Polonus*, modyfikując ją czasem, by przypomnieć, że Litwin to mieszkaniec ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego (Polak, Białorusin, Litwin, Żyd, Tatar, Karaim, Rosjanin), który jest obywatelem II Rzeczypospolitej²².

Kolejnym wartym odnotowania wystąpieniem był artykuł Czesława Miłozna pt. *Sens regionalizmu*, opublikowany na łamach „Pionów”²³, których redakcja – w odróżnieniu od „Tygodnika Wileńskiego” – nie udostępniła swoich szpałt polemistom. Dyskusja się nie rozwinęła, mimo że artykuł wydaje się i obrazoburczy, i napastliwy w swoim tonie. Warto przypomnieć jego podstawowe tezy.

(1) Życie kulturalno-naukowe Wilna zdominowane zostało przez problemy „tutejsze”, co sprawia, że jego „łączność z kulturą reszty Polski jest minimalna”. Regionalizm, jako idea, kreuje lokalnych „naszych cenionych”, szkodzi Wilnu, bo jest „zaprzeczeniem współczesności”.

(2) Walka z etosem krajości jest początkiem włączenia się „młodego Wilna” w nurt kultury ogólnopolskiej i europejskiej.

¹⁹ H. Romer, „Kraj lat dziecinnych”. W odpowiedzi p. Millerowi. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 5.

²⁰ M. Dąbrowska, W obronie tematu. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 16.

²¹ T. Łopalewski, „Kraj lat dziecinnych”. W odpowiedzi p. Millerowi. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 5.

²² Zob. np. Hel. Romer, *Regionalizm*. „Kurier Wileński” 1926, nr 44; Hel. [H. Romer-Ochenkowska], *Wyjaśnienia do zaciemniań*. „Kurier Wileński” 1928, nr 270. Por. M. Romer, *Dwie teorie o Polakach litewskich*. „Zeszyty Historyczne” 1993, z. 106, s. 131–138.

²³ „Piony” 1932, nr 2.

(3) Czas historyczny regionalizmu minął. W okresie zaborów regionalizm był skuteczną formą walki o zachowanie polskości, teraz „stał się oliwą mającą łagodzić tarcia narodowe na Kresach”.

(4) Regionalizm i „tutejszość” – to w gruncie rzeczy eufemistyczne określenia działań polonizacyjnych, których celem jest połączenie kultur: polskiej, białoruskiej, litewskiej w jedną polską kulturę kresową.

(5) Regionalizm we wszystkich swoich przejawach: w prasie, literaturze „przedstawia się jako tendencja do egzotyizmu. Wyszukiwanie stron malowniczych, dekoracyjnych we właściwości pewnej prowincji [...] świadczy o specjalnym charakterze klasowym tego ruchu. Jest to stosunek ludzi z wykształceniem do szarego ludku”. Dostrzegane są tylko swoistość i egzotyka, a pomijane rzeczywiste problemy.

Ten atak na regionalizm nie wzbudził wielkiego oburzenia. Wydaje się, że był nieco spóźniony i nikt z regionalistów nie poczuł się szczególnie dotknięty. Bardzo łatwo było podważyć poszczególne zarzuty, a czytelnicy wileńskich gazet i czasopism bez trudu mogli stwierdzić, że atak jest przesadzony. Nie tylko bowiem „Słowo” i „Kurier Wileński”, ale nawet endecki „Dziennik Wileński” opowiadały się wówczas raczej za harmonijnym współistnieniem kultur i narodów niż za ich asymilacją i polonizacją. „Wileńska Fala” i „Fala 581” wielokrotnie deklarowały gotowość do wymiany audycji z radiem w Kownie; „Włóczęga”, „Żagary” i inne periodyki drukowały wiersze poetów białoruskich i litewskich.

Należy też zwrócić uwagę, że Miłosz zaatakował głównie regionalizm przejawiający się w zainteresowaniu folklorem. Tymczasem w odniesieniu do regionalizmu wileńskiego nie można mówić o chłopomanii. Wileńszczyzna nie miała swoich Bronowic ani Lipiec. Być może artykuł Miłosza należy odczytywać jako swego rodzaju działanie wyprzedzające, wynikające z doświadczeń działań regionalistów w innych częściach Rzeczypospolitej, które – jak niemal w tym samym czasie wykazał wspomniany już Borowski – nie mogły być przeniesione na obszary Wileńszczyzny i Nowogródzyny. W latach trzydziestych znacznie wzrosła aktywność, z jaką propagowano badania folklorystyczne i etnograficzne, dyskutowano o potrzebie stworzenia muzeum i skansenu²⁴, ale

²⁴ Zob. M. Znamierowska-Prüfferowa, *Ochrona kultury ludowej*. Wilno 1933; C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*. „Balticoslavica”. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie, t. I, 1933, s. 75–96.

problemy te nie były uważane za kluczowe, nie dominowały w dyskusjach o rozwoju kultury krajowej i wileńskiej²⁵. Wskazując na folklor jako fundament działań regionalistów, pominął Miłosz najbardziej konstytutywne elementy wileńskiej idei krajowości (regionalizmu)²⁶: topos „kraju Skargi, Lelewela, Mickiewicza i Piłsudskiego” oraz „żubra kresowego”, trwającego na swojej placówce w modrzewiowym dworze. Nie dotknął więc świętości. A nad tym, że kultura regionalna często traktowana jest w kategoriach egzotyki, ubolewała niejednokrotnie również i Romer-Ochenkowska.

Zapowiedź włączenia się w ogólnopolski i europejski nurt artystyczny nikogo nie zbulwersowała, wręcz przeciwnie, dawała nadzieję, że być może Wilno odzyska należną mu pozycję na mapie kulturalnej Polski i Europy; wszak – co podkreślano – Mickiewicz był Litwinem, Polakiem i Europejczykiem.

Najpełniejsza i najbardziej wyważona była wypowiedź o regionalizmie Władysława Arcimowicza²⁷. Autor przedstawił tradycje badań regionalnych i wskazał trzystopniową perspektywę badawczą literatury: romantyzm jako prąd w kulturze – romantyzm polski – romantyzm regionalny. Zastrzegł także, iż regionalizm nie może być traktowany jako kategoria uniwersalna, porządkująca. Może być przydatny w badaniach konkretnych utworów, motywów, gdyż pozwala je interpretować w kontekście określonej kultury. Nie ma natomiast wątpliwości, że pierwiastki regionalne (regionalizmy) mogą pełnić ważną funkcję kulturotwórczą:

Twórczość artystyczna nie polega bynajmniej na dostosowywaniu się autora do uniwersalnych, utartych pojęć, lecz owszem, na wprowadzeniu w szeroki świat nieznanych, płynących czy to z indywidualności samego twórcy, czy z indywidualnej odrębności jego otoczenia (rasy, narodu, warstwy społecznej itp.)²⁸.

²⁵ Borowski i Jan Szkop w publikacjach na łamach „Spraw Nauczycielskich” bardzo wyraźnie podkreślali konieczność tworzenia także odrębnych programów społeczno-kulturalnych dla Wilna (miasta) i województwa. Zob. „Sprawy Nauczycielskie” 1930, nr 1, 2, 3; 1932, nr 8.

²⁶ W latach trzydziestych nie tylko terminy „regionalizm” i „krajowość” były stosowane w publicystyce wymiennie, ale też stanowiska regionalistów i „krajowców” skupionych wokół Abramowicza oraz „Przeglądu Wileńskiego” znacznie się zbliżyły, o czym świadczą najwyraźniej wspomniane wyżej publikacje Szkopa i Borowskiego.

²⁷ W. Arcimowicz, *Zagadnienie regionalizmu w ogóle i regionalizmu wileńskiego w szczególności w literaturze i w badaniach historyczno-literackich*. „Środy Literackie” 1935, nr 2.

²⁸ *Ibidem*. We wszystkich cytatach zachowano oryginalną składnię i interpunkcję.

Oczywiście, jedne regionalizmy mogą stać się wartościami kultury narodowej lub uniwersalnej, inne pozostaną „wartością wyłącznie regionalną”. Regionalizm jest – zdaniem Arcimowicza – zjawiskiem pozytywnym: zarówno w badaniach naukowych, jak i w twórczości artystycznej służy zbliżeniu regionów, integruje naród. Nie należy się obawiać separatyzmu, gdyż jest on raczej domeną polityków, a nie prawdziwych artystów i ludzi nauki. Autor zdecydowanie też przeciwstawia się nacjonalizmowi, który prowadzi do nietolerancji i jest prawdziwym zagrożeniem nie tylko dla regionalizmu, ale i dla jedności państwa.

Wypowiedź Arcimowicza można potraktować jako swoiste zebranie i podsumowanie najważniejszych tez programowych głoszonych w Wilnie przez zwolenników regionalizmu. O ile podstawowe założenia programowe były do siebie bardzo zbliżone i oparte – bardziej retorycznie niż ideowo – na tradycji Mickiewicza, Filomatów, Filaretów, a także Słowackiego – o tyle szczegółowe postulaty, działania i oceny konkretnych dokonań bywały rozbieżne²⁹.

Fundamentem ideowym wileńskiego regionalizmu była przeszłość. Nie został wypracowany konkretny, kompleksowy program działania, należy raczej mówić o doraźnych akcjach i przedsięwzięciach zakrojonych na mniejszą lub większą skalę. Z punktu widzenia dzisiejszej refleksji o regionalizmie i jego rozumieniu, ze względu na faktyczny zasięg idei regionalizmu i jej podstawy, można sformułować tezę, że w przypadku Wilna i Wileńszczyzny, a także Nowogródziny (pojmowanej w Wilnie – jak się wydaje – jako odmienny obszar kulturowy), należałoby mówić raczej o quasi-regionalizmie³⁰ lub początkowej fazie kształtowania się idei regionalizmu i jej praktycznej realizacji.

Typologia regionalizmów, przeprowadzona przez Zbigniewa Rykiela, obejmuje regionalizmy *sensu stricto* (polityczny, kulturowy, ekonomiczny, kulturalny) oraz quasi-regionalizmy (polityczny i ekologiczny).

²⁹ Coroczne obchody dnia św. Kazimierza, tzw. „Kaziuki”, stały się w latach trzydziestych prawdziwym świętem regionalnym. O ile idea „Kaziuków” była popierana, o tyle próby organizowania pochodów „Kaziukowych” czy „Smoka” wileńskiego budziły kontrowersje. Zob. J. Malinowski, *Wileńskie kiermasze*. W zbiorze: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*. T. I. Pod red. E. Feliksiak. Białystok 1992, s. 133–186; M. Kozłowska, *Święty Kazimierz – „polsko-litewsko-ruskie księżę”*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szcześcińskie Prace Polonistyczne” nr 8, 1997, s. 40–44.

³⁰ Z. Rykiel, *Typologia ruchów regionalnych w Polsce*. W zbiorze: *Region, regionalizm, op.cit.*, s. 92.

Istotą regionalizmów *sensu stricto* jest istnienie nie tylko względnie wyraźnej świadomości regionalnej u odpowiedniej zbiorowości regionalnej, lecz także ruchów regionalnych i tendencji regionalistycznych [...].

Istotą quasi-regionalizmów jest istnienie nie zawsze wyraźnej świadomości regionalnej odpowiedniej zbiorowości regionalnej, a także tendencji regionalistycznych o różnym, lecz zwykle niewielkim, zasięgu. Tendencje te dotyczą zwykle części regionu, zwłaszcza ośrodka regionalnego. Przybierają one postać regionalnych lub lokalnych grup nacisku, zmierzających do uzyskania korzyści quasi-politycznych lub ekonomicznych dla swego regionu. Tendencje regionalistyczne są przy tym legitymizowane przez swoiście rozumiane zasługi historyczne danego regionu lub ośrodka regionalnego.

W quasi-regionalizmie politycznym tendencje regionalistyczne odnoszą się do przesłanek sentymentalnych i historycznych. Istotą quasi-regionalizmu tego typu są nie sprecyzowane więzi emocjonalne ze swym ośrodkiem regionalnym jako ważnym ośrodkiem polityczno-administracyjnym w przeszłości, [...] quasi-regionalizmy przejawiają się w tendencjach do kultuwowania dowodów świetności swego miasta lub regionu w różnych – lecz zawsze przeszłych – okresach historycznych. Tworzą się także regionalne lub lokalne grupy nacisku dążące do zwiększenia roli politycznej swego miasta [...] ³¹.

Regionalizm wileński bazował na tradycji i idei krajowej (ciągle kulturowanej i propagowanej przez Ludwika Abramowicza), największe osiągnięcia zyskał na płaszczyźnie kulturalnej (Rykiel łączy quasi-regionalizm przede wszystkim z polityką i ekologią), ale należy pamiętać, iż krajowcy i ich program nie znaleźli szerszego poparcia na początku XX wieku; regionalizm (często łączony, wręcz utożsamiany z krajowością, traktowany też jako jej kontynuacja) zaczął się programowo stabilizować i dynamicznie rozwijać w drugiej połowie lat dwudziestych i w latach trzydziestych. Oceniając z perspektywy czasu, nie ujmując nic środowiskom wileńskim, koncepcja Rykiela (stosowana do sytuacji współczesnej), jego pojęcie quasi-regionalizmu – bliższe są faktycznym dokonaniom wileńskich regionalistów, kierunkom, zasięgowi i motywacjom ich działań, ale nie można wykluczyć, że dynamiczny – mimo wielu zastrzeżeń i braku zwartego, konsekwentnie realizowanego programu – rozwój regionalizmu został przerwany przez drugą wojnę światową.

³¹ *Ibidem*, s. 90–92.

Głównym imperatywem działań łączącym regionalistów była – jak już wspomniano – przeszłość, traktowanie Wilna jako obszaru rdzeniowego³². Po traktacie ryskim Wilno utraciło swoje centralne położenie, a ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego zostały podzielone³³. Regionalizm był więc także protestem przeciwko prowincjonalizacji, „kresowości”, obroną pamięci o dawnej Litwie, terytorium, którego podstawowym wyróżnikiem – jak twierdzono – była wielokulturowość³⁴ (wielość nacji, kultur, religii) oraz terytorialność. Terytorialność oznaczająca tu przywiązanie do ziemi, terytorium, które było traktowane jako istota wspólnoty, źródło podobieństw mentalnościowych, „psychicznych”, swoistej „duchowości” Wilna.

Wilno – jak wielokrotnie pisano – to miasto-legenda, którego strzeże „niezwyciężony, dumny i wierny Żelazny Wilk – żelazna dusza żelaznego Wilna”³⁵, gród – jak go najczęściej określali publicyści w peryfrazach – Giedymina, Skargi, Mickiewicza, Lelewela i Filomatów, miasto Madonny, „miasto, w którym urodził się Konrad i wreszcie miasto Marszałka”³⁶. Odmienność ziemi wileńskiej od innych regionów uwidacznia się w kształtowaniu specyficznej uczuciowo-mistycznej postawy wobec rzeczywistości. Na ów szczególny, emanujący mistycyzm złożyły się zarówno położenie na rubieży kultury zachodu, jak i wybitne, obdarzone wyjątkową mocą jednostki wywodzące się z tej ziemi,

³² Zob. M. Koter, *Region polityczny – geneza, ewolucja morfologia*. [W:] *ibidem*, s. 64. Pojęcie obszaru rdzeniowego przyjął autor za R. Muir, *Modern Political Geography*. London 1975, s. 25–26. „Obszar rdzeniowy” to „dawne i obecne obszary politycznej dominacji, obszary silnej świadomości narodowej lub kulturowej oraz obszary przywództwa ekonomicznego [...]. [...] obszary, które nie spełniały roli zarodka, lecz były intensywnie związane z narodowym sentymentem i symbolami, nazywa «narodowymi obszarami rdzeniowymi» (national core areas); obszary takie, zawierające w sobie stolice państwa, stanowią bowiem praktyczny wyraz narodowej świadomości politycznej” (s. 64–65).

³³ Jak pisał Limanowski, Litwa zapłaciła za niepodległość Rzeczypospolitej. Rok 1918 przyniósł Polsce niepodległość, a Litwie – rozbiór. *Betlejski, Jasetka, Bellemecki wileńskie*. „Słowo” 1931, nr 6 (przedruk w: M. Limanowski, *Duchowość i maestia. Recenzje teatralne 1901–1940*. Zebrał i opracował Z. Osiński. Warszawa 1992, s. 340–344).

³⁴ Interesujące spostrzeżenia, potwierdzające przekonanie o odwiecznym krzyżowaniu się kultur na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego, zawiera artykuł Aleksandra W. Lipatowa *Przestrzeń kulturowa Wielkiego Księstwa Litewskiego: wzajemne oddziaływanie łacińskiego Zachodu i bizantyjskiego Wschodu. Uniwersalizm i narodowość w epoce odrodzenia*. [W:] *Słowiąższczyzna – Polska – Rosja. Studia o literaturze i kulturze*. Izabelin 1999, s. 44–52.

³⁵ E. Szelburg-Ostrowska, *Człowiek z kolorowemi oczyma*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 17.

³⁶ J. Orda, *Eksperyment z „Wyzwoleniem” a chwila dzisiejsza*. „Comodia” 1938, nr 3.

wierne tradycjom przodków, Rzeczypospolitej i Bogu. Tylko „Ziemia Wybrana” mogła dać Polsce Mickiewicza i Piłsudskiego³⁷.

Jako reprezentatywną dla tego sposobu myślenia można potraktować wypowiedź nestora publicystów wileńskich – Jankowskiego:

Związana z monarchią Piastów stulą ślubną Jagiełły i Jadwigi, osiada ZIEMIA WILEŃSKA w koronie wileńskich zamkowych wzgórz, na przeciwległym Krakowowi, północnym krańcu ogromnego już państwa, sięgającego bez mała od morza do morza – i odtąd równy Krakowowi klejnot w monarszym Polski diademie stanowi.

Współ z Polską całą wstrzymuje straszliwe najazdy od Wschodu, zrzuca je z siebie, żegna siły wraże obrazem świętym Ostrobramskim i niweczy je, jakby wskroś włócznią archanielską przeszyte... Aby wraz z całą Polską, gdy wypełniły się Przeznaczenia wyroki, runąć w przepaść, zdawało się bezdenną, półtorawiekowej porozbiorowej niewoli i niedoli.

Lecz nawet i w tym poniżeniu, w tym jakby na poły grobowcu, nie przestała WILEŃSKA ZIEMIA przerastać ogromne otaczające ją obszary, jak przerasta wyspa poziom morza. Latarnią też morską, ślącą nie wiedzieć jak daleko swoje promienie, paliła się na owej wyspie Wileńska Wszechnica... a gdy i ta zgasła, światło jej, rozproszone po całym kraju jęło błyszczeć w oknach niezliczonych – nawet na najbardziej, zdawałoby się, zapadłej, głuchej wsi.

Na tym miejscu, gdzie nie miał kamień na kamieniu pozostać z minionej świetności i chwały, odrodziło się w blaskach słońca wolności, zwyciężającego długą, ciemną noc – pięćsetletnie WOJEWÓDZTWO WILEŃSKIE, istna arka przymierza między dawnymi a nowymi laty, odzyskując w przyspieszonym rozwoju wszystkich sił swoich

³⁷ Cechą wyróżniającą mieszkańców dawnej Litwy było trwanie w wierze ojców, języku i obyczaju. Znalazło to swoje literackie przedstawienie np. w opowiadaniach H. Romer *Swoi ludzie* (Wilno 1922) i *Tutejsi* (Warszawa 1931). Wspominano także czasami o tradycji walk rycerzy kresowych. Ten wątek nie był jednakże rozwijany w odniesieniu do Litwy. Funkcjonował w odniesieniu do Kresów jako terytorium położonego na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej. Etos rycerza kresowego odnosił się bowiem raczej do południowo-wschodnich Kresów. Zob. J. Kolbuszewski, *Legenda Kresów w literaturze polskiej XIX i XX w.* W zbiorze: *Między Polską etniczną a historyczną*. Pod red. W. Wrześnińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 47–93; J. Święch, *Kresy i centrum*. W zbiorze: *O dialogu kultur wspólnot kresowych*. Pod red. S. Uliasa. Rzeszów 1998, s. 35–53.

przynależne mu stanowisko wśród naczelnych dzielnic znów państwowo suwerennej Odrodzonej Polski³⁸.

Cytowany fragment zawiera niemal wszystkie motywy (fakty historyczne, figury stylistyczne, peryfrazy), jakie występują w tekstach ówczesnych apologetów ziemi wileńskiej, skupionych zarówno wokół „Słowa”, „Dziennika Wileńskiego”, jak i „Kuriera Wileńskiego”. Religijno-historiozoficzny mistycyzm³⁹ był źródłem optymizmu. W tradycji pokoleń mieszkańców Wileńszczyzny było trwanie, chronienie swojej tożsamości narodowej, religijnej czy „tutejszej” w oczekiwaniu na czas czynu. Stąd też, mimo negatywnych ocen sytuacji Wileńszczyzny i nostalgii za dawnymi dobrymi czasami⁴⁰, głosy krytykujące wydają się nieco wyciszone, a katastroficzne wizje przyszłości były rzadkością. Pojawiały się one w drugiej połowie lat dwudziestych w wypowiedziach pełnych goryczy, wyrażających zwątpienie, czy Wilno odzyskuje „przynależne mu stanowisko”. Nabierały siły wraz z pogłębianiem się kryzysu gospodarczego, kulturalnego i politycznego. Henryk Zabielski w 1932 roku pisał:

Na Litwie w walce o Wilno bierze udział całe społeczeństwo. [...] Wilnem jest podminowana cała Litwa. A u nas? Do roku 1922 i jeszcze jakiś czas potem, cała Polska myślami była z Wilnem. Wilno było modnym miastem w Polsce [...]. Uchwała Sejmu Wileńskiego, inkorporującego Wileńszczyznę do Polski, zadowoliliła całą Polskę [...]. Polska osiągnęła swój cel [...]. Wilno przestało być modnym miastem w Polsce, stało się natomiast poważnym kłopotem gospodarczym no i miastem... pamiętek historycznych⁴¹.

I ten krytyczny ogląd sytuacji współczesnej Wilna i Wileńszczyzny był drugim (obok historycznego) istotnym argumentem przemawiającym za konsolidacją środowisk wokół idei regionalizmu. Trzeba przyznać, że to się po części

³⁸ Cz. Jankowski, *Ziemia Wileńska w okresie wojny*. „Źródła Mocy” 1930, z. 6. Por. *Gościom Wilna ku pamięci*. Tekst pióra Cz. Jankowskiego, fotografia prof. J. Bulhaka. Wilno 1927.

³⁹ Za wypowiedź reprezentatywną można tu uznać *Słowo wstępne* Tadeusza Łopalewskiego do jego dramatu *Betlejem Ostrobramskie*, opublikowane na łamach „Źródeł Mocy” 1928, z. 3.

⁴⁰ Owe „dawne dobre czasy” nie są bliżej precyzowane. Dla kultury to niewątpliwie okres romantyzmu, dla sprawy narodowej, tzn. nasilenia patriotyzmu, to powstania – listopadowe i szczególnie styczniowe oraz czas Murawjewowski. Dla Litwy – okres panowania Jagiellonów, choć ten wątek nie jest rozwijany inaczej, jak w kontekście unii Litwy i Korony oraz Polski mo-carstwowej.

⁴¹ H. Zabielski, *Wilno – synonim Litwy historycznej*. „Włóczęga” 1932, nr 2.

udało. Pod hasłami regionalizmu skupili się i „przybysze”, i „tutejsi”, nawet jeżeli nie wszyscy deklarowali się jako regionaliści. Wśród „tutejszych” wiedli prym Jankowski i zagorzała regionalistka – Romer-Ochenkowska. Zapalonymi regionalistami byli także „przybysze”: Limanowski, Łopalewski i Hulewicz. Dwaj ostatni dotkliwie odczuli tę „nietutejszość”: Łopalewski po premierze swego *Betlejem Ostrobramskiego*⁴², Hulewicz zaś jako redaktor naczelny „Tygodnika Wileńskiego”⁴³, a później już jako dyrektor rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie⁴⁴.

Konflikty „przybysze”–„tutejsi” nie ominęły także teatru, choć nie przebiegały tak ostro, jak w przypadku innych dziedzin życia kulturalnego. Niemniej każdemu z kolejnych dyrektorów scen wileńskich stawiano zarzut „obcości”, niezrozumienia sytuacji Wilna, jego mieszkańców, albo prowadzenie teatru poniżej ambicji miasta, według zasad obowiązujących na scenach prowincjonalnych, bez uwzględnienia jego misji narodowej, obywatelskiej i kulturotwórczej⁴⁵.

⁴² O „betlejkach” Romer-Ochenkowskiej i Łopalewskiego pisałam w artykule *Wołanie o ziemię „tutejszą”. O betlejkach Heleny Romer-Ochenkowskiej i Tadeusza Łopalewskiego*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 7, 1996, s. 101–124.

⁴³ Jankowski zaatakował Hulewicza i jego „Tygodnik Wileński” za zbyt małą popularyzację kultury wileńskiej oraz krytykę poczynań władz miasta i elit zaangażowanych w budowę pomnika Mickiewicza. (Skierka [Cz. Jankowski], *Pierwszy tuzin „Tygodnika Wileńskiego”*. „Słowo” z 3, 4, 5 VII 1925). Zob. M. Kozłowska, *W kręgu tradycji i współczesności Wilna. O „Tygodniku Wileńskim” Witolda Hulewicza*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 12, 2000, s. 123–148.

⁴⁴ Po raz kolejny Hulewicz naraził się tym razem Charkiewiczowi, włączając do programu wileńskiego, transmitowanego w paśmie ogólnopolskim gawędę ciotki Albinowej, co zdaniem publicysty „Słowa” ośmieszyło Wilno przed całą Polską. Zob. W. Ch. [Charkiewicz], *Trzeba wreszcie zaprotestować*. „Słowo” 1931, nr 17 i odpowiedź W. Hulewicza, *Obrona Ciotki Albinowej* [...]. „Słowo” 1931, nr 22.

⁴⁵ O ile zarzut prowincjonalności znajduje swoje potwierdzenie w odniesieniu do dyrekcji Franciszka Rychłowskiego (zob. E. Krasiński, *Teatry wileńskie za dyrekcji Franciszka Rychłowskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne, op.cit.*, s. 131–158), o tyle jest krzywdzący wobec dokonań Aleksandra Zelwerowicza czy Mieczysława Szpakiewicza. Obaj – podobnie jak Rychłowski – mieli znaczący wkład w rozwój kultury Wilna i Wileńszczyzny. Zob. B. Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz w Wilnie*. *Ibidem*, s. 159–196; J. Hernik-Spalińska, *Teatr Miejski i życie teatralne w Wilnie za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza (1931–1938)*. *Ibidem*, s. 196–212.

Regionalizm, jak już o tym wspomniano, nie był w Wilnie ruchem jednorodnym, instytucjonalnym. Nie został wypracowany jednolity program. Działało raczej na zasadzie „pospolitego ruszenia”, konsolidacji wokół konkretnej inicjatywy, np. wileńskich „Kaziuków” (które starano się przekształcić w święto regionalne), poszczególnych czasopism („Źródła Mocy”), serii wydawniczych, wspierania ruchu amatorskiego etc. Należy też pamiętać, że nie każdy zajmujący się problematyką lokalną był regionalistą, ale niemal każdy publicysta, jeżeli nie bezpośrednio, to pośrednio ustosunkowywał się do założeń regionalizmu i interpretował je po swojemu. Znamienne jest stanowisko Jankowskiego, który w swoich *Przechadzkach po Wilnie*⁴⁶ równie drwiąco potraktował poczynania formistów, futurystów, jak i regionalistów. Przyczyn owego ataku można upatrywać zarówno w niechęci Jankowskiego do Hulewicza, wówczas redaktora naczelnego „Tygodnika Wileńskiego”, jak i w dystansie do popularyzowanych wówczas „-izmów”. Nie można także wykluczyć, iż artykuł – fikcyjny wywiad z prof. Jerzym Remerem, konserwatorem wojewódzkim, wówczas także kierownikiem Oddziału Sztuki i Kultury w Urzędzie Wojewódzkim – był jedną z wielu prowokacji, satyryczną prezentacją dwóch tendencji ścierających się wówczas w Wilnie: chęci wpisywania się w najnowsze nurty kształtujące współczesne życie artystyczne i promowania regionalizmu w jego folklorystyczno-etnograficznym ujęciu. O programie zapowiadanego przez Hulewicza I Wieczoru Teatralnego „Tygodnika Wileńskiego” Jankowski pisał:

Miejską salę przestyliżuje Zbigniew Pronaszko. Czas już wielki wpuścić do niej nieco powietrza z szerszych widnokręgów. Jako lever du rideau: jednoaktówka Rytarda *Ten, który zasnął na schodach*, potem Żeromskiego *A gdy wypije Kuba do Jakuba*, po żywych zaś obrazach z *Powsinogów Wileńskich*, które już pisze Zegadłowicz, trupa Teatru im. Bogusławskiego, przybyła ad hoc z Warszawy, odegra z rękopisu dwuaktową z epilogiem zamiast prologu komedię S.I. Witkiewicza pt. *Miętosza, czyli w sidłach beztroski*. [...] O ile by zaś widowisko nie przeciągnęło się do białego rana, demonstrowana będzie ze sceny Czysta Forma, całkiem ze wszelkiej treści wyzwolona, przy czym rozlegną się z różnych końców sali wołania: „precz z wszelką rzeczywistością!”, „Precz z jarzmem materii”, „Górą wyzwolenie ze sztuki imitacyjnej!”, tudzież „Precz z czkawką odbrzuszną!” [...] Ekspono-

⁴⁶ „Słowo” 1925, nr 87.

wany będzie, zakonserwowany na szczęście przeze mnie [Remera] doskonale, typowy wileński prymityw: nastawianie samowara cholewą. [...] I ulegnie w oczach widzów stylizacji. Aż wreszcie ów prymityw wileński będzie, zbiorowym wysiłkiem Teresy Żarnowerówny-Szczuki i W. Strzemińskiego, zgeometryzowany i sprowadzony do zasadniczych form bezwzględnej konstruktywizmu. Wielkie pokładamy nadzieje na tej demonstracji. Raz przecie zobaczy Wilno, co można zrobić z samowara nastawionego cholewą. Publiczność wileńska jest – jak wiadomo – niesłuchanie mało wrażliwa, chłodna, senna, a przede wszystkim mało rozwinięta. Toteż ma p. Hulewicz zamiar zaprosić z Warszawy, Krakowa, Lwowa, Pabianic, Wróblewa na I. Wieczór teatralny „Tygodnika Wileńskiego” z dobrą setką impresjonistów, ekspresjonistów, zdrojowców, zwrotnikowców, blokistów, suprematystów, kubistów, awangardzistów [...]”⁴⁷.

Nestor dziennikarzy wileńskich nie był skrajnym konserwatystą⁴⁸, dobrze się orientował w najnowszych prądach w sztuce polskiej i europejskiej. Oczywiście, jedne z nich akceptował, inne nie. Cytowany artykuł był – jak się wydaje – przede wszystkim protestem przeciwko traktowaniu Wilna jak prowincji, którą trzeba ucywilizować, włączyć w nurt ogólnopolskiego życia kulturalnego. Jankowski-Skierka należał do „tutejszych” i był szczególnie wrażliwy na wszelkie przejawy „misji cywilizacyjnej” – jak określano działania „przybyszy”, m.in. Hulewicza, Łopalewskiego. Obu im zarzucano brak zrozumienia dla lokalnych spraw, tradycji, obyczaju, a także współczesnego rytmu życia Wilna. To m.in. o nich pisał Jankowski, kiedy stwierdzał:

Duch... nie wileński coraz częściej ostatnimi czasy zaczyna gościć wśród nas [...] tu, na naszym gruncie prowadzona jest przez grupę osób, których nazwiska wszyscy znamy tzw. robota regionalna – lecz

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Roman Jurkowski określił postawę Jankowskiego następująco: „Był liberałem i konserwatystą. Liberałem, bo nie cierpiał klerykalizmu i wstecznicstwa, konserwatystą choćby dlatego, że był ziemianinem – krajowcem. Ale jego konserwatyzm i liberalizm były wartościami otwartymi – oświeconymi, gdzie obok niechęci i wrogości do rewolucji mieściły się – często specjalnie eksponowane – filosemityzm i zdecydowana niechęć do nacjonalizmów wszelkiej postaci. Jankowski nie cierpiał endecji, więcej zrozumienia wykazywał nawet dla umiarkowanych haseł socjalistycznych niż dla jakichkolwiek programów endeckich”. J. Jurkowski, *W lisiej szubie, z piórem w rękę*. (Czesław Jankowski). „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” XXXI, nr 3–4, 1992, s. 145.

się ją gęsto zaprawia *importem*, co się sprzeciwia samemu założeniu, samej istocie regionalizmu⁴⁹.

Jankowski, kreując siebie na wilnianina, odrzucał jednocześnie – i to go różniło np. od Romer-Ochenkowskiej – wszelką prowincjonalność. Ilekroć pisał o kryzysie teatru w Wilnie, zawsze ukazywał to zjawisko w dwóch perspektywach: wileńskiej i ogólnopolskiej (często również europejskiej)⁵⁰. Nikt – o ile udało się ustalić – nie określił go mianem regionalisty, ale wspierał on najpierw „krajowców”, a później niektóre inicjatywy regionalistów. Bliższe było mu jednak pojęcie krajowości, którą rozumiał jako nurt w kulturze koncentrujący się na tym, co specyficzne, indywidualne. Regionalizm zaś postrzegał jako prąd, który jest nie tyle kontynuacją idei „krajowców” lub jej przekształceniem, ile raczej ideą przybyłą z zewnątrz, zmierzającą w sztuce i obyczajach do unifikacji. Regionalizm w sztuce przejawiał się – jego zdaniem – tym, iż motywy lokalne poddawane były tak daleko idącej stylizacji, że traciły swoją specyfikę, ulegały kondensacji i przetworzeniu zgodnie z panującą aktualnie modą w literaturze, sztukach plastycznych etc.

Swoje poglądy na krajowość i regionalizm wyłożył Jankowski, we właściwym sobie, ironicznym tonie, w artykule *Duch... nie wileński*⁵¹:

Krajowość jest – w pewnym rozumieniu – bierna; regionalizm jest zawsze czynny. Krajowość ma pociąg do skurczania się, do defensywy, do odseparowywania się od wpływów z zewnątrz, do skulania się w sobie jak żółw pod skorupą. Krajowość nie uprawia w najmniejszej mierze prozelityzmu. Regionalizm zaś przybywa na dane terytorium prowincjonalne – z zewnątrz. O! Z najlepszymi zamiarami! Przybywa z kagańcem w jednym ręku, a kilofem w drugim. Gdzieś w stolicy lub pod stolicą, w ognisku kultury narodowej, gdzie – rzecz prosta – wszyscy są światli i mądrzy, podała sobie ręce grupa ludzi... regionalistów! Pójdźmy – (tak sobie rzekli) – na północ lub na wschód, jakby jacyś Kultury i Sztuki apostołowie i hen, tam, na głuchej prowincji pokażmy ludziom tamtejszym... jak się diamenty szlifuje! Mają oni tam własne, rodzime tradycje, mają obyczaje „miejscowe”, mają gusty

⁴⁹ *Duch... nie wileński*. „Słowo” 1927, nr 129. Pierwszy numer „Źródeł Mocy. Czasopisma krajowego poświęconego kulturze regionalnej Ziemi b. Wielkiego Księstwa Litewskiego” stał się pretekstem do szerszych rozważań na temat krajowości i regionalizmu.

⁵⁰ Zob. np. *Kwestia teatralna*. „Słowo” 1925, nr 93; *Na progu sezonu teatralnego*. „Słowo” 1927, nr 208; *Głos wolny w sprawie teatralnej*. „Słowo” 1929, nr 127.

⁵¹ „Słowo” 1927, nr 129.

i upodobania, pieśni, bogactwa artystyczne itp. itp. lecz wszystko to... surowe, nieobrobione, bywa, że dziwaczne. [...] Lud tam bogaty we wszystkie dary Opatrzności, ale durny.

Owóż tedy można by prawie, prawie wyrazić się, że pomimo całej benewolencji regionalizmu, całej jego czułości, dobrej woli, wszystkim szlachetności jego zamiarów, krajowość nie ma zbyt ufności do regionalizmu... Czuje w nim obcą troskliwość o miejscowe dary nieba. I – nie ma co ukrywać: regionalne „wzmacnianie swoistych pierwiastków kultury prowincji” równa się pod niejednym względem wypienianiu wielu rodzimych ziół i kwiatów dla rozkrzewiania na ich miejscu – nowych, bez ceremonii importowanych.

Jednakże sposób patrzenia Jankowskiego na wileńskie życie kulturalne z perspektywy potrzeb lokalnych, wyjątkowej sytuacji Wilna oraz w aspekcie procesów i wydarzeń następujących w kulturze polskiej i europejskiej – to niemal modelowa realizacja postulatów i ambicji wileńskich regionalistów. Powszecznie też uważano go za najbardziej „wileńskiego”, zasłużonego dla Wilna publicystę, mimo iż niejednokrotnie głosił opinie niepopularne, inicjował polemiki prasowe i często używał swego ostrego pióra⁵². Wyróżnia go spośród recenzentów teatralnych najszersze, kompleksowe postrzeganie spraw teatru oraz kierowanie się w formułowaniu postulatów realną, rzetelną oceną sytuacji ekonomicznej i społecznej Wilna:

My, społeczeństwo polskie w Wilnie, nie jesteśmy tu, w ukochanym naszym mieście tak bardzo i absolutnie... en famille, abyśmy sobie mogli pozwolić na teatr... byle jaki. Byle tylko nasze zaspakajały wymagania lub... naszą pobłażliwość. Teatr polski w Wilnie nie istnieje tylko i wyłącznie dla polskiej publiczności. Wręcz przeciwnie: jednym z kardynalnych jego zadań jest pociąganie do teatru polskiego publiczności niepolskiej, a przynajmniej uchodzenie w oczach niepolskiej publiczności za istotną, pełną blasku i dostojęstwa placówkę polskiej kultury. Nie lubimy pamiętać, a tym bardziej aby nam przypominano, że prawie połowę ludności wileńskiej stanowią Żydzi. Dramatyczny teatr polski w Wilnie powinien być tak dobry, tak zna-

⁵² Popadał w konflikty nie tylko z „przybyszami”, ale i z Romer-Ochenkowską. Jednakże, kiedy został w sposób niezbyt elegancki zaatakowany przez Łopalewskiego, który mu wypomniał m.in. państwową emeryturę, w całej prasie wileńskiej rozpętała się burza. Najostrzej wystąpiła przeciwko Łopalewskiemu Romer-Ochenkowska. Artykuł w obronie Jankowskiego należy do jej najostrzejszych, adresowanych personalnie wystąpień prasowych. Zob. Hel. Romer, *Dwa głosy. Betlejki łopalewskie*. „Słowo” 1928, nr 3.

komity, tak żywy, tak ciekawy, aby sama tylko nieprzeparata chęć zobaczenia świetnej kreacji artystycznej – albo sztuki fascynującej – ściągała publiczność żydowską, choćby najobfitszą, do teatru polskiego; Żydzi lubią dobry teatr i na emocje teatralne chętnie idą. Do rzeczywistej kultury polskiej nie mają najmniejszej niechęci lub tym bardziej odrazy. Trzeba im tylko dawać tę polską kulturę (z której się tak wynosimy) w jak najcenniejszych okazach, w najdoskonalszych pokazach. To samo, co do Rosjan. Mamy ich w Wilnie sporo. Inteligencja, dla której przecie język polski bynajmniej obcym nie jest, pójdzie zawsze ochoczo do teatru polskiego... byleby ów teatr polski stał na wysokości choćby na półwysokości wymagań ludzi, aby się tak wyrazić, wyhodowanych na przedwojennych teatrach Moskwy i Petersburga⁵³.

W znajomości życia kulturalnego mieszkańców Wilna innych narodowości dorównają Jankowskiemu w przyszłości – wśród recenzentów teatralnych – tylko Maśliński, redaktor „Kolumny Literackiej”, i Bujnicki. Żaden natomiast z wileńskich recenzentów teatralnych nie potrafił tak wnikliwie ocenić złożonej sytuacji teatrów w Wilnie, z uwzględnieniem czynników natury ekonomicznej i społecznej (z punktu widzenia teatru-instytucji, publiczności, mechanizmów ogólnych i lokalnych kształtujących życie teatralne) oraz sformułować konkretnych wniosków. Biorąc pod uwagę, że w Wilnie publiczność teatralna „jest zawsze prawie jedna i ta sama”⁵⁴, że nie ma ziemiaństwa, które by – jak to dawniej bywało – zjeżdżało do miasta, że inteligencja „trzymana jest w Wilnie jak w więzieniu”, nie podróżuje, bo koleje są drogie, że wilnianie nie oglądają teatrów warszawskich, że ci sami aktorzy wciąż grają przed tą samą publicznością, Jankowski proponował, jako wyjście optymalne, sięgnąć do planu Krywoszejewa i przystosować go do współczesnych warunków. Publiczności w Wilnie – zdaniem Jankowskiego – wystarczyło na około dziesięciu powtórzeń przedstawień, czego żaden teatr nie wytrzyma bez szkody dla poziomu artystycznego i warsztatu; podobnie jest we wszystkich, oprócz Warszawy, ośrodkach. Najkorzystniejsze więc – z punktu widzenia i zespołu teatralnego, i publiczności – byłoby stworzenie ogólnopolskiego systemu objazdów, prezentowania widzom coraz to innych zespołów. Załączkiem mogłyby tu być doświadczenia Reduty.

⁵³ „Słowo” 1927, nr 206.

⁵⁴ *Na progu sezonu*. „Słowo” 1927, nr 208.

Jankowski, jak i zdecydowana większość wileńskich recenzentów, nie próbował komponować wzorcowego repertuaru „dla Wilna”. Domagał się teatru na wysokim poziomie artystycznym i warsztatowym, uwzględniającego potrzeby „powojennej” publiczności (i tu w Wilnie, jego zdaniem, nie wyróżniali się zbyt spośród widzów w innych ośrodkach) oraz biorącego pod uwagę funkcje instytucji kulturalnych działających w Wilnie, mieście wielonarodowym, gdzie przez wieki kultura polska była dominującą, pociągała swoim poziomem, a nie hasłami propagandowymi. Publicysta „Słowa” – jak się wydaje – daleki był od traktowania życia artystycznego jako formy polonizacji, drogi do asymilacji Żydów, Rosjan, Litwinów. W tej kwestii był najbliższy poglądom redaktora naczelnego „Słowa” – Stanisława Cata-Mackiewicza⁵⁵. Świadczą o tym choćby jego artykuły poświęcone życiu kulturalnemu środowisk żydowskich i rosyjskich.

Za czołowych, zdeklarowanych regionalistów wileńskich uważani byli najzagorzalsi propagatorzy tej idei: Romer-Ochenkowska i Limanowski, aczkolwiek każde z nich z innych powodów. Romer-Ochenkowska zdobyła sobie miano „czołowej pisarki krajowej” jako autorka zbiorów nowel i opowiadań *Swoi ludzie* oraz *Tutejsi*, licznych dramatów podejmujących tematykę lokalną, publikowanych w serii „Scena Wileńska” i „Teatrzyk Wileński”⁵⁶, oraz niezliczonej liczby artykułów prasowych, w tym poświęconych regionalizmowi, podejmujących aktualne tematy społeczne, polityczne i kulturalne, a także szkiców poświęconych przeszłości Wilna i Litwy⁵⁷. Ona też w funkcjonującym w recenzjach autoportrecie – zarówno jawnym, jak i ukrytym⁵⁸ – konsekwentnie kreowała siebie na wilniankę, jedną z wielu zasiadających na widowni (forma

⁵⁵ Zob. J. Osica, *Politycy anachronizmu. Konserwatyści wileńskiej grupy „Słowa” 1922–1928*. Warszawa 1982.

⁵⁶ Obie serie wydawnicze omówiłam w artykule „Scena Wileńska” i „Teatrzyk Wileński”. *Uwagi o propozycjach repertuaru dla „tutejszych” teatrów amatorskich*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 9, Szczecin 1998.

⁵⁷ Zob. H. Turkiewicz, *Helena Romer-Ochenkowska jako publicystka „Kuriera Wileńskiego” w latach dwudziestych*. W zbiorze: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX w.*, op.cit., s. 141–148.

⁵⁸ Termin Mieczysława Wallisa w odniesieniu do krytyki teatralnej zastosowała Anna Krajevska w artykule: *Antoniego Słonimskiego zachowania krytyczne*. W zbiorze: *Szkice o krytyce teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1982, s. 106–110.

„my”), lub rzeczniczkę-eksperta od spraw „tutejszych”, orzekającą, że coś się w Wilnie „nie podoba”, bo się „podobać nie może”.

Limanowski zaś konsekwentnie odkrywał przed czytelnikami wileńskich gazet i czasopism tajemnice ziemi wileńskiej i nowogródzkiej. Publikował artykuły o charakterze popularnonaukowym oraz interwencyjne. Inicjował i wspierał badania regionalne⁵⁹, a także widowiska plenerowe. O ile w kwestii badań regionalnych, zachowania tradycji, folkloru, konserwacji zabytków poglądy Limanowskiego i Romer-Ochenkowskiej były zbieżne, o tyle w odniesieniu do twórczości artystycznej ujawniają się istotne różnice. Nie ma, oczywiście, mowy o polemice, bo do takiej między nimi nie doszło. Lektura recenzji teatralnych, jak i artykułów poświęconych życiu kulturalnemu – wskazuje na odmienne rozumienie samej istoty regionalizmu.

Dla Romer-Ochenkowskiej regionalizm w sztuce to obecność regionalnych motywów przeniesionych do sztuki ze świata zewnętrznego: krajobrazów, języka, wydarzeń historycznych, postaci, obrazków obyczajowych i typów ludzkich. W tym rozumieniu *Dziady* Mickiewicza miały być dla mieszkańców Wileńszczyzny przede wszystkim swoistym obrazem historycznym i tak, z zachowaniem realiów czasu i miejsca, teatr powinien był je wystawiać⁶⁰. Zdecydowanie łatwiej było formułować postulaty wobec literatury niż teatru, choćby ze względu na brak odpowiednich dramatów. Jako recenzentka teatralna Romer ograniczała się więc do ogólnikowych stwierdzeń, iż repertuar i sposób jego scenicznej prezentacji powinny być dostosowane do specyfiki Wilna. Limanowskiego ceniła jako regionalistę promującego Wilno i zakątki Wileńszczyzny, ale miała zastrzeżenia do współorganizowanych przez niego pochodów „Kaziukowych”, obcych – jej zdaniem – kulturze i obyczajowości wileńskiej.

⁵⁹ Należy tu wymienić przykładowo następujące jego publikacje: od 1928 r. coroczne sprawozdania z działalności Komitetu Ochrony Przyrody w Wilnie, działalności instytucji regionalnych, np. *Wycieczka uniwersytetu regionalnego w Trokach (23–29 lipca)*. „Źródła Mocy” 1928, z. 4, s. 167–176; liczne prace naukowe i popularnonaukowe z dziedziny geologii, ochrony zabytków, środowiska, historii, np. cykl artykułów *W Wilnie ma głos urbanistyka*. „Słowo” 1937, nr 112, 116, 121, 123, 128, 131, 143, 152. Bibliografię publikacji Limanowskiego zestawili Zbigniew Wójcik w artykule *Materiały do bibliografii i bibliografii Mieczysława Limanowskiego*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów. Materiały z sesji naukowej – Toruń 1–3 grudnia 1995*. Pod red. M. Kalinowskiej i A. Sadurskiego. Toruń 1998, s. 359–425.

⁶⁰ O recepcji dramatu Mickiewicza piszę szerzej w dalszych częściach pracy.

Teatr polski w Wilnie znajdował się – zdaniem Romer-Ochenkowskiej – w szczególnej sytuacji. Musiał bowiem pełnić ważne funkcje społeczne, narodowe i edukacyjne. Miał przybliżyć, szczególnie młodzieży, polską literaturę, historię i włączyć się w ten sposób w likwidowanie braków powstałych w czasie zaborów. Powinien też być miejscem prezentowania nienagannej polszczyzny, a także pozyskiwać dla polskości i w Wilnie, i w objeździe tych, którzy jeszcze nie mieli jasno określonej przynależności narodowej, a w ankietach w rubryce „narodowość” pisali „tutejszy”⁶¹. Mieszkańców innych narodowości miał przekonywać o bogactwie i wysokim poziomie kultury polskiej oraz reprezentować kulturę Zachodu. Przekonanie to nie prowadziło do formułowania szczególnych wymagań repertuarowych i artystycznych. W tej kwestii Romer była realistką. Komедie, farsy, dramaty obyczajowe (byle nie naturalistyczne), a nawet reportażowe (byle nie epatowały zbyt dużą sensacyjnością i ostrością obrazów), wykonane na przyzwoitym poziomie, z poszanowaniem zasad prawdopodobieństwa życiowego, psychologicznego, logiki zdarzeń, o treściach dostępnych tzw. przeciętnemu widzowi – to był optymalny repertuar zdolny ściągnąć do teatru publiczność pragnącą odpoczynku, zabawy i dreszczyku emocji. Klasyka (z wyjątkiem Fredry), dramaty o bardziej skomplikowanej treści, eksperymentalne inscenizacje, wszelkie nowatorstwo powinny istnieć obok zasadniczego repertuaru i być przeznaczone dla młodzieży (klasyka) i koneserów teatru, których w Wilnie – zdaniem publicystki – nie było zbyt wielu. Aczkolwiek niektóre realizacje Reduty oraz za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza i Mieczysława Szpakiewicza sprawiły, że życzliwiej traktowała umowną, nowoczesnie „urządzoną” przestrzeń sceniczną. Niemniej swój konserwatyzm, co do formy scenicznej, Romer wyrażała otwarcie i stanowczo twierdziła – nie bez racji – że w tym względzie podobnie myśli znaczna większość potencjalnych i rzeczywistych widzów na Pohulance. Sukcesy przedstawień bardziej nowoczesnych w formie przypisywała wrodzonej „ciekawości”

⁶¹ „Tutejszość” jest w wileńskiej publicystyce międzywojennej pojęciem wieloznacznym. „Tutejszy” to zarówno ten, dla kogo jedynym wyznacznikiem określającym świadomość przynależności terytorialnej jest fakt urodzenia na tych ziemiach, jak i ten, kto łączy świadomość swojej tożsamości narodowej z tradycją i kulturą lokalną. O tych kwestiach pisałam w artykułach: *Tradycja tutejszości. Regionalizm w czasopiśmie wileńskim 1923–1939*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 6, Szczecin 1995, s. 109–113; *Leona Wollejski monologi „tutejsze”*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 11, Szczecin 1999, s. 103–128.

publiczności wileńskiej (podobne opinie po frekwencyjnym sukcesie *Snu* Krużewskiej wygłaszał Jankowski), a nie jej aspiracjom artystycznym i szczególnie zainteresowaniu „eksperymentem” lub „izmami”.

W artykułach Romer-Ochenkowskiej pojawiała się nostalgia za „dawnymi dobrymi laty”, „czasami Filaretów”, a wraz z nią ambicje, by scena wileńska była sceną o ustalonej, wysokiej pozycji w teatrze polskim. Historia teatru w Wilnie nie obfitowała w szczególne wydarzenia. Jedynym, wielokrotnie opisywanym epizodem były wileńskie występy Wojciecha Bogusławskiego. Nie było więc tradycji teatralnej, do której można by się odwołać jako do wzorcowego przykładu świetności polskiej sceny w Wilnie. Stąd też wspomnienie Wilna romantycznego, okresu młodości Mickiewicza i Zana, było przywołaniem ogólnej atmosfery intelektualnej i kulturotwórczej tamtych lat. W nowych warunkach odrodzonej Polski wśród instytucji odpowiedzialnych za poziom życia kulturalnego i artystycznego w Wilnie wymieniała Romer-Ochenkowska – podobnie jak i inni publicyści – teatr.

Widzenie teatru, jego funkcji, repertuaru i kształtu artystycznego było u Romer-recenzentki teatralnej zdeterminowane przez diagnozy oraz poglądy Romer-publicystki i społeczniczki. Sytuacja Wilna i Wileńszczyzny, problemy oświatowe, narodowościowe, wyznaniowe, ekonomiczne skłoniły ją do postrzegania sztuki przede wszystkim przez pryzmat jej funkcji utylitarnych i budowania programu kompromisowego, którego podstawowymi wyznacznikami były dostępność dla tzw. szerokiej publiczności oraz obecność wyraźnie zarysowanych elementów regionalnych. Do tych ostatnich należały zarówno fabuła, motywy, postacie, jak i scenografia, a także uwzględnienie w realizacji dramatu mentalności i wrażliwości widzów. Inaczej mówiąc: teatr powinien był skreślać, tonować to, co publiczność wileńską mogłoby zbulwersować, być niezgodne z jej poczuciem przyzwyczajenia, upodobaniami oraz polityką kulturalną.

W recenzjach teatralnych Romer-Ochenkowska występowała jako rzeczniczka publiczności „tutejszej”, nie kryła także osobistych upodobań. Zawsze jednak, czy jako rzeczniczka wilnian „tutejszych”, czy jako indywidualny widz, wpisywała się w lokalną tradycję, obyczajowość, mentalność, co należy uznać tyleż za anachronizm – w sytuacji, kiedy w Wilnie przynajmniej jedną trzecią mieszkańców stanowili przybysze z innych regionów – ile za literacką autokreację. Dla nikogo z czytelników nie było tajemnicą, że Hro (Hel. Romer, Romer) to także – a może przede wszystkim – twórczyni słynnej Józefuoweczki, postaci regionalnej, bohaterki wielu szopek (sama Romer grywała tę postać),

wileńskiej gawędziarki (obok sławnych radiowych gawędziarzy: Wincuka-Oszmiańczuka Leona Wołłejki i Ciotki Albinowej – Marii Aleksandrowiczowej).

Romer domagała się także repertuaru regionalnego dla teatrów amatorskich i popularnych, dramatów, które – adresowane do szerokiej publiczności – traktowałyby o sprawach bliskich mieszkańcom Wileńszczyzny. Sama starała się wypełnić lukę repertuarową i opublikowała w seriach „Scena Wileńska” i „Teatrzyk Wileński” *Betlejkę wileńską*, *Wiliję u państwa Mickiewiczów* oraz *Rok 1863 na Litwie*.

Limanowski nie negował wagi twórczości regionalnej odwołującej się do historii i nawiązującej do współczesności⁶², ale regionalizm w sztuce rozumiał znacznie głębiej, ujmował go w perspektywie antropologiczno-mistycznej. Podkreślał mistyczne związki artysty z ziemią, z której twórca – jak Anteusz – czerpie swoją moc, swój „wyraz”, co najwyraźniej sformułował objaśniając antagonizm wieszczów⁶³. Uważał pewne zachowania obrzędowe za wspólne wszystkim ludom, np. pochody, rytuały towarzyszące przemianom pór roku. Stąd też, sięgając do tradycji głębszej niż ta zapisana lub pamiętana, czynnie uczestniczył w organizowaniu „Smoka” wileńskiego czy „Kaziukowych” pochodów. W recenzjach teatralnych pojawia się także wielokrotnie motyw węża – „Giwajtosa udomowionego”, czczonego niegdyś na Litwie, którego kult – zdaniem Limanowskiego – nadal tkwi w podświadomości mieszkańców Litwy. Po występach Lidii Winogradzkiej pisał:

Że były indyjskie kolory, cóż to szkodzi? Od tych indyjskich fantazji jakże blisko może być do wileńskich, skoro był w Wilnie wąż czczony, i to tak samo, że geografowie XVI wieku nie wyobrażali sobie mapy lub panoramy miasta bez tego węża. [...] Kult węża był tu, gdzie stoi katedra, znać nie zamarł zupełnie, skoro w naszej krwi i trzewiach są wspomnienia, które tylko obudzić. Spoglądaliśmy z zapartym tchem na to zaklinalanie, opanowywanie gada, tajemną stronice nie mogącej umrzeć pogańskości w nas⁶⁴.

⁶² Pisał m.in.: „Czas jest, aby ziemia tutejsza, wileńska, budowała swój repertuar, zrazu może słabszy, im dalej potem, silniejszy i bardziej soczysty”. *Przed nowym sezonem teatralnym*. „Słowo” 1931, nr 207 (przedruk: *Duchowość i maestia, op.cit.*, s. 410).

⁶³ Zob. M. Limanowski, *Wielkie antagonizmy – Mickiewicz i Słowacki*. „Kurier Wileński” 1927, nr 145.

⁶⁴ M. Limanowski, *Duchowość i maestia, op.cit.*, s. 502.

Zadaniem sztuki, przede wszystkim sztuki teatru, jest dotarcie i pobudzenie tej archetypicznej, tkwiącej głęboko w społeczności, nieświadomionej wrażliwości, będącej w gruncie rzeczy i naturalnym, i mistycznym związkiem z ziemią. Przy czym – i to jest istotna różnica między Limanowskim i Romer-Ochenkowską – aby zbudzić ową „świadomość plemienną”, fabuła sztuki wcale nie musi być związana bezpośrednio z regionem, bo nie fabuła stanowi o wytworzeniu wspólnoty w estetyczno-mistycznym przeżyciu. Wiele recenzji Limanowskiego stanowi swoiste studium recepcji, którą można określić mianem regionalnej semiozy. „Tutejszość” jest ważnym elementem stosowanego przez tego krytyka kodu porozumiewania się z czytelnikami, środkiem perswazyjnym, po który sięgał, chcąc przybliżyć swoim czytelnikom sens przedstawienia, wskazać jego uniwersalne wartości⁶⁵.

Sformułowana przez Limanowskiego koncepcja teatru stanowi swoiste połączenie tego, co regionalne, z tym, co uniwersalne. Marzenie Mickiewicza o „człowieku zbiorowym” może się – zdaniem krytyka – ziścić tylko w teatrze i tylko wówczas, kiedy sztuka teatru przybierze formę misteryjną, skoncentruje się na *sacrum*, „na Prawdzie”, która zawarta jest w archetypach sięgających czasów pogańskich, ale też jest podstawą autentycznego chrześcijaństwa – a więc wówczas, kiedy sztuka teatru zwróci się ku wartościom zakodowanym w duszach jej odbiorców⁶⁶.

Filarami takiego teatru – w jego warstwie ideowo-artystycznej – są więc wartości oraz motywy uniwersalne i regionalne, składające się na kulturę krajową. Wspólnota duchowa może się zrodzić w obrzędzie rozgrywanym się na scenie, jak i w obrzędowym pochodzie będącym zwrotem ku tradycji dionizyjskiej. Stąd też z takim entuzjazmem odnosił się Limanowski do wszelkich prób stworzenia w Wilnie tradycji pochodów i procesji z okazji obchodów św. Kazimierza („Kaziuki”), św. Jerzego („Smok”) czy Sobótki – Kupały.

⁶⁵ O motywach regionalnych w krytyce teatralnej Limanowskiego pisałam w artykule *Konteksty i reminiscencje „tutejsze” w krytyce teatralnej Mieczysława Limanowskiego*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów, op. cit.*, s. 319–339.

⁶⁶ Zob. M. Limanowski, *Smok, Wilno i harcerki*. [W:] *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński. Warszawa 1994, s. 186–190 oraz *ibidem*, *Z powodu wileńskiego Smoka*, s. 190.

Dla Limanowskiego-recenzenta nie tylko scena (teren gry lub obchodu) stanowiła punkt centralny. Środkiem świata – w Eliadowskim rozumieniu – była dla niego ziemia „tutejsza”, której specyficzna „duchowość” została ukształtowana przez pozostające ze sobą w symbiozie – naturę i tradycję. Świat sceny wpisywał Limanowski w makrokosmos tradycji i współczesności Wilna i Wileńszczyzny. Kluczem otwierającym widzom drogę do poznania oraz przeżycia istoty przedstawienia teatralnego była swoiście pojmowana „tutejszość”, rozumiana jako wspólnota między sceną a widownią, oparta na porozumieniu emocjonalnym i intelektualnym, a nie tylko na regionalnym motywie czy fabule. Im bardziej sztuka była „otwarta” ku górze, ku światu transcendentnemu, ku żywiołowi „plemiennemu i rasowemu” – jak to określał współtwórca Reduty – tym bliżej był teatr „duszy zbiorowej”, „dionizyjskości Człowieka Zbiorowego”⁶⁷. Teatr bowiem czerpie moc z ziemi, na której działa. Oderwany od tego, co składa się na kulturę duchową miejsca, w którym istnieje, traci swą moc⁶⁸.

Limanowski w swoich artykułach – nie tylko recenzjach teatralnych – poruszał niemal wszystkie problemy, które odnaleźć można w publicystyce wileńskich regionalistów. Nadał im jednak szczególny, mistyczny i transcendentalny wymiar⁶⁹. To w publicystyce Limanowskiego najwyraźniej widać, że regionalizm nie musiał oznaczać ani separatyzmu, ani nacjonalizmu, ani zakamuflowanej polityki polonizacyjnej. Poszanowanie „tutejszości” to otwarcie na przeszłość i przyszłość, to budowanie jedności na fundamencie pełnej akceptacji wszystkich kultur składających się na bogatą w swojej różnorodności kulturę krajową. Owo poszanowanie wynikało także ze świadomości ogólnoludzkiej wspólnoty, która mając za podstawę wartości uniwersalne, jest „polifonią zbiorowych głosów”.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 160.

⁶⁸ Interesująca z tego punktu widzenia jest recenzja powstała po wileńskiej premierze *Róży* Stefana Żeromskiego (24 X 1931) w inscenizacji Leona Schillera. Mimo całego uznania dla pisarza, inscenizatora oraz pracy zespołu – Limanowski nie zaakceptował przedstawienia przeniesionego z Warszawy, a więc adresowanego do innego widza, co nie znaczy, iż uważał sam dramat za niewłaściwy dla Wilna. Zob. Limanowski, *Duchowość i maestria*, *op.cit.*, s. 415–419.

⁶⁹ Podobne treści można jeszcze odnaleźć w wypowiedziach Łopalewskiego. Kult Ostrej Bramy jako miejsca świętego i centralnego Litwy, mającego mistyczną moc, łączy obu publicystów.

2. „Do rozkwitu teatru potrzebne są dwa czynniki: dobra gra i dobra publiczność” (F. Hryniewicz)

W poszukiwaniu koncepcji teatru

Silne akcentowanie przez recenzentów społecznych, narodowych, edukacyjnych i kulturotwórczych funkcji teatru, swoistego charakteru Wilna, wynikającego z uwarunkowań historycznych i aktualnej sytuacji miasta, apele o stworzenie teatru odpowiadającego ambicjom i upodobaniom wilnian – co często bywało sprzeczne i niemal niemożliwe do pogodzenia – nasuwają pytanie o cechy specyficzne publiczności wileńskiej. Niemal wszyscy piszący o teatrze domagali się specjalnego, oryginalnego repertuaru, realizacji scenicznych, które nie byłyby naznaczone prowincjonalnością artystycznej formy lub warsztatu, krótko mówiąc – teatru, który zdobędzie sobie uznanie wilnian i stanie się chlubą miasta, który zajmie też trwałe miejsce wśród scen polskich i będzie przyciągał – na stałe, a nie tylko na gościnne występy – najlepsze „siły”. Takie były – niezbyt oryginalne, bo powtarzane we wszystkich ośrodkach – postulaty kierowane pod adresem kolejnych dyrektorów teatrów.

Drugą stałą troską recenzentów – oprócz poziomu artystycznego teatru – była frekwencja. Pustawa widownia, zdejmowanie sztuki z afisza z powodu braku publiczności, zmiany repertuaru, a nawet odwoływanie przedstawień – sprawiały, że publicyści i kolejni kierownicy scen wileńskich jednoczyli się w zabiegach, aby „przywyczaić” wilnian do chodzenia do teatru.

Lektura sprawozdań, recenzji teatralnych, a także – nielicznych, jeżeli zważyć znaczenie zagadnienia – artykułów problemowych nasuwa podejrzenie, że piszący o teatrze albo nie zdawali sobie sprawy z potrzeby odpowiedzi na pytanie o to, *co teatr ma grać*, albo nie potrafili takiej odpowiedzi udzielić. Nierzadko dopiero po premierze dyrektor teatru mógł się dowiedzieć, że sztuka ta w Wilnie „podołać się nie mogła” – i to od recenzenta, który planowany repertuar określił wcześniej jako różnorodny, interesujący etc. Chyba w żadnym innym ośrodku krytyka tak powściągliwie nie wypowiadała się o planach repertuarowych, nie była tak oszczędna w sugestjach, co na afiszu powinno się pojawić, na jakie sztuki czekają widzowie. Tym bardziej interesujące są owe nieliczne artykuły poświęcone publiczności, podejmujące próby charakterystyki realnych i potencjalnych widzów, oraz zestawienie ich z mniej lub bardziej zdawkowymi spostrzeżeniami zawartymi w recenzjach.

Pogłębioną analizę sytuacji polskiej społeczności w Wilnie – jedną z najwnikliwszych i najbogatszych we wnioski, którym nie sposób odmówić słuszności – zawarł w swoim artykule *Sztuka a życie. Przed otwarciem sceny polskiej*⁷⁰, opublikowanym w 1906 roku, tuż przed inauguracją działalności stałego teatru polskiego w Wilnie, przyszły sprawozdawca teatralny, i niestety, niezbyt fortunny dyrektor sceny wileńskiej – Wojciech Baranowski⁷¹. Wskazał on spustoszenia, jakie poczyniła polityka rusyfikacyjna. Jej efektem było nie tylko wynarodowienie, ale przede wszystkim ukształtowanie postaw skrajnie pragmatycznych, zawężenie potrzeb duchowych, zepchnięcie sztuki na zupełny margines życia społecznego.

Czterdziestoletni letarg był straszliwy i zostawił głębokie ślady w postaci duchowego uwiądnienia nieledwie, z którego obecnie usiłujemy się otrząsać z trudem. [...] Nie nauczyliśmy się, krótko mówiąc, dotychczas za pomocą sztuki zdobić sobie i ubarwiać codziennego życia, jest ona dla nas ciągle jeszcze rzeczą odświętną. [...] [Sztuka] podnosi poziom moralny społeczeństwa, wydelikaca kulturę duchową, a przede wszystkim chroni je od ugrzęźnięcia w materializmie. Ten ostatni względ skłania mię może najbardziej do twierdzenia, iż kult sztuki, dobrze zrozumiany i rozpowszechniany w miarę sił i możliwości, jest rzeczą niezmiernie wagi dla społeczeństwa polskiego w ogóle, a dla społeczeństwa naszego na Litwie i Białorusi w szczególności⁷².

Baranowski podkreślał heroizm mieszkańców Litwy w próbach utrzymania polskiego stanu posiadania, zachowania ziemi w polskich rękach. Wyzwolona przez zaborcę aktywność nie miała jednak, jego zdaniem, przełożenia na sprawy kultury, życia duchowego, gdyż – jak twierdził:

Ucisk nie uzdrowia nigdy, lecz zawsze niesie choroby dusz i wynaturza... Społeczeństwo polskie na Litwie i Białorusi ucisk wynaturzył w ten sposób właśnie, że je zmateralizował, bo nauczył zbyt wielu zakładać całą swą moc i chwałę w zdobyczach tylko realnych, czego koniecznym skutkiem musiało być pewne zwężenie pojęć, pewne

⁷⁰ „Kurier Litewski” 1906, nr 224.

⁷¹ Baranowski był dyrektorem sceny polskiej w Wilnie od października 1913 r. do 15 marca 1914 r. Zob. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska, op.cit.*, s. 185–188.

⁷² *Ibidem*.

zmalenie, że tak pozwolę sobie powiedzieć. Dusze nabierały hartu, ale traciły skrzydła, musiały je tracić⁷³.

Teraz, po zmianie polityki zaborcy:

Okres walki na pięści, że tak powiem minął. Zaczyna się nowy – walki na większą doskonałość mózgów i większą czystość i szlachetność dusz. Nawet polityka, i ta szuka dla siebie gruntu ideowego i stara się oprzeć na poczuciu słuszności [...] ⁷⁴.

W artykule Baranowskiego pojawił się także motyw, który wielokrotnie będzie powracał w publicystyce wileńskiej: przekonanie, że życie intelektualne i kulturalne Wilna powinno nawiązać do chlubnej tradycji początku XIX wieku, Wilna Mickiewicza i Filaretów.

Czyż owo Wilno, które ongi było wszakże jednym z najrzetelniejszych ognisk wszechpolskiej kultury, nie powinno znowu stać się zbiornikiem i wytwórcą wszystkiego, co, rozniesione umiejętną ręką po kraju, osłoneczniałoby ludzkie dusze światłem ideału i podnosiło coraz wyżej. [...] Ktoś zrobił niedawno Litwie wątpliwy komplement nazywając ją krajem „urodzonych realistów”... nie pomylił się jednak bardzo, niestety. Może jednak sztuka polska dokona owego cudu i patrzącym wiecznie [pod] nogi przypomni, iż ponad nimi, ponad głowami ludzkości całej płoną liczne gwiazdy i słońca.

To szczytne zadanie większego zidealizowania społeczeństwa, stanowi też, zdaniem naszym, największą misję stałego teatru polskiego, który dziś rozpoczyna trudną swą pracę. Obyż nauczył nas więcej kochać, subtelniej czuć, jak to umiano za czasów Filaretów... którzy „urodzonymi realistami” nie byli⁷⁵.

Kolejne sezony pokazały, że spostrzeżenia Baranowskiego były trafne. Po pierwszych patriotycznych uniesieniach zespół polski rzadko grywał przed pełną widownią. Na niewiele się zdały zachęty i apele sprawozdawców teatralnych, pobudzanie ambicji polskiej społeczności, napominania i ironia. Niejeden z recenzentów komentował pustki na widowni apostrofą w stylu Benedykta Hertza: „O! Miasto Filaretów! Przeszłość, przeszłość”⁷⁶.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Tymi słowami zakończył Hertz swój artykuł *Zamiast „Leara”*. „Kurier Litewski” 1909, nr 158, w którym komentował zmianę w repertuarze sceny polskiej. Po trzech spektaklach *Króla*

Baranowski jeszcze raz, w 1914 roku⁷⁷, podjął próbę określenia cech specyficznych publiczności wileńskiej. Pisał wówczas już jako doświadczony sprawozdawca teatralny oraz – jak sam to określił – „niefortunny kierownik teatru”. Jest to jeden z bardzo skromnej liczby artykułów, jakie ukazały się w prasie wileńskiej, tak szeroko traktujących o publiczności teatralnej. Baranowski na podstawie wieloletnich obserwacji i doświadczeń stwierdzał, że wszystkie dotychczasowe przedsięwzięcia teatralne (chodzi oczywiście o teatr polski) w ostatecznym rozrachunku były nieudane. Wyjątkiem była „działówka”⁷⁸ w cyrku na Łukiszkach. Przyczyny były różne: błędy kierownictwa teatru i specyfika publiczności – mało skłonnej do entuzjazmu, chłodnej, sceptycznej:

Cieszyć się byle czym, z byle czego radować Litwin (tj. Polak na Litwie wychowany) nie umie. Lubi za to doszukiwać się zawsze dziury w całym. To samo przez się sprawia, że teatr polski w Wilnie ma zadanie niełatwe. Musi zdobywać ludzi poddających się wrażeniom opornie, ludzi wymagających, ludzi o słabej wyobraźni, o przesadnym natomiast krytycyzmie. Jak mrozi publiczność wileńska niepośrednich nawet artystów, dowodem utyskiwania ich podczas występów gościnnych. „Tu się nie śmieją” – mówiło do mnie kilku aktorów pierwszorzędnych, bawiących na gastrolach w Wilnie. I dodawali: „bodaj to warszawska publiczność”. Ta ostatnia uwaga jest wielkiej doniosłości. Powodzenie teatrów warszawskich wynika przede wszystkim z tego nastroju widzów, jaki przynoszą oni do sali teatralnej w sobie. Każde wrażenie, słowo każde pada tu niby promień na płytę fotograficzną niesłychanej czułości i żłobi ślady. W Wilnie odskakuje nieraz, jak od zimnego muru... By ów mur przebić, potrzeba też wysiłków daleko potężniejszych. Jakich – na to, jak sędzę, żaden z dotychczasowych dyrektorów dość jasnej odpowiedzi nam nie da. Bowiem publiczność wileńska jest nieobliczalna. Potężny dramat, który na całym świecie wstrząsa serca, tu nie wzrusza bardzo często nikogo. Finezyjna

Leara, które odbyły się przy pustej widowni (tylko galeria, jak stwierdza recenzent, była pełna), teatr zmienił repertuar dzienny i wystawił *Dziewczynę z fiołkami*.

⁷⁷ *Teatr Wileński I*. „Kurier Litewski” 1914, nr 83.

⁷⁸ Od września 1911 r., przez kolejne dwa sezony zespół polski pod kierownictwem Juliana Strycharskiego i Jana Pawłowskiego (w lutym 1912 r. opuścił Wilno) występował na Łukiszkach w drewnianym budynku cyrkowym. Nigdy później żadna scena wileńska nie miała tak zróżnicowanej i wiernej publiczności, której przeważająca część rekrutowała się ze środowisk robotniczych, drobnych rzemieślników, służby domowej. Zob. H. Romer-Ochenkowska, *XXV-lecie wskrzeszonego Teatru Polskiego w Wilnie*, Wilno 1932, s. 31; A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, *op.cit.*, s. 174–182.

komedia chyba. Pyszna farsa budzi moralizatorskie protesty. I oto znów jakieś stare sztuczdyło święci triumfy prawdziwe. Dlaczego? Dlatego przede wszystkim, że w Wilnie w ciągu lat 50. nie było teatru, ale dlatego także, że ludzie tu są na ogół „inni”, niż prawie w całej Polsce. Są odrębni w gustach, sposobie odczuwania, a nawet w pojęciach. Odbija się to przecież nie tylko na ich stosunku do teatru⁷⁹.

Repertuar, w ocenie Baranowskiego, nie uwzględnia tej specyfiki.

[...] bywa zazwyczaj takim, jak repertuar pozostałych scen polskich. Stwarzanie specjalnego repertuaru dla Wilna jest rzeczą arcytrudną. Starych sztuk grać prawie nie umieją dzisiejsi aktorzy, wyszkoleni na francuskiej komedii i niemieckim dramacie modernistycznym przeważnie. Polskie dramatopisarstwo zaś już od dłuższego czasu jest w zastoju. Ze współczesnych jeden Wyspiański też siłą swego geniusza zdołał tylko porwać publiczność wileńską i to jedynie *Warszawianką* i *Weselem*, ale arcydzieł potężnych zbyt jest niewiele. Przeciętą sztuką polską, a nawet nieprzeciętną zagraniczną na ogół odnosi na scenach wileńskich sukces jaki taki rzadko. Hauptmann, Ibsen, Capus, Schönthan, Krzywoszewski czy Perzyński dają po kilka przedstawień, a żadne z nich zdarzeniem się nie staje. [...] publiczność wileńska reaguje na jedno, na sztukę historyczną o podkładzie politycznym. Lecz jakże mało takich sztuk [...] Świadczy to – proszę darować szczerość – o zacieśnieniu myślowych widnokręgów, o obojętności szerszych sfer zarówno na dowcip subtelny, jak i na wszelkie tezy o charakterze moralno-społecznym, stanowiące osnowę dramatów dzisiejszych. I na to rady nie ma. Repertuar stary nie bawi Wilna już, repertuar nowy – nie bawi jeszcze. Tylko czas może to zmienić⁸⁰.

Nie wszystkie stwierdzenia Baranowskiego znajdują potwierdzenie w artykułach innych recenzentów, ale np. Hertz w sprawozdaniu z ostatniego występu gościnnego Bolesława Leszczyńskiego w komedii Victoriena Sardou *Starzy kawalerowie* pisał:

Czas leci, ale w Wilnie przecież był wstrzymany. Co w Paryżu, a nawet w Warszawie przebrzmiało – tu jeszcze żyć może... Na tym punkcie

⁷⁹ *Teatr Wileński I, op.cit.*

⁸⁰ *Ibidem.*

my, dziennikarze, ludzie gorączkowego pośpiechu, mylimy się niejednokrotnie⁸¹.

Słowa Hertza o swoistym konserwatyzmie publiczności wileńskiej, przejawiającym się w upodobaniach odnoszących się zarówno do repertuaru, jak i poetyki teatru, stylu gry aktorskiej, a przede wszystkim sztuki dekoracyjnej – można odnieść do znakomitej większości także tych widzów, którzy zasiadali w fotelach recenzentów.

Zasadnicze, niezbyt pochlebne dla wilnian, konstatacje Baranowskiego pozostaną aktualne przez następne dziesięciolecia. Wyjątek stanowi przeciwstawienie publiczności wileńskiej i warszawskiej. W tej konfrontacji recenzenci wileńscy będą zdecydowanie wyżej oceniali gust widzów na Pohulance, którzy nie są – ich zdaniem – ani tak zmanierowani, ani tak bardzo podatni na płaskie dowcipy, jak widzowie warszawscy. Jeżeli się zdarzyło, że recenzent poczuł się w obowiązku odnotować, iż „publiczność na premierze akcentowała swój uczuciowy stosunek w sposób [...] impulsywny”, to porównał ów nastrój do widowni teatru lwowskiego: „to nie Wilno, lecz co najmniej Lwów” – pisał np. Charkiewicz po premierze *Matury* Łászló Fodora⁸².

Opozycja Wilno–Warszawa najczęściej pojawia się w recenzjach teatralnych Romer-Ochenkowskiej z lat dwudziestych. Recenzentka najwyraźniej wskazała odmienność temperamentów, komentując gościnne występy Antoniego Fertnera w Wilnie:

Sposób grania, sposób bycia, ruchy, grymasy, styl błazeński trochę, szarża życiowa, którą w Warszawie zaprawia się stosunki towarzyskie, więc nie razi i na scenie, ten humor kpiarski w każdym słowie i spojrzeniu, w Wilnie „zbija z pantałyku”.

Oglądają poczciwi wilnianie te urocze „fertanie się” Fertnera i wzruszają ramionami:

„Przecie tak się nikt nie zachowuje, przecież tak nikt rąk nie rozczapi-rza, ot wyrabia się i koniec”.

Nad Wisłą jednak to jest właśnie styl przeciętnego warszawianina, mającego więcej ognia w żyłach niż tutejszy obywatel, a przez liczne

⁸¹ Teatr Polski. *Wieczór pożegnalny Bolesława Leszczyńskiego*. „Starzy kawalerowie” komedia V. Sardou. „Kurier Litewski” 1908, nr 282.

⁸² Teatr na Pohulance. „Matura”. Komedia w 3-ch aktach Wł. [L.] Fodora. Przekład I. Grywińskiej. Reżyseria W. Czengerego. Dekoracje W. Makojnika. „Słowo” 2 IV 1936.

przymieszki i kontakt z rasą semicką posiadający temperament, ruchy i wykrzyki oszałamiające tutejszą sennosc.

P. Fertner ukazał się nam w dwóch rolach o tyle różnych, że mogliśmy ocenić skalę jego talentu, większego niż ambicje, którym dotąd hołduje⁸³.

Częściej jednak Romer przeciwstawiała stare, dobre, trochę może konserwatywne, ale zdrowsze moralnie Wilno – rozpasanej Warszawie:

Komedia [*Mysz kościelna* Fodora] jest wesoła, dowcipna, prosta i... szlachetna, tak aż odpoczywa człowiek po tych warszawskich cynicznych i brudnych sztukach, i pewien żal połączony ze wstydem ogarnia, gdy się pomyśli, jak przedstawiają *nasi* autorowie *nasze* panny i mężatki, a jak obcy o nich piszą. Ano, widocznie zasłużyły się tak Panie warszawskie⁸⁴.

Na pytania o przyczyny braku zainteresowania teatrem udzielano różnych odpowiedzi, które odwoływały się do zjawisk powszechnych w skali europejskiej lub ogólnopolskiej, jak i lokalnych.

W perspektywie ogólnej kryzys sztuki teatru przypisywano uwarunkowaniom społeczno-historycznym, przemianom we wrażliwości widzów spowodowanym przeżyciami wojennymi oraz konkurencją coraz liczniejszych kabaretów, rewii i kineamatografów. Oba czynniki – zdaniem recenzentów – przyczyniły się do stopienia wrażliwości widzów nie tylko na słowo, poetycki symbol, nastrojowość, ale także na wiele wątków fabularnych prezentowanych przez dramat realistyczny, a nawet naturalistyczny (w tym Zapolskiej). W miejsce tej dramaturgii wchodzi cieszący się coraz większym uznaniem ze względu na swoją „kinematograficzność” – tzw. dramat reportażowy, charakteryzujący się żywym tempem akcji, wielością obrazów scenicznych, atakujący widza dosłownością i często ostrością, drastycznością sytuacji, umożliwiającą odbiór bezrefleksyjny. Opisywane zjawiska traktowano jako powszechne, a nie charakterystyczne tylko dla społeczności wileńskiej.

Teatr więc musi szukać repertuaru, którym by zdobył ową przekształconą publiczność. Franciszek Hryniewicz jako recenzent teatralny z blisko dziesięcioletnim stażem pisał w 1921 roku:

⁸³ Fertner w Wilnie. [*Najszczęśliwszy z ludzi* S. Kiedrzyńskiego i Kurnik T. Bernarda]. „Kurier Wileński” 1925, nr 207.

⁸⁴ W. Fodor, „*Mysz kościelna*”. „Kurier Wileński” 1929, nr 293.

Do rozkwitu teatru potrzebne są dwa czynniki: dobra gra i dobra publiczność. Pierwszy zależy od dyrekcji, drugi jest nieuchwytny jak mgła. A właśnie najbardziej teatrowi chodzi o publiczność, która jest jak stara panna: kapryśna, wymagająca i niełatwa do określenia. Nigdy nie wiadomo, czy się jej to lub owo spodoba. Istny kłopot dla dyrekcji. Weźmy np. dyrektora Rychłowskiego. Jest jak grajek. Zebrał koło siebie materiał, rozłożył instrumenty i próbuje po kolei, na którym zaczaruje publiczność. Wziął na inaugurację górny ton. Dał *Warszawiankę* i *Sędziów*. Publiczność przyszła, posłuchała, westchnęła i na drugie przedstawienie... nie przyszła. W dyrekcji zakłopotanie. „Czy instrument nie strojny czy grajek [się] myli?” Więc czym prędzej wydobyto z lamusa *Zaczarowane koło*. Jedna z najpiękniejszych baśni scenicznych polskich [...] Zawsze porywa i czaruje fabułą z ducha polskiego wyrosłą i brawurowością obrazów.

Na premierę publiczność stawiała się licznie. Tu i ówdzie w krzesłach były wprowadzie szczyrby, ale to chyba rzecz przypadku. Czy ten rodzaj sztuk przypadnie do gustu? Znak zapytania. A ciągłość kulturalna teatru polskiego w Wilnie wymaga, aby ze sceny przemawiali mocarze słowa i ducha. Tymczasem publiczność zde gustowana kabaretami i operetką, nudzi się i mówi: „jaką mnie, Boże, czasu wojny stworzyłeś, taką mnie masz”. Prawdziwe zaczarowane koło. Komunikaty teatralne zapowiadają komedię *Dobrze skrojony frak*. Może w tej płaszczyźnie odnajdzie się dusza naszej publiczności⁸⁵.

Wśród przyczyn lokalnych wymieniano swoisty kosmopolityzm, „bo się już na bruku wileńskim utarło – pisał Hryniewicz – że co nasze to marne, a co obce to doskonałe. Przecież całe rody wileńskie pp. Meysztowiczów, Jeleńskich, [...] Tyszkiewiczów itd. nie bywają w naszych teatrach, bo... w Paryżu lepiej grają”⁸⁶. Postawa taka miała także swoją drugą odmianę: znaczna część wilnian przychodziła tylko na występy gościnne⁸⁷.

⁸⁵ Teatr Polski. Dyrekcja F. Rychłowskiego. „Zaczarowane koło” L. Rydla. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 9.

⁸⁶ Teatr Polski. „Dzieje salonu”, komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego. „Gazeta Wileńska” 1922, nr 5.

⁸⁷ Maśliński np. ironizował: „Kochana publiczność do teatru nie uczęszcza, na koncerty naszych, choćby wyborych artystów nie zagląda. Jak wiadomo kryzys, późna pora. A dla zagranicznych nabieraczy i niezwykle późna pora nie szkodzi i forsy, choćby słonej nie żal. I ta kochana publiczność miłego miasta Wilna potem pokazuje swój smak i wytworny gust”. *Występy „Balletu Wiedeńskiego” Mini Klein-Mosbach*. „Kurier Wileński” z 2 II 1937.

Istotnym, zdaniem recenzentów, motywem niechodzenia do teatru była niechęć do niektórych budynków teatralnych. Pustki w Teatrze Powszechnym⁸⁸, nawet na tak świetnej sztuce jak *Fircyk w zalotach*, Władysław Laudyn skomentował następująco:

Płakać by trzeba gorzkimi łzami, gdy się pomyśli, że u nas wszyscy tłumnie śpieszą na każdą, choćby najpłytszą premierę – farsę do Lutni, gdyż to się utarło, „bo tak wypada”, ale do Teatru Powszechnego nie pójdzie nikt, dlatego, że to jest popularne, dla „niższych” warstw, dla tłumu itp. Śmiech bierze, gdy człek patrzy na tę „arystokrację duchową” od siedmiu boleści, krytykującą wszystko i wszystkich z rozbrajającą ignorancją, nieświadomością i pozazdrosczenia godną pewnością siebie [...]. Sfery zaś niższe o ile doszły już do tego stopnia uświadomienia, że bywają w teatrze, starając się we wszystkim naśladować „wyższe”, również omijają starannie teatr w ratuszu. Tak więc dzieje się, że sztuka przez duże S marnuje i marynuje się w tej sali, opuszczonej przez wszystkich wielbicieli [...]⁸⁹.

Do Lutni – stwierdzali recenzenci – wilnianie mieli większy sentyment i chętniej chodzili niż na odległą od centrum Pohulanę, gdyż z Lutnią – jak twierdził np. Charkiewicz – „publiczność jest bardziej spoufalona, bardziej zżyta”⁹⁰.

Wiktor Piotrowicz nie miał natomiast żadnych wątpliwości, że wilnianie wymagają edukacji, i to nie tyle teatralnej, ile literackiej:

Stosunek publiczności naszej do wielkich dzieł repertuaru narodowego wykazuje zupełne ich niezrozumienie, tak, iż błędem byłoby poświęcić recenzję wyłącznie grze i inscenizacji utworu. U nas najwięksi nie są jeszcze własnością ogółu, który podczas akcji *Kordiana* na przykład, chrząka, kaszle, bo nie rozumie idei i psychologii utworu, w którym fabuła jest na drugim lub dalszym jeszcze planie⁹¹.

⁸⁸ Teatr Powszechny im. Syrokomli działał od 13 VIII 1921 r. do 31 VII 1922 r. pod dyrekcją F. Rychłowskiego. Mieścił się w gmachu poratuszowym, powstał po likwidacji działającego tam Teatru Żołnierskiego.

⁸⁹ *Teatr Powszechny. O naszej publiczności kilkoro niedobrych słów.* – „Wieniec grochowy”, komedia w czterech aktach Antoniego Maleckiego. Reżyserował J. Cornobis. „Słowo Wileńskie” 1921, nr 92.

⁹⁰ *Dlaczego Wilnianie nie chodzą do teatru?* „Słowo” z 16 XII 1937.

⁹¹ „Słowo Wileńskie” 1921, nr 157. Zob. recenzje zamieszczone w: W. Piotrowicz, *W nawiasie literackim*, op.cit.

Opinię tę podzielali Świerczewski i Romer-Ochenkowska, którzy artykuły przedpremierowe poświęcali dramatowi, a popremierowe jego scenicznej realizacji i... także często w większej części literaturze niż teatrowi.

Panującemu dość powszechnie przekonaniu (znajdującemu odzwierciedlenie także w praktyce), że do odbioru konkretnej premiery należy widza przygotować przez artykuł krytyczno-literacki lub odczyt przed przedstawieniem, przeciwstawił się jedynie Łopalewski. Jedną z najważniejszych zalet Reduty – zdaniem krytyka – jest umiejętność przybliżenia publiczności dzieł trudnych, wymagających szczególnego skupienia, dyspozycyjności emocjonalnej i intelektualnej, jak np. *Wyzwolenie*, *Wesele*, *Księżę Niezłomny*, dzieł koturnowych, poważnych. Reduta obaliła przekonanie, że sztuki takie wymagają od widzów wcześniejszego przygotowania⁹², co – zdaniem Łopalewskiego – jest przesadą, a nawet może być szkodliwe, bo widz tworzy sobie

pewne mniej lub więcej jasno skonkretyzowane „widzimisię”, z którym człowiek jak z łokciem wybiera się do teatru i wedle miary sądzi widowisko, doznając przeważnie „rozczarowań”. Najgorszym zaś rezultatem takiego przygotowania jest przytępienie w sobie uczucia bezpośredniości. Warunku należytego przejścia się rzeczą, jako stopnia do stanu katharsis, oczyszczenia wewnętrznego. To było celem twórczości tragików greckich i średniowiecznych twórców misteriów: nie wywołanie choćby najpotężniejszego wrażenia, ale przez wrażenie dokonanie w duszy widza takich zmian, które by te dusze podnosiły wzwyż ku bóstwu⁹³.

Wyraźny kryzys, jaki przeżywały sceny wileńskie w sezonie 1924/25, znalazł odbicie w częstszej niż w latach poprzednich refleksji o wileńskiej publiczności, jak i w zabiegach perswazyjnych, których celem było propagowanie teatru. Recenzenci starali się pobudzić ambicję lokalną, przypominali o obywatelskim i patriotycznym obowiązku wspierania teatru, gromili i napominali. Romer-Ochenkowska po premierze *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasinśkiego kierowała do artystów pytania:

⁹² Kierownictwo Reduty nie podzielało w pełni opinii swego najzyczliwszego recenzenta i współpracownika. Przedpremierowe prelekcje były wygłaszane m.in. przez Limanowskiego, Hulewicza, a także Łopalewskiego.

⁹³ „Kurier Wileński” 1926, nr 119.

Dla kogo graliście? Dla tych pustych rzędów krzesel świadczących tak rozpaczliwie wymownie o obojętności wilnian dla wszystkiego, co jest sztuką, co głębszym wrażeniem, niż patriotyczne „bujdy”, płytkie sensacje i hałaśliwe, cyrkowe dowcipy operetkowe?⁹⁴

Kilka miesięcy wcześniej ta sama recenzentka nakreśliła sentymentalno-apologetyczny wizerunek publiczności wileńskiej, wkomponowujący się w styl recenzji napisanej po premierze *Dam i huzarów* Fredry. Wizerunek tyleż sielankowy, co nieprawdziwy, odpowiadający wyidealizowanej, prezentowanej głównie w regionalnej literaturze popularnej sylwetce bohatera „tutejszego”:

Nie zepsute to miasto, to nasze zapadłe w „kresy” Wilno... Jeszcze mimo wszystkie wiece, „Expresy”, nagie operetki, dancingi z jazzbandami, nie przestało, jak dotąd, być poczciwą, pobożną ciotką – werydycką, o zasadach jak mur, taką z lepszego typu ciotek, co to nie będzie dużo gadać i latać z plotkami, ale raz powie „twardo”: „At, duszko, co dobre to dobre, a co paskudztwo i bezwstyd, to każdemu porządnemu człowiekowi wiadomo” i odgrodzi się od tego „paskudztwa” nowenną, bojkotując ludzi i rzeczy gorszące.

Nie można powiedzieć, by Wilno uczuwało potrzebę sztuki i było ciekawe nowych prądów literatury. To nie. Ani tu u nas znawstwa, ani zamiłowania do tego, ani, powiedzmy otwarcie, dostatecznego wykształcenia. Ale jest nie wygasły sentyment do swojszczyzny oraz instynkt samozachowawczy szerszych warstw, które oklaskami, tłumnym uczęszczaniem do teatru, ukazują wyraźnie, co im się podoba⁹⁵.

Podobnie stylizowany i apologetyczny obraz publiczności wileńskiej nakreśliła Romer-Ochenkowska niemal dwa lata później, kiedy w Lutni wznowiono komedię Fredry. Tym razem jednak ów wizerunek odniosła do publiczności „popołudniówek”:

Niech tam sobie Świątosze udające wzniosłe duchy, patrzą ironicznie na te „stare rzeczy”, na ten „lekki repertuar”, niech ignorują w płytkiej zarozumiałości swojej zacny wysiłek dyrekcji Lutni, dającej publiczności wileńskiej tak cenne leki na troski dnia codziennego. Po co tamci ludzie tutaj!... Tu brzmi niefrasobliwy, jasny, szczerzy śmiech, nie grymas maski futurystycznej, tu tłumy publiczności oklaskami i grzmiącym śmiechem nagradzają artystów za ich wysiłek i pracę. Ta niedzielna publiczność wileńskich popołudniówek, specjalnie podatna

⁹⁴ Romer, *Nie-Boska w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1925, nr 99.

⁹⁵ „Słowo” 1925, nr 9.

jest wrażeniom świeżości i bezpośredniej prawdy tchnącej prostotą, jaka wieje ze sztuk Fredry.

Te niewspółczesne rzeczy, będące w innych miastach już tylko styłową literaturą, w Wilnie mają oddźwięk i wdzięk specjalny. Tu one jeszcze są czymś aktualnym, tu są jeszcze takie ciotki, wtrącałskie, hoduujące kanarki i pieski, takie pretensjonalne, wystrojone stare panny, tacy starzy służący, rznący prawdę w oczy swemu panu. Jakies jeszcze echa, tego [...] Fredrowskiego świata, tu jeszcze błakają się pomiędzy meblami z litewskiej czeczotki i mahoniowym kontorkiem z portretami Rustema, wiszącymi koło obrazów Dmochowskiego.

Dlatego tak się szczerze śmieje ta niedzielna publiczność, dlatego rozumie Fredrę o wiele doskonalej niż zaprzysiężony krytyk warszawski, a choćby i prowincjonalny. I dla artystów jest to podnieta niemała. Bo zapewne jest wielką rozkoszą uczestniczyć we wzniosłych sympozjonach ducha, w małym, dobranym gronie kapłanów sztuki szukać syntezy artystycznych koncepcji, szukać nowych dróg, nie gubiąc się w labiryncie pomysłowości, prząść cienkie, coraz cieńsze nici odczuwań i dociekań... zapewne, wszystko to jest rozkoszą bogów.

Ale dla półbogów, bożków i niebożątek pospolitych, dźwigać się ciągle na koturny, jest trudem nie do pomyślenia. Cóż więc mają czynić ci biedni, poziomi ludziska? Śmieją się bezczelnie, bez respektu śmieją się w... świątyni sztuki! Co za brak szacunku! Cześć Fredrze oddają, nie roztrząsaniem na atomy jego twórczości, nie dociekaniem co, gdzie, kiedy komu ściągnać po trosze dziedzic Sądowej Wiszni [...] oddają najlepszemu komediopisarzowi polskiemu hołd... śmiechem⁹⁶.

Romer-społeczniczka gorąco popierała ideę przedstawień popołudniowych o niżonych cenach biletów. Widziała w nich szansę nie tylko na wypełnianie przez teatr funkcji oświatowych, kształcących, terapeutycznych, ale i zmianę obyczaju, trybu życia, wyrobienie nawyku aktywności intelektualnej.

Ludzie w dobie obecnej coraz mniej lubią zasiadłszy w domu, w ciasnocie i zaduchu, klekotać o codziennych sprawach, i mimo iż w Wilnie obyczaj ten we wszystkich sferach jeszcze jest silniejszy, niż gdzie indziej, niemniej zaczyna się to odmieniać powoli. Już chcą ludziska czegoś posłuchać, o czymś się dowiedzieć. Widzimy, że dobrze reklamowane, zajmujące wiece, odczyty, pogadanki, zawsze są tłumnie wypełnione. Tanie widowiska również; nigdy bodaj nie pękały tak ściany starej budy Lutni od naporu publiczności, jak w tym roku. Dużo osób odchodzi od kasy, dopytują się, czy będzie powtórzenie.

⁹⁶ „Kurier Wileński” 1926, nr 242.

Na niedzielne przedstawienie *Dam i huzarów* prawie drugie tyle można było wysprzedać miejsc. Bo ludzie jak lekarstwa, jak odpoczynku od zmor, chcą wesołości⁹⁷.

Uwagi lub szersze refleksje o publiczności wileńskiej formułowane były zazwyczaj w popremierowych recenzjach i podyktowane stosunkiem krytyka (sprawozdawcy) do granej sztuki oraz wynikały często z wyrwykowych obserwacji frekwencji na premierze i reakcji widzów. Bywały także środkiem nacisku na dyrekcję teatru, która np. powinna częściej wystawiać komedie Fredry, gdyż odpowiadają one temperamentowi oraz mentalności wilnian i nigdzie więcej nie będą się cieszyły takim zrozumieniem i powodzeniem, jak w Wilnie. Wypowiedzi o tym, co działo się na teatralnej widowni, stanowiły często integralny element oceny przedstawienia teatralnego, repertuaru oraz funkcji propagandowych i edukacyjnych recenzji. Poważniejsze i obszerniejsze studia poświęcone specyfice wileńskiej publiczności pojawiły się dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych, być może pod wpływem prac Aleksandra Hertza.

„Co to za gatunek ludzi ta publiczność wileńska?” – pytał w 1935 roku Łopalewski w artykule pt. *Na wileńskiej widowni*⁹⁸. I odpowiadał, że przede wszystkim publiczność wileńska – z czym zgodziliby się wszyscy wileńscy recenzenci – jest inna niż warszawska. Różni się poczuciem humoru oraz temperamentem. Repertuar szmoncesowy wywołuje gwizdy na widowni, publiczność żydowska czuje się obrażona dowcipami, które w Warszawie przyjmowane są gromkimi brawami. Łopalewski także wspominał rozpaczliwe wręcz i daremne – ale w efekcie końcowym nagrodzone rześnistymi oklaskami – wysiłki występujących w Wilnie artystów warszawskich, aby „rozśpiewać” widzów. „To, co ma powodzenie w Warszawie, może przejść bez echa w Wilnie” – podsumował tę część swoich rozważań Łopalewski.

Publiczność wileńska nie była skłonna do żywiołowych reakcji, owacje w teatrze zdarzały się bardzo rzadko. Stwierdzenie Łopalewskiego, iż „raz na parę lat” – jest przesadzone, ale lektura recenzji i sprawozdań teatralnych wskazuje że średnio 2–3 premiery w sezonie były przyjmowane z wyjątkowym entuzjazmem, co zwykle recenzenci skrzętnie odnotowywali.

Najbardziej bezpośrednia w reakcjach, najciekawsza – zdaniem Łopalewskiego – jest publiczność „teatru szkolnego” (funkcjonującego systematycznie

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ „Kurier Wileński” z 11 VII 1935.

od 1932 r.). Początkowo bardzo niesforna i niezdiscyplinowana⁹⁹ (wrzawa, rzucanie przedmiotów na scenę, głośne rozmowy itp.), zżyła się z teatrem i – jak twierdził Łopalewski – „Reakcje jej, aczkolwiek wciąż żywiołowe, nabrały pewnego sensu”, np. oklaski po „Kobietu, puchu marny” – „znaczyło to, że młodzieńcy z piątej i szóstej są tego samego, co Gustaw zdania”; ostrzeżenie Hamleta przed trucizną świadczyło o przeżywaniu – naiwnym, ale szczerym – losu księcia duńskiego. Podobne reakcje obserwowano także wśród publiczności zajmującej najwyższe piętra widowni, tej, dla której – jak podkreślano – wyjście do teatru było wydarzeniem odświętnym. Spontanicznie, choć naiwnie zachowują się bowiem widzowie, którzy „przychodzą na tę jedną, jedyną sztukę, która w tajemniczy sposób umiała wyrwać ich poza ciasny obręb własnego życia i ściągnąć do budynku teatralnego”. Szczególnych więc wzruszeń doznali na *Mirli Efros* wileńscy Żydzi z najuboższych sfer i na *Golgocie* – „publiczność, która poza teatrem nosi miano ludu”, a która przychodzi do teatru jak do kościoła. Ta właśnie „publiczność widowisk popularnych to niewątpliwie najwdzięczniejsza kategoria widzów. Chłonie wszystkimi zmysłami to, co jej teatr podaje, wychodzi odurzona, zamyślona i syta wrażeń”.

Wiele miejsca poświęcił krytyk również publiczności premierowej, którą określił jako „najmniej interesującą”:

[...] pozbawiona wyrazu w swoich reakcjach. Zawłaszcza publiczność z parteru i łóż. Składają się na nią i ton jej nadają przedstawiciele prasy, intelektualści, personsy na stanowiskach, wreszcie różnego rodzaju snoby, no i ci, którzy uważają siebie za znawców teatru... Do każdej premiery odnoszą się z rezerwą, w oklaskach są powściągliwi. Starsza generacja w antraktach wspomina, jakie to, panie dobrodzieju, świetne widowiska oglądała przed wojną w Moskwie lub w Berlinie. Cóż tutaj? Teatr prowincjonalny, wiadomo, starają się, ale to, panie dobrodzieju... I tak dalej¹⁰⁰.

Charakterystyka publiczności wileńskiej, przeprowadzona przez Łopalewskiego, ma charakter wybiórczy. Recenzent przedstawił dwa typy widzów, kontrastujące pod względem recepcji przedstawienia teatralnego: publiczność premierową i wypełniającą najtańsze miejsca w teatrze na przedstawieniach

⁹⁹ O niewłaściwym zachowaniu młodych widzów i galerii pisała także często Romer-Ochenkowska.

¹⁰⁰ T. Łopalewski, *Na wileńskiej widowni, op.cit.*

wieczornych lub całą widownię na specjalnych przedstawieniach popołudniowych. Łopalewski nie podjął próby prezentacji tzw. przeciętnego widza, wilnianina, który przychodzi po premierze na kolejne przedstawienia lub nie. Ta część publiczności stanowiła także dla autora artykułu zagadkę. Stwierdził on, co prawda, że na powodzenie sztuki w dużej mierze mają wpływ recenzje – ustne i publikowane w prasie – ale nie rozwinął szerzej tego wątku. Zresztą byłaby to teza trudna do udowodnienia, gdyż niejedna sztuka wspierana przez recenzentów nie znalazła uznania wilnian i szybko musiała zejść z afisza. W pełni prawdziwa natomiast jest konstatacja, iż frekwencja na premierze i reakcja publiczności nie mogą być przesłankami do wyrokowania o popularności sztuki. Na premierze bywał komplet, na następnych przedstawieniach – pustki, albo odwrotnie.

Łopalewski wskazał natomiast dwie prawidłowości: przedstawienia trwające dłużej niż do północy nie mogą liczyć na powodzenie (wilnianie wcześniej chodzą spać), oraz tę, że wilnianie (także ze sfer inteligenckich) najchętniej przychodzą na popołudniówki. Uważał także, iż frekwencja w teatrze jest dobra, na co ma wpływ fakt, że bilety należą do najtańszych w Polsce¹⁰¹, co z kolei odbija się negatywnie na stanie finansów teatru.

Ostateczna konkluzja dotycząca publiczności wileńskiej jest następująca:

Jest to publiczność niezmanierowana, wrażliwa, chociaż oszczędna w objawianiu swych uczuć, publiczność, o której ludzie teatru, jacy kiedykolwiek pracowali w Wilnie, wyrażają się z serdecznym sentymentem, często – ze wzruszeniem¹⁰².

Artykuł Łopalewskiego w istocie niewiele mówi o specyfice publiczności wileńskiej. Ogólne stwierdzenia odnoszące się do jej braku spontaniczności, nieprzewidywalności, odrębności etc. powtarzają recenzenci niemal od początku wznowienia działalności stałej sceny polskiej w Wilnie. Przeciwwstawienie chłodu, zmanierowania publiczności premierowej i żywej reakcji galerii oraz widzów przedstawień popularnych, popołudniówek, jakkolwiek słuszne i niewątpliwie oparte na bezpośredniej obserwacji, wskazuje na ogólną prawidłowość, zjawisko typowe, a nie lokalne¹⁰³. Wypowiedź Łopalewskiego najlepiej

¹⁰¹ Pierwszy rząd z szatnią od 4 zł 60 gr do 2 zł, galeria od 40 do 20 gr.

¹⁰² T. Łopalewski, *Na wileńskiej widowni*, *op.cit.*

¹⁰³ Szeroko i bardzo plastycznie przedstawiał te zagadnienia np. Kornel Makuszyński, apologeta galerii i tzw. prostego widza, który reagował na sztukę emocjonalnie, poddawał się magii

natomiast dowodzi słuszności tezy, sformułowanej na wstępie artykułu, o potrzebie szerokiej i wnikliwej, opartej na podstawach naukowych, refleksji o publiczności teatralnej, gdyż teatr to: „autor, aktor, reżyser i widz”. A temu ostatniemu poświęca się zdecydowanie najmniej uwagi¹⁰⁴.

O upodobaniach tzw. średniej publiczności pisał w 1936 roku Walerian Charkiewicz następująco:

Czego szuka w teatrze taka publiczność? Przede wszystkim wesołości. Teatr musi dać rozrywkę, musi bawić, publiczność chce się pośmiać. Ale nie tylko. Publiczność chce doznać wzruszeń. Musi więc w komedii być pokazana doza sentymentu, czułości, swoistego romantyzmu na tle łóżka, przygotowanego na przyjęcie szczęśliwej pary. Widz (ów średni) chce poza tym różnorodności w akcji i dekoracjach. Teatr musi przypominać kino: w każdym akcie muszą być nowe efektowne dekoracje; osób działających powinno być jak najwięcej, ruch jak najwyższy. Wreszcie zakończenie bezwzględnie powinno być bardzo pogodne¹⁰⁵.

Recenzent pozwolił sobie na ironiczny komentarz do takich upodobań, ale nie krył też swojej bezradności.

Fabuła, jak można wnioskować nawet z tak nieudolnego i pobieżnego streszczenia, jest mądra i głęboka – filozoficzna, chciałoby się powiedzieć! [...] Komedja [*O pięć minut za późno* Feliksa Gandery] podoba się publiczności – może więc liczyć na powodzenie. Cóż dodać do tego? Biadać, że dość prymitywne melodramaty i niewybredny humor zabierają w teatrze miejsce poezji? Wzruszać ramionami na treść sztuk trzymających się za pomocą sztuczek? Narzekać na publiczność?

Wszystko to nie ma sensu¹⁰⁶.

teatru – w odróżnieniu od znudzonej, zmanierowanej i zimnej (szczególnie warszawskiej) publiczności premierowej. O refleksji Makuszyńskiego o publiczności pisałam w pracy *W fotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*. Gorzów Wielkopolski 2001.

¹⁰⁴ Łopalewski wspomina pionierską pracę Aleksandra Hertza i uważa, że badania te powinny być kontynuowane. O socjologicznej refleksji o sztuce teatru w okresie międzywojennym zob. E. Udalska, *Teatrologia w Polsce w latach 1928–1939. Rekonesans*. Warszawa 1977, s. 254–274.

¹⁰⁵ „Słowo” z 15 IX 1936.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Charkiewicz, w artykule *Na progu nowego sezonu teatralnego*, sezonu 1937/38, wypowiedział istotne i bardzo rzadko pojawiające się w wileńskiej krytyce teatralnej spostrzeżenie: „publiczność wileńska», to pojęcie niemal abstrakcyjne, bo wilan w Wilnie prawie nie ma, ale zawsze istnieje w Wilnie coś, co odróżnia je od innych miast”¹⁰⁷. Stwierdzenie to, jak wynika z kontekstu, padło na posiedzeniu Komisji Teatralnej. Osoby zaangażowane w organizację życia teatralnego miały więc świadomość, że specyfika wileńskiej publiczności nie wynika tylko z tradycji, wielonarodowego charakteru Wilna, ale i z faktu, iż społeczność miasta w znacznej części składała się z ludności przybyłej tu po odzyskaniu niepodległości i włączeniu Wileńszczyzny w granice II Rzeczypospolitej. Zagadnienie to pojawiało się na łamach prasy wileńskiej w publicystyce społecznej i kulturalnej (m.in. kwestie stosunków między „tutejszymi” i „przybyszami” podejmowali Romer-Ochenkowska, Łopalewski, Hulewicz, Jankowski), natomiast niemal nie istniało w krytyce teatralnej. Recenzenci, reprezentując wileńską opinię publiczną, domagali się od teatru poszanowania gustów, temperamentu, obyczajowości i tradycji lokalnej, tj. wileńskiej. Odwoływali się do fermentu intelektualnego czasów Filaretów i Filomatów, do martyrologii (przeważnie czasów Murawjewowskich), do zakorzenienia.

W kolejnym swoim artykule pt. *Dlaczego Wilnianie nie chodzą do teatru*¹⁰⁸, w którym nawiązywał do jednego z tematów posiedzenia Komisji Teatralnej, Charkiewicz przytoczył różne odpowiedzi, jakich w czasie jej obrad udzielano na pytanie postawione w tytule. Zebrani wskazywali na brak nawyków chodzenia do teatru (bojkot teatru rosyjskiego sprawił, że teatr nie stanowi zakorzenionej w obyczaju społecznym i rodzinnym formy rozrywki), przemiany w życiu kulturalnym, nieodpowiedni repertuar, nierówny poziom wykonania etc. Interesujące są trzy konstatacje: pierwsza natury ogólnej – kryzys czytelnictwa i kryzys teatru mają charakter powszechny; druga – lokalna: współczesny teatr opiera się głównie na warstwach mieszczańskich, a mieszczaństwo się dopiero w Wilnie kształtuje; i trzecia – socjotechniczna: teatr w Wilnie nie potrafi zadbąć o właściwą reklamę, o zaciekawienie widza¹⁰⁹.

¹⁰⁷ „Słowo” z 2 IX 1937.

¹⁰⁸ „Słowo” z 16 XII 1937.

¹⁰⁹ Jako przykład podaje „odstraszący” znaczną część widowni koturnowy afisz z krzyżami zapowiadający *Pierwszy legion Emmeta Lavery’ego*. W Grodnie grano tę sztukę z frapującym – zdaniem krytyka – podtytułem *Tajemnica zakonu Jezuitów*, co przyczyniło się do jej powodzenia wśród szerszych warstw publiczności, także pochodzenia żydowskiego.

Na pytanie: czego oczekuje widz od teatru? – Charkiewicz udzielił jednoznacznej odpowiedzi: rozrywki, „mniej chce słuchać i myśleć, niż patrzeć i śmiać się lub wzruszać bez wysiłku myślowego”. Stwierdził także, iż żaden teatr – w tym i wileński – nie ponosi winy za to, że przeżywamy okres przełomu, że publiczność woli kino i kabaret niż poważny teatr, który zresztą w chwili obecnej wcale nie ma poważnego nowoczesnego repertuaru – ale nie można zamykać oczu na to, że poszczególne teatry umieją jakoś wytworzyć dokoła siebie atmosferę przyjaźni i sympatii, której brak teatrowi na Pohlance¹¹⁰.

Sytuację teatrów wileńskich Charkiewicz tylko po części analizował w kontekście zjawisk ogólnokulturowych i ogólnopolskich. Bardzo szybko wrócił na wileńskie podwórko i aby szczegółowo przedstawić problem, szukał nie tyle potwierdzenia sformułowanych tez, ile kolejnej okazji do zaatakowania Szpakiewicza, który – w opinii recenzenta – nie tylko nie potrafił sobie poradzić z problemami (jak to doskonale robi dyrektor teatru w Grodnie), ale jeszcze swoją nieudolnością lub arogancją – pogłębiał kryzys. W efekcie, interesujące skądinąd spostrzeżenia publicysty „Słowa” odczytać raczej wypada jako elementy jego taktyki atakowania Szpakiewicza niż wnioski sformułowane na podstawie obserwacji i analizy mechanizmów kształtujących życie teatralne w Wilnie.

Interesującą opinię, pogłębioną o konteksty wynikające z ogólnych procesów rozwoju, a właściwie recesji kultury w skali ogólnej i na gruncie lokalnym, przedstawił Józef Maśliński. Redaktor „Kolumny Literackiej” uważał, że lata trzydzieste to okres kształtowania się nowej wrażliwości estetycznej: „jesteśmy pokoleniem na dorobku. Musimy dokopać się w sobie samych do wrodzonego zmysłu i poczucia stylu, musimy tworzyć styl naszej epoki”¹¹¹. Zmiany społeczne, jakie nastąpiły już na początku XX wieku – demokratyzacja życia kulturalnego, oświaty, awans ekonomiczny ludzi z różnych środowisk, degradacja tradycyjnych elit oraz inwazja literatury popularnej – stworzyły „przerwę w tradycji estetycznej między teraźniejszością, a stylami dawnymi”. Stąd też – zdaniem Maślińskiego – trzeba stworzyć system kształcenia ogólnego

¹¹⁰ W artykule tym Charkiewicz nie po raz pierwszy zaatakował Szpakiewicza, zarzucając mu nierówny repertuar, niewłaściwe zapowiedzi sztuk, tj. przedstawianie byle ramoty jako arcydzieła oraz brak koncepcji teatru.

¹¹¹ jim, *Wileńskie Studium Teatralne. Pokolenie na dorobku*. „Kurier Wileński” z 30 IV 1935.

(na wszystkich poziomach szkół), obejmujący zagadnienia z różnych dziedzin historii kultury oraz kształcenie estetyczne, pozwalające przełamać skutki „paskudnego dziedzictwa”, na które złożyły się „kamienice czynszowe, powieści Mniszkówniej, wiersze Henryka Zbierzchowskiego, «ekscytujące» oraz sielankowe oleodruki, wreszcie urocza pieśń *Płyn barko moja*”¹¹².

Najbardziej kompleksowym ujęciem relacji publiczność wileńska–teatr jest artykuł opublikowany z okazji pobytu w Wilnie Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej w styczniu 1937 roku¹¹³. Już w części pierwszej artykułu, sprawozdawczej, Maśliński porzucił uroczysty, patetyczny ton. Przedstawił realne warunki, w jakich działał teatr wileński pod dyrekcją Nuny, która teraz, występując na Środzie Literackiej (27 I 1937 r.), zaprezentowała „rzeczowe spojrzenie wstecz” i „nie pozwoliła przemilczeć, zatuszować wśród celebry faktu, że po pierwszych porywach szybko miasto ucichło i zjawiało się w teatrze tylko od wielkiego święta. A przecież życie teatru składa się nie z samych świąt tylko”. Publiczność żydowska wołała teatr rosyjski (występujący z polskim na zmianę w tej samej sali), natomiast Rosjanie chętnie przychodzili na polskie przedstawienia, a władze miejskie ze zrozumieniem odnosiły się do trudności materialnych polskiego teatru, umarzając mu długi.

Takie naówczas uprzywilejowanie teatru polskiego zawdzięczać należy – poza falą liberalizmu – wielkiemu zrozumieniu dla spraw teatru wśród Rosjan. [...] A Polacy? – zapytamy. Przychodzili w „święta” teatralne, rozczulali się, oho! Jeszcze jak! Potem odchodzili... teatrowi nie stawało na „chleb powszedni”¹¹⁴.

Co się od tego czasu w Wilnie zmieniło? – pyta Maśliński i natychmiast odpowiada, że publiczność żydowska chodzi do teatru polskiego, „Tylko... publiczność polska... zawsze ta sama, tylko publiczności polskiej w teatrze ze świecą szukać, tylko rodacy kochani żyją z teatrem równie jak dawniej: czule, a z daleka...”.

Co zrobić, by przełamać impas? Przede wszystkim trzeba przekonać przeciwnego wilnianina, że uczęszczanie do teatru jest obowiązkiem wobec siebie

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Święta, rocznice i chleb powszedni (na marginesie imprez ku czci Nuny Młodziejowskiej)*. „Kurier Wileński” z 29 I 1937.

¹¹⁴ *Ibidem*.

samego i własnej kultury, gdyż w obecnej sytuacji politycznej jest rzeczą naturalną, że

Skończyły się misteria i patriotyczne ekstazy; nikt nie ma prawa czuć się ofiarnikiem jadąc „trójką” do teatru. Nie „ciąży” żaden obowiązek, chyba taki, jak posyłać dzieci do szkoły, albo używać szczoteczki do zębów¹¹⁵.

Maśliński także – już po raz kolejny – uświadamiał swoim czytelnikom konieczność kształcenia i samokształcenia. Pisał bowiem:

Wbrew załganej opinii i pomijając nieliczną garstkę znawców i smakoszków starej daty, jesteście tu w Wilnie miastem analfabetów teatralnych. W porównaniu z publicznością zachodnio-europejską, albo z Rosjanami, czy miejscowym (nawet!) społeczeństwem żydowskim przeciętny inteligent wileński ani sobie nawet wyobraża, jakie przyjemności i korzyści można ciągnąć ze stałego pożycia z teatrem. [...] ludzie, którzy nam gdzieś w kawiarni będą z grymasem na ustach wygadywać na teatr przechwalając się, że „od czasów, panie dziejku, Reduty” tam nie byli – traktujmy prosto: jako zarozumiałych durni¹¹⁶.

I wreszcie – teatr powinien realistycznie ocenić poziom publiczności, określić swoje funkcje w konkretnym miejscu i czasie,

powinien zrozumieć, ile się zmieniło. „Chleb codzienny” ma swoje prawa wypieku... Chcąc publiczności co dzień, nie od święta, nie może się odwoływać do odświętnych wspomnień. Tzw. „wielki repertuar” a zwłaszcza repertuar „ku pokrzepieniu dusz” nie może dziś służyć za legitymację. Legitymacją musi być natomiast pedantycznie wysoki poziom codziennej roboty. Doświadczenie uczy wyraźnie, że publiczność nie „leci” na sztuki autorów z nazwiskiem, że „leci” na sztuki dobrze grane¹¹⁷.

Maśliński widział szansę na przezwycięzenie impasu w stosunkach teatr-publiczność w przyjęciu do wiadomości przez obie strony realnej oceny sytuacji, bez mitów, komplementów i megalomanii, oraz w podjęciu konkretnych działań: ze strony społeczeństwa – położenie większego nacisku na kształcenie kulturalne, co powinno zaowocować uświadomioną potrzebą kontaktu

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

z kulturą (w tym z teatrem), a ze strony teatru – praca dla publiczności, z uwzględnieniem jej oczekiwań i przede wszystkim dbałość o dobry poziom artystyczny i rzemiosło.

Święta, rocznice i chleb powszedni to jedna z najostrzejszych ocen życia teatralnego w Wilnie, jednocześnie zaś próba krytyki konstruktywnej, formułująca – co trzeba przyznać – cele trudne do zrealizowania, aczkolwiek nie niemożliwe. O ile kształcenie kulturalne to proces długofalowy, o tyle dbałość o dobry poziom wykonania – można uznać za zadanie do realizacji niemal natchmiastowej, podobnie jak i zabiegi zmierzające do popularyzacji teatru, uświadomienia jego niezbędności w życiu indywidualnym i zbiorowym.

Lektura recenzji Maślińskiego świadczy, iż wcale nie uważał, że teatr wileński znajduje się w szczególnym kryzysie. Wręcz przeciwnie – jak wykazał to ponad pół roku później, sytuacja w Wilnie jest lepsza niż w innych miastach. W artykule *Teatr > Kino*¹¹⁸, punktem wyjścia do rozważań była opinia zaczerpnięta z listu od czytelnika, że wbrew lamentom „teatr przeżywa dziś rodzaj renesansu”.

Maśliński, aby zweryfikować tezę (potwierdzić lub zaprzeczyć), sięgnął do statystyk i stwierdził, iż „z miast prowincjonalnych najbardziej teatralne jest Wilno”, gdzie sprzedano w 1936 roku 624 tys. biletów, a w tym samym roku w Łodzi – 491 tys., Krakowie – 272 tys., Lwowie – 227 tys., Poznaniu – 193 tys., w Warszawie – 1 818 tys. Natomiast liczba sprzedanych biletów do kin sytuuje Wilno na ostatnim miejscu: Warszawa – 11 725 tys.; Łódź – 6 051 tys., Lwów – 3 383 tys., Poznań – 2 370 tys., Kraków – 1 857 tys., Wilno – 1 680 tys. Razem sprzedano w Polsce w 1935 roku 42 238 tys. biletów do kin, a w 1936 roku – 45 624 tys.

Jeszcze bardziej zaskakujące były efekty porównania frekwencji w kinach i teatrach wileńskich. Rok 1932: Pohulanka – 74 tys. (18 premier), Letni – 46 tys. (6 premier), Lutnia – 77 tys.; w 1935 roku odpowiednio: Pohulanka – 164 tys. (31), Letni – 28 tys. (10), Lutnia – 54 tys. Kino: 1932 – 2 338 tys., 1935 – 1 795 tys. O ile liczba sprzedanych biletów teatralnych w ciągu trzech lat niemal się podwoiła, to kinowych o niemal połowę – zmniejszyła.

Coraz trudniejsza sytuacja kinematografów jest związana – zdaniem Maślińskiego – ze wzmagającym się ruchem teatrów objazdowych oraz rozwojem teatrów amatorskich lub półamatorskich w małych miejscowościach.

¹¹⁸ „Kolumna Literacka”, dod. do „Kuriera Wileńskiego” z 17 VIII 1937.

Maśliński szerzej rozwinął także rozważania o przyczynach wzrostu zainteresowania teatrem w Wilnie i spadkiem jego popularności w Warszawie. I tu – jego zdaniem – istotne znaczenie ma „rzetelność artystyczna teatrów”. W Wilnie „nie zdarzają się [...] przedstawienia o poziomie skandalicznym”. Miał oczywiście na myśli sezony 1934/35 i 1935/36. „Warszawa tym się pochwalić nie może”. Niektóre sztuki były w Wilnie grane lepiej niż w stolicy. Jako korzystny dla teatrów wileńskich Maśliński ocenił także fakt, iż

Wilno jest miastem „młodszym teatralnie”. [...] Dzisiejszość zaś wileńska zaczyna się no, powiedzmy, w momencie wyjazdu „Reduty”. W oswojonym z niepodległością, powszednim, znormalizowanym Wilnie pierwszym powszednim, znormalizowanym dyrektorem teatru był Zelwerowicz, Szpakiewicz – dopiero drugi. Bez jakiegokolwiek ubocznej myśli można powiedzieć, że trzeba by jeszcze ze dwa razy „księżyc odmienił się złoty”, żeby się Wilno zblazowało¹¹⁹.

Nie ma więc tradycji „świątyni”, do której można by się odwołać. Interesujące, że to, co dla wielu recenzentów było przyczyną trudności w kształtowaniu życia teatralnego, Maśliński uważał za atut i szansę dla scen wileńskich, które mogą kształtować sobie widza, nie muszą walczyć z legendą dawnych dobrych czasów i wielkich mistrzów.

Problem publiczności teatralnej, jakkolwiek często poruszany na łamach gazet wileńskich i uważany za sprawę bardzo istotną, był w gruncie rzeczy przez wielu recenzentów starannie omijany. Próżno by któryś z przybyłych do Wilna dyrektorów szukał w recenzjach odpowiedzi na pytania: czego tak naprawdę oczekuje wileńska publiczność od teatru? Na czym polega jej specyfika? Co się w Wilnie może spodobać? Zazwyczaj mogli się dowiedzieć, co się nie podobało już po premierze. Recenzenci stanowczo kreowali siebie na rzeczników wilnian i – z wyjątkiem Węsławskiej, Jankowskiego, Maślińskiego – ignorowali fakt, że w Wilnie rodowitych wilnian, „z dziada pradziada” – jest coraz mniej. Od początku XX wieku, a szczególnie po złagodzeniu polityki rusyfikacyjnej po 1905 roku, przybywali do Wilna mieszkańcy innych dzielnic dawnej Rzeczypospolitej. Ruch ten wzmógł się po 1920 roku i to przybysze stanowili znaczną część wileńskiej inteligencji, rzemieślników i kupców.

¹¹⁹ *Ibidem*.

W 1921 roku Wilno liczyło 128 954 mieszkańców, w tym 72 416 Polaków (56,2% ogółu ludności), w 1931 – 195 071, w tym 128 628 Polaków (65,9%)¹²⁰. Tak znaczny wzrost liczby ludności, szczególnie tej przyznającej się do polskiego pochodzenia, Alfons Krysiński tłumaczył napływem Polaków z innych regionów Rzeczypospolitej¹²¹. W latach 1921–1928, jak szacuje Krysiński¹²², na Kresach Północno-Wschodnich osiedliło się 26 529 repatriantów z tzw. ziem zabranych oraz około 80 tys. imigrantów z ziem zachodnich. Ci ostatni osiedlali się głównie w miastach: w Wilnie, Słonimiu, Baranowiczach, Oszmianie.

W okresie międzywojennym „przybysze” często dominowali w życiu kulturalnym i społecznym miasta. Społeczność niewielkiego przecież Wilna była podzielona, słabo zintegrowana i bierna¹²³. Idea regionalizmu oraz instytucje kulturalne miały pełnić funkcje integracyjne, o czym – w odniesieniu do sceny polskiej – pisała już w 1907 roku Węśławska po pierwszym przedstawieniu w Teatrze Letnim, w którym miał występować tylko polski zespół. Recenzentka „Dziennika Wileńskiego” przypominała publiczności:

[...] wstępowaliśmy po raz pierwszy od lat bardzo wielu w podwoje naszego teatru, malutkiego, nieodpowiedniego przybytku dla wielkiej sztuki polskiej, ale już niepodzielnie naszego. [...] Dziś istnienie tego pierwszego naszego teatrzyku zawdzięczamy pani Młodziejowskiej, która, przejęta ideą podtrzymywania sztuki polskiej w Wilnie, nie cofa się z raz objętej drogi; nie odstrasza ją obojętność społeczeństwa, doniosłość podjętej idei wynagradza jej chwilowe zapewne zawody, wszak niepodobna, byśmy współdziałać z nią nie chcieli, my nasz

¹²⁰ Zob. A. Krysiński, *Struktura narodowościowa miast polskich*. „Sprawy Narodowościowe” 1937, nr 3, s. 235–277.

¹²¹ *Ibidem*, s. 386–87. Krysiński wskazuje także inne przyczyny wzrostu odsetka ludności polskiej na Wileńszczyźnie i Nowogródzczyźnie. Jest to efekt asymilacji ludności katolicko-białoruskiej i w pewnym stopniu litewskiej oraz „podawanie języka polskiego, jako ojczystego, przez pewną ilość prawosławnych”.

¹²² A. Krysiński, *Liczba i rozmieszczenie ludności polskiej na Kresach Wschodnich*. „Sprawy Narodowościowe” 1929, nr 3–4, s. 430, 443.

¹²³ O tej ostatniej cesze pisywano wielokrotnie, i to nie tylko z okazji kolejnych kryzysów teatralnych. Najbardziej jaskrawym przykładem wileńskiej „niemożności” (określenie Jankowskiego) były losy projektu postawienia w Wilnie pomnika A. Mickiewicza. Zob. J. Poklewski, *Projekty pomnika Mickiewicza w Wilnie w okresie międzywojennym w ocenie ówczesnej krytyki*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1986; *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*. Toruń 1994, s. 286–305; P. Szubert, *Pomnik Mickiewicza w Wilnie*. „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie” 1988, z. 9.

teatr utrzymać musimy, wszak to bodaj jedyna placówka, na której, kulturą polską związani, spotykamy się jak bracia, bez względu na to, do jakiej partii politycznej należymy, z jakiej dzielnicy dawnej Polski pochodzimy¹²⁴.

W okresie międzywojennym wątek integracyjny pojawiał się także w innym kontekście. Rzadko pisano o integracji polskiej społeczności, zdecydowanie częściej – o pozyskiwaniu dla kultury polskiej (niekoniecznie w połączeniu z polonizacją) mieszkańców Wilna innych narodowości.

Jedną z istotnych funkcji krytyki teatralnej jest funkcja programowa. Programowość będzie tu rozumiana jako zbiór postulatów (sformułowanych zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio) dotyczących organizacji teatru, jego roli w życiu kulturalnym i społecznym, repertuaru oraz kwestii artystycznych (poetyki, estetyki). Nieprzypadkowo zagadnienia dotyczące programu artystycznego, modelu samej sztuki teatru, zostały wymienione tu jako kwestia ostatnia. Wileńscy recenzenci, niejednokrotnie bardzo szeroko rozwodzący się nad społecznymi funkcjami teatru, byli nadzwyczaj powściągliwi w formułowaniu własnych, kompleksowych wizji artystycznych sztuki scenicznej. Wyjątek stanowił Limanowski.

Niemal wszyscy recenzenci znacznie częściej niż Limanowski oceniali przedstawienia z wyraźnie określonej perspektywy „my, tu w Wilnie”. Nikt jednak z tego grona nie uczynił ze swego apelu o „tutejszość” na scenie lub o poszanowanie gustów „tutejszych” na widowni jednego z zasadniczych elementów zwartej, ideowej i estetycznej wizji teatru. Każdy z tych recenzentów niejednokrotnie pisał o teatrze jako świątyni sztuki, podkreślał jego funkcje wychowawcze i kulturotwórcze, ale nie stworzył spójnej koncepcji sztuki teatru, która odpowiadałaby mentalności – jak wyżej zaznaczono – bliżej nie określonej publiczności wileńskiej, aspiracjom krytyki, wpisywałaby się w nurty współczesnego teatru polskiego i europejskiego, a więc programu, który łączyłby dwa palny: wileński i uniwersalny.

Najchętniej i najobszerniej recenzenci wypowiadali się na tematy organizacyjne, wchodząc często w szczegóły dotyczące finansów, organizacji sezonu teatralnego, wykorzystania budynku etc. Bardziej ogólnie kreślili koncepcje repertuaru, ograniczając się w latach 1906–1914 do żądania sztuk „swojskich”,

¹²⁴ Z teatru. Pierwsze przedstawienie w teatrze Letnim. „Hulaj dusza” – Walewskiego. „Dziennik Wileński” 1907, nr 110.

dla „szerokich mas” i „nowości”. Jako „swojskie” określano zarówno obrazy z historii narodowej typu *Obrona Częstochowy*, jak i dramaty Mickiewicza, Słowackiego. Dla „szerokich mas” miały być wystawiane sztuki o nieskomplikowanej fabule, umoralniające, zawierające treści patriotyczne. Do grupy „nowości” zaliczano bliżej nieokreślone sztuki współczesne, grywane na innych scenach polskich. Ten ostatni postulat łączył się często z przekonaniem, iż scena wileńska dorównuje, albo przynajmniej znacznie nie ustępuje swoim poziomem (repertuaru i wykonania) teatrom polskim w Krakowie i Warszawie. Obecność nawet słabszego dramatu w repertuarze wileńskim bywała usprawiedliwiana faktem, że sztuka ta jako nowość grywana była w Warszawie i Krakowie. Z czasem stanowisko recenzentów się zmieniło. Wraz z coraz wyraźniejszą opozycją Wilno–Warszawa¹²⁵ i narastającym krytycyzmem wobec niemal wszystkiego, co stołeczne, centralne, wzrostem poczucia odmienności kulturowej, popularyzacją idei regionalizmu, fakt sukcesu prapremiery lub premiery sztuki w Warszawie mógł bardziej zaszkodzić, niż przyczynić się do jej powodzenia wśród recenzentów wileńskich. Nie pominęli oni bowiem żadnej okazji, by wykazać odmiennosc gustów, postaw publiczności wileńskiej i – często nie bez racji – przypomnieć, że widzowie warszawscy zatracili dobry smak, chodząc tłumnie na sztuki nie tylko banalne, ale i wulgarne.

Recenzenci wileńscy bardzo rzadko postulowali wystawienie konkretnych dramatów. Chętniej i częściej wytyczali ogólne kierunki repertuarowe teatru, co było ściśle związane z jego funkcją społeczną i nieustannie powracającym problemem frekwencji. To, że teatr wileński powinien być na dobrym poziomie artystycznym, traktowali jako rzecz oczywistą i w artykułach poświęconych ogólnym problemom teatru tego zagadnienia szerzej nie rozwijali. O „stylu”, konwencji, poetyce (realistycznej, groteskowej, poetycko-symbolicznej) pisywali przy okazji konkretnych premier.

W całym omawianym okresie powracały na łamy prasy wileńskiej pytania o zasady funkcjonowania, organizację i fundusze teatru. W pierwszych latach działalności stałej polskiej sceny w Wilnie zastanawiano się – przy okazji kolejnych kryzysów teatralnych: 1908, 1911–1914 – czy Wilno jest w stanie

¹²⁵ Warto przypomnieć, że antagonizmy Litwa–Korona, mające swoją wielowiekową tradycję, w okresie międzywojennym były przedmiotem refleksji nie tylko publicystów. Zob. J.S. Bystróż, *Koroniarze o Litwinach*. [W:] *Megalomania narodowa*. Warszawa 1935, s. 225–244. Por. A. Niewiara, *Litwin*. [W:] *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*. Katowice 2000, s. 124–127.

utrzymać teatr polski. Później powracała sprawa liczby teatrów: jeden teatr, dwa, a może więcej i kwestia istnienia opery w Wilnie¹²⁶. Dyskusja zawsze sprowadzała się do dwóch zagadnień: subwencji dla teatru, właściwego kierownictwa i przede wszystkim frekwencji. Ten ostatni problem był – jak się wydaje – uważany za najważniejszy i najtrudniejszy do rozwiązania. Sprawozdawcy i recenzenci nie mieli tu zbyt wielu pomysłów. Począwszy od sezonu 1907/08 powraca postulat otwarcia teatru dla szerokich „mas” przez odpowiedni repertuar (sztuki popularne i ludowe) oraz tańsze bilety. Na pytanie postawione przez redakcję „Kuriera Litewskiego”: czy w Wilnie może się utrzymać stała scena polska? – większość ankietowanych odpowiadała: tak, ale pod warunkiem, że powiększy się znacznie liczba widzów. Aby to się stało faktem, teatr musi otworzyć podwoje dla rzemieślników, pomniejszych kupców, drobnych urzędników etc. A że może to uczynić, przypominano okres tzw. działówki, dającej przedstawienia w cyrku, gdzie bilety były tanie i panowała „swojska” atmosfera, a publiczności prezentowano repertuar różnorodny, nie tylko popularny. Teatr ten miał swoją wierną publiczność i był jednym z nielicznych w Wilnie przedsięwzięć teatralnych, które nie zakończyło się bankrutem lub skandalem finansowo-organizacyjnym¹²⁷.

Gmach na Pohulance¹²⁸, zdaniem sprawozdawców, nie był przystosowany do warunków wileńskich. Był nie tylko odległy od samego centrum, ale i zbyt drogi (na 846 miejsc tylko 300 było tańszych), a ponadto układ wejść, szatni, bufetu zbyt wyraźnie dzielił publiczność na lepszą i gorszą. Onieśmiał mniej obytych i biedniejszych widzów, a także z oferowanych im miejsc źle było widzieć scenę. I umiejscowienie gmachu, i jego wewnętrzny wystrój nie sprzyjały demokratyzacji publiczności. Kolejne remonty miały polepszyć widoczność i akustykę, zlikwidować „przeciągi”, ale do końca wилnianie nie byli zadowoleni

¹²⁶ Zob. M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Polskie życie muzyczne w Wilnie lat II Rzeczypospolitej*. Olsztyn 1997, s. 25–46; M. Komorowska, *Wileński teatr śpiewny między wojnami*. W zbiorze: *Wilno teatralne, op.cit.*, s. 290–315.

¹²⁷ Cyrk zamknięto na czas remontu, a zespół polski w październiku 1913 roku przeniósł się do nowo wybudowanego gmachu na Pohulance.

¹²⁸ Kamień węgielny pod jego budowę położono 30 IV 1912 r., na uroczyste otwarcie 25 X 1913 r. wystawiono *Lilije* Ludwika Hieronima Morstina. Stanowisko dyrektora teatru objął Wojciech Baranowski, redaktor i recenzent „Kuriera Litewskiego”, który wydzierżawił gmach od spółki „Korwin-Milewski, Zawadzki, Oskierka”. Zob. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska, op.cit.*, s. 183–192.

z budynku na Pohulance i zdecydowanie większą sympatią darzyli położoną w centrum, skromniejszą, ale bardziej swojską salę Lutni i scenę letnią w Ogrodzie Po-Bernardyńskim.

W pierwszym dziesięcioleciu działalności teatru polskiego w Wilnie repertuar popularny – zdaniem recenzentów i uczestników ankiety „Kuriera Litewskiego” – był jedyną szansą na upowszechnienie i przetrwanie teatru. W latach następnych formułowano koncepcję dwutorowości repertuaru: lekkiego, popularnego i poważniejszego dla bardziej wymagających widzów. W latach dwudziestych i trzydziestych powracały dyskusje o przedstawieniach dla młodzieży (teatr szkolny, popołudniówki) oraz odrębnych scenach – popularnej i objazdowej. Przy czym, co istotne, sceny popularna i szkolna miały przygotowywać widzów do odbioru poważniejszych przedstawień z głównego, zasadniczego nurtu repertuarowego oraz przyzwyczać wilnian do chodzenia do teatru, od czego wobec braku stałej sceny polskiej w latach 1864–1906 odwykli – i to stwierdzenie powraca jak bumerang aż do końca omawianego okresu. Oczywiście, trudno traktować ten argument inaczej niż jako zwrot ku historii i martyrologii oraz zabieg perswazyjny, mający uświadomić współczesnym, że mają coś, co zostało ich przodkom odebrane, oraz jak ważną funkcję w życiu społecznym pełnić musi teatr, skoro zaborca go zamknął i przez tyle lat nie pozwalał na jego systematyczną działalność.

Pobudzić życie teatralne mógł – zdaniem wielu wypowiedających się na ten temat – dobry dyrektor teatru, który stworzyłby zespół i repertuar na miarę potrzeb, możliwości i ambicji Wilna. Należy tu dodać, że „potrzeby” określał fakt, iż teatr musiał pogodzić wymagania stosunkowo skromnej grupy inteligencji oraz pozostających poza teatrem „mas”. Możliwości wyznaczał prawie zawsze skromny budżet, oparty głównie na wpływach kasowych, z niewielkimi (w porównaniu z innymi miastami) dotacjami; ambicje zaś (po odzyskaniu niepodległości) – nostalgicznie wspomniane czasy świetności „Wilna Filomatów i Filaretów” oraz wyznaczenie Wilnu (najpierw przez „krajowców”, później przez regionalistów) pozycji ośrodka centralnego regionu (nie miasta prowincjonalnego!), opozycyjnego lub konkurencyjnego (kulturalnie i gospodarczo) wobec Warszawy, co wynikało z tradycji dawnej stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Teatr miał być placówką popularyzującą polską kulturę, polski język, ale powinien trzymać się daleko od polityki i nie poruszać spraw drażliwych, które mogłyby odstręczyć od niego widzów innej narodowości. I tu panowała całko-

wita zgoda co do tego, że atrakcyjny pod względem treści repertuar, wysoki poziom jego wykonania – to najskuteczniejszy sposób nie tylko zdobycia przez teatr publiczności polskiej, ale i pozyskania widzów innych narodowości. O teatrze profesjonalnym, objazdowym, scenach amatorskich jako instytucjach, których celem jest wspieranie procesów asymilacyjnych oraz polonizacji – otwarcie pisywali Stanisławska i Charkiewicz. Romer-Ochenkowska posługiwała się eufemistycznym stwierdzeniem najpierw o pozyskaniu dla „polskości” (do ok. 1926 r.), a później, wraz z ekspansją regionalizmu, o umocnieniu polskiej kultury, czy – podobnie jak Limanowski, Maśliński, Łopalewski – pisała o teatrze jako o jednej z form rozwoju polskiej kultury w Wilnie i na tzw. Kresach.

Najpopularniejsze, najpowszechniejsze, a także i najwygodniejsze dla publicystów – jak się wydaje – było przekonanie, że „teatr sam stwarza dla się kulturalną publiczność”¹²⁹. Sprawozdawcy i recenzenci teatralni czuli się zobowiązani do wspierania polskich scen w Wilnie, ale dalecy byli od włączania się do budowy repertuaru lub artystycznego kształtu teatru. Koncentrowali się na wypełnianiu funkcji informacyjnych, edukacyjnych (różnie rozumianych), propagandowych i oceniających. Przyjmowali postawę najczęściej pasywną i wyczekującą; wyjątek stanowi tu niewątpliwie Limanowski, który „wpisywał” oglądane przedstawienia we własną koncepcję teatru wspólnotowego przeżycia, którą wytrwale propagował. Inni recenzenci ustosunkowywali się do konkretnych przedstawień teatralnych, propozycji repertuarowych, nie mieli natomiast klarownej wizji teatru, która wykraczałaby poza ogólnikowe postulaty. Woleli roztrząsać sprawy finansowe i organizacyjne scen wileńskich niż kwestie artystyczne i estetyczne. Kolejne kryzysy teatralne sprawiały, że problemy teatru przez jakiś czas nie schodziły z łam gazet, ogłaszano ankiety, zwracano się z prośbą o wypowiedź do osób znanych i środowisk opiniotwórczych. Najczęściej efektem takich dyskusji było ożywienie działalności, zwykle bezwzględnie krytykowanego, Towarzystwa Popierania Sceny lub stosownej komisji magistrackiej.

¹²⁹ W. Baranowski, *Teatr Polski „Bolesław Śmiały”*, dramat S. Wyspiańskiego. „Kurier Litewski” 1910, nr 178.

Komentatorzy kolejnych kryzysów teatralnych, jakie przeżywała polska scena w Wilnie do czasu odzyskania niepodległości¹³⁰ – 1908, 1912, 1913, 1914 – koncentrowali się w swoich rozważaniach na kwestiach organizacyjno-ekonomicznych oraz repertuarze. Szukano odpowiedzi na dwa, ściśle związane ze sobą pytania: jak zapewnić środki na finansowanie działalności teatru oraz jak zapewnić teatrowi publiczność. Istniała pełna zgoda co do dwóch kwestii: (1) „teatr, jeżeli stoi na wysokości swego zadania, nie jest tylko przyjemną rozrywką, zabawą. Teatr ma zadanie kulturalne, powinien kształcić ludzi mniej inteligentnych, uszlachetniać charaktery mas. Teatr Polski istnieć przeto powinien”¹³¹ oraz (2) trzeba koniecznie coś zrobić, aby skłonić wilnian do przychodzenia do teatru (w 1908 r. na 60 tys. mieszkańców Wilna, którzy przyznawali się do związków z kulturą polską – dwa tysiące, według danych administracji teatru, przychodziło na polskie przedstawienia¹³²). O ile problem zdobywania środków na funkcjonowanie sceny polskiej budził dyskusje¹³³, o tyle panowała niemal idealna zgoda co do tego, że „swojski” repertuar, połączony z wprowadzeniem niżkowych przedstawień i odpowiednią propagandą, niewątpliwie przyciągnie „masy” do teatru.

Kwestie repertuaru dla „mas”, dla szerokiej publiczności, bo inteligencja sama teatru nie utrzyma, najszerzej były omawiane w roku 1914. Dla mniej wyrobionych widzów, żądających rozrywki, potrzebujących sztuk efektownych i budujących należało – zdaniem Wandy Daleckiej – wystawiać „rzeczy wyraźne i bogobojne”¹³⁴, według Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej – „dramaty o tle

¹³⁰ Lektura ówczesnej prasy może prowadzić do wniosku, że od 1908 do 1920 r., do czasu objęcia dyrekcji teatru przez Henryka Cepnika, scena polska w Wilnie była w nieustannej zapaści, o czym świadczą jednak nie sprawozdania teatralne, ale artykuły poświęcone sytuacji ekonomicznej i organizacyjnej teatru polskiego, konflikty związane z budynkiem na Pohulance, dzierżawami sal oraz wewnątrz zespołów.

¹³¹ A. D...ski, *W sprawie teatru polskiego w Wilnie. List do Redakcji*. „Goniec Wileński” 1908, nr 169.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Padaly różne propozycje: bilety zniżkowe, aktywizacja Towarzystwa Popierania Sceny w zbieraniu datków, dobrowolne lub systemowe opodatkowanie na rzecz teatru, uregulowanie repertuaru – w stałych dniach premiery, przedstawienia tańsze, repertuar popularny i operetkowy, negocjacje umowy ze spółką komandytową w sprawie dzierżawy teatru. Zob. „Goniec Wileński” 1908, nr 169; „Gazeta Codzienna” 1912, nr 240, 1913, nr 98, 132, 137, 149.

¹³⁴ V. *W sprawie teatru*. „Kurier Litewski” 1914, nr 98.

narodowym i patriotycznym”¹³⁵. Ludwika Życka stwierdzała zaś, wbrew ostatnim doświadczeniom, że najlepiej „iść” „rzeczy swojskie”: Mickiewicz, Rydel, Wyspiański – dla publiczności wyrobionej, a dla warstw najszerzych zalecała Fredrę, Blizińskiego, Bałuckiego, a także – już dla wszystkich – komedie i operetki, „byle bez pomografii”¹³⁶.

Po odzyskaniu niepodległości recenzenci już tak stanowczo nie deklarowali swojego poparcia dla repertuaru popularnego. Przeważał pogląd o potrzebie funkcjonowania w Wilnie specjalnego teatru popularnego, stąd wielu recenzentów wspierało Teatr Nowoczesny, Teatr Żołnierski, Teatr Powszechny, Teatr im. Syrokomli, Teatr Letni – jako te sceny, które kierowały swoją ofertę do mniej wyrobionej publiczności i prowadziły obok działalności rozrywkowej pracę wychowawczą i edukacyjną. Jednakże doświadczenia teatrów Żołnierskiego i Powszechnego oraz ciągle pustawa Pohulanka sprawiły, że w drugiej połowie lat dwudziestych wielu recenzentów podkreślało, iż teatr na Pohulance musi mieć repertuar eklektyczny, że sztywny podział na scenę popularną, rozrywkową i prezentującą przedstawienia dla wyrobionego widza – w warunkach wileńskich jest niemożliwy. Za złudne uznali twierdzenie, iż publiczność stopniowo z sali mieszczącej się w ratuszu, z teatru popularnego (Żołnierskiego lub Powszechnego), po jakimś czasie w sposób naturalny przeniesie się na Pohulankę w poszukiwaniu bardziej wyszukanej, artystycznej formy teatru. Nie wszyscy, pisząc o „warunkach wileńskich”, myśleli tylko o zbyt skromnej grupie inteligencji polskiej, przychodzącej do reprezentacyjnego teatru na Pohulance. Repertuar lekki, popularny – miał być magnesem przyciągającym widzów innych narodowości, np. zamożniejszą rosyjskojęzyczną ludność żydowską, która chętniej chodziłaby na sztuki lekkie, łatwe i przyjemne do okazałego gmachu na Pohulance niż do małej sali w ratuszu lub w Lutni.

Teatr działający w „wileńskich warunkach”, co recenzenci często podkreślali, musi w pełni uwzględniać specyfikę miasta i regionu: chlubne tradycje intelektualne i artystyczne miasta ongiś stołecznego, burzliwą przeszłość i skomplikowaną teraźniejszość. Charakterystyczne, że wielokroć przywoływane teatry Warszawy i rzadziej – Krakowa, nie stanowiły dla scen wileńskich wzoru. Co najwyżej poprzestawano na stwierdzeniu, że teatr w Wilnie powinien im przynajmniej dorównywać poziomem artystycznym, ale zachować, a właściwie

¹³⁵ IV. W sprawie teatru. „Kurier Litewski” 1914, nr 97.

¹³⁶ V. W sprawie teatru. „Kurier Litewski” 1914, nr 98.

wypracować swoją własną formułę repertuarową i artystyczną. Chyba w żadnym ośrodku nie było tak silnie, jak w Wilnie, zakorzenione przekonanie o własnej odrębności kulturowej, mentalnościowej i obyczajowej. Żadne z polskich miast, w opinii wileńskich recenzentów, nie było w podobnej sytuacji jak Wilno. Nie wskazywano więc żadnych wzorów – ani organizacyjnych, ani repertuarowych, ani estetycznych – które mogłyby choćby inspirować kolejnych dyrektorów wileńskich scen. Nawet recenzenci, którzy – jak Jankowski – wpiśywali życie teatralne Wilna w kontekst ogólnopolski i ogólnoeuropejski, akcentując zjawiska wspólne, powszechnie występujące, także dokonywali interpretacji i oceny konkretnych dokonań teatru z silnie akcentowanej perspektywy „my, tu w Wilnie”, a więc w mieście wielokulturowym, wielonarodowym, dawnej stolicy Litwy, leżącej obecnie na krańcach Rzeczypospolitej; mieście, które stanowiło i stanowi szczególnie teraz (w okresie międzywojennym) ostatni duży ośrodek kultury Zachodu i w którym tradycyjnie dominowała i powinna dominować kultura polska.

3. „Teatr sam stwarza dla się kulturalną publiczność” (W. Baranowski) **Edukacja teatralna recenzentów i publiczności**

Za jedno z naczelných swoich zadań zdecydowana większość recenzentów i sprawozdawców teatralnych uważała edukację wilnian, przygotowanie ich do odbioru sztuki teatru. O wykształceniu recenzenta czy krytyka teatralnego, o jego przygotowaniu do pełnienia tych funkcji, kompetencjach – nie pisano niemal wcale. Lektura recenzji świadczy o tym, że proces edukacji teatralnej przebiegał dwutorowo, obejmował i recenzentów, i ich czytelników. W mniejszym stopniu obiektem kształcącego oddziaływania krytyki był sam teatr.

Eugeniusz Świerczewski był tym, który jako pierwszy podjął w pełni świadomie, w sposób planowy i konsekwentny działania kształcące, skierowane – jak się wydaje – zarówno do teatru, jak i publiczności. Działał w Wilnie w latach 1919–1920, a więc w okresie stabilizowania się, kształtowania życia teatralnego. Poruszane przez niego problemy zespołowości sztuki teatru, relacji dramat–teatr, społecznych i estetycznych funkcji teatru kierowane były do wszystkich uczestników życia teatralnego. Pogłębiona analiza i interpretacja dramatu, drukowana kilka dni przed jego premierą, mogła być równie przydatna

widzowi, jak i mniej wyrobionemu literacko aktorowi. Świerczewski akceptował – w deklaracji i praktyce recenzenckiej – wszystkie gatunki dramatyczne i formy teatru, byle by przestrzegały podstawowej zasady, że repertuar i forma przedstawienia powinny być dostosowane do możliwości zespołu oraz publiczności. Opowiadał się za teatrem repertuarowym, tzn. takim, którego program będzie oparty na doborze sztuk, „a nie materii aktorskiej”. Oczywiście, należało także uwzględnić warunki techniczne teatru, możliwości zespołu oraz reżysera. Ujmując najkrócej, teatr wileński powinny współtworzyć: wartościowy repertuar, inteligentny, utalentowany zespół, stojąca na wysokim poziomie reżyseria i wystawa sceniczna, a także wspierająca jego działalność „kulturalna część publiczności”¹³⁷, gdyż „sprawa teatru w Wilnie jest sprawą społeczną”. Społeczny charakter teatru krytyk rozumiał dwójako: jako jego rolę w życiu intelektualnym i kulturalnym miasta oraz jako sztukę zespołową. Świerczewski był pierwszym w Wilnie recenzentem, który tak mocno akcentował zespołowość sztuki teatru oraz funkcję reżysera. Zespołowość cechuje bowiem – jego zdaniem – teatr „na wskroś nowoczesny”, taki, jaki stworzył Stanisławski¹³⁸.

Wychowanie i kształcenie widzów Świerczewski uważał bowiem za proces, który musi być prowadzony konsekwentnie i świadomie, stąd konieczność synchronizacji życia teatralnego: sceny popularnej, elitarnej, działań krytyki teatralnej, placówek oświatowych etc. Postulował więc repertuar, który by zawierał najważniejsze pozycje dramaturgii polskiej i obcej, sztuki lekkie, sztuki dla młodzieży szkolnej, przedstawienia popularne, patriotyczne i widowiskowe.

Wiele z jego postulatów powtórzą niejednokrotnie inni krytycy i recenzenci. Żaden jednak nie będzie prowadził działalności edukacyjnej z taką konsekwencją i świadomością obszarów penetracji krytycznej i edukacyjnej.

Program edukacji widzów-czytelników obejmował w omawianym okresie następujące kręgi tematyczne: (1) literatura dramatyczna, (2) teatr jako interpretator dramatu, (3) swoistość języka sztuki teatru.

Dominowało oczywiście kształcenie literackie. Sprawozdawcy i recenzenci teatralni dokonywali problemowej interpretacji dramatu, koncentrując się na charakterystyce bohaterów, ich postaw, odniesienia świata przedstawionego w dramacie do rzeczywistości pozateatralnej albo też skupiając się na zagadnie-

¹³⁷ E. Świerczewski, *Przed otwarciem teatru w Wilnie*. „Nasz Kraj” 1919, nr 140. Zob. *idem*, *O teatr polski w Wilnie*. „Nasz Kraj” 1919, nr 58; *Teatr dramatyczny w Wilnie*. „Nasz Kraj” 1919, nr 124.

¹³⁸ „*Damy i huzary*” A. Fredry w *Teatrze Polskim II*. „Nasz Kraj” 1919, nr 148.

niach wewnątrztekstowych (interakcji między postaciami, motywacji, akcji), lub dawali wykład o autorze, epoce i dramacie. W obu przypadkach oddalali się od teatru, podążając w kierunku publicystyki społecznej (Węśławska, Życka, Stanisławska, Romer-Ochenkowska, Baranowski, Charkiewicz, rzadziej Jankowski) lub krytyki literackiej (Piotrowicz, Charkiewicz, rzadziej Maśliński, Łopalewski, Laudyn, Jankowski).

Model drugi w praktyce recenzenckiej był realizowany przez zestawienie wniosków z lektury dramatu z jego sceniczną realizacją (zestawiano problemy, ich hierarchię w dramacie i przedstawieniu, konfrontowano postaci z dramatu z ich odpowiednikami scenicznymi). Najkonsekwentniejszymi realizatorami tej strategii byli Świerczewski, Romer-Ochenkowska i Piotrowicz. Świerczewski konsekwentnie publikował artykuły przedpremierowe i recenzje po premierze¹³⁹. Prezentował więc czytelnikom dramat jako utwór literacki oraz własną interpretację jego przedstawienia. W podobny sposób postępowala – mniej konsekwentnie – Romer-Ochenkowska. Najwnikliwsze (niestety, nieliczne) analizy i interpretacje (dotyczące idei i struktury dramatu oraz jego teatralnej realizacji) są pióra Piotrowicza. Należy tu także wspomnieć Maślińskiego i Bujnickiego, którzy z krytyków literackich przekształcali się coraz bardziej – w teatralnych. Świadomość teatralności dramatu zaznaczała się w ich recenzjach coraz wyraźniej. Obaj odczytywali dramat nie tylko jako utwór prezentujący określone problemy, ale przede wszystkim jako tekst literacki kryjący w sobie różne możliwości jego teatralnej realizacji. Refleksja krytyczna ujawniała wariantywność realizacji scenicznej, możliwości, jakie stwarza dla reżysera i aktorów tekst dramatu, jego związki z konkretną konwencją teatralną lub elastyczność umożliwiającą zastosowanie – jak to wyrażał Maśliński – różnych „stylów” kreacji świata scenicznego: naturalistycznego, realistycznego, groteski. Te kwestie bywały często perspektywą zarówno odczytania, jak i oceny przedstawienia teatralnego. Niejednokrotnie recenzent kreślił przed czytelnikami swoją własną koncepcję scenicznej realizacji dramatu, inaczej ujmującą postacie, eksponującą inny problem lub prowadzącą do zmiany poetyki (Maśliński najczęściej zamiast realizmu proponował ulubioną przez siebie groteskę).

Maśliński łączył w swoich recenzjach ukazywanie teatru jako interpretatora dzieła literackiego z uświadamianiem czytelnikowi złożoności i możliwości

¹³⁹ Zob. np. „Fantazy” *Słowackiego w Teatrze Polskim*. „Nasz Kraj” 1919, nr 141 (przedprem.); *Fantazy II*, „Nasz Kraj” 1919, nr 142, 1919, nr 147, 148 [*Damy i huzary* A. Fredry].

teatru, bogactwa jego środków wyrazu. Obok Limanowskiego, Łopalewskiego i Hryniewicza należał do recenzentów prowadzących autentyczne kształcenie teatralne, przy czym czynił to najkonsekwentniej, czego efektem była wyraźna schematyczność recenzji oraz nierzadko oddalenie się ich autora, zajętego przedstawieniem własnej koncepcji reżyserskiej, od samego przedstawienia. Trzeba jednak przyznać, że starał się Maśliński urozmaicać proces kształcenia. Formułował w swoich recenzjach zadania dla czytelników, którzy mieli dopowiedzieć to, czego on nie napisał. Po premierze *Tajemnicy lekarskiej* Łaszłó Fodora zwrócił się do potencjalnych widzów: „Czytelnicy zechcą łaskawie sami skontrolować, jaką rolę konstrukcyjno-komiczną mają pacjenci doktorki, a jeśli chodzi o rzeczy martwe – parawan w klinice i ów kapitalny sweterek Marty”¹⁴⁰.

Owo zadanie edukacyjne – co trzeba podkreślić – było zgodne z uprawianym przez Maślińskiego modelem kompozycyjno-treściowym większości jego recenzji, obejmującym prezentację (równoległą lub następującą po sobie) konstrukcji dramatu i przedstawienia oraz określenie funkcji poszczególnych, oczywiście wybranych, elementów – struktur przedstawienia.

Łopalewski przyjmował najczęściej rolę przewodnika objaśniającego sens przedstawienia teatralnego, dając czytelnikom klucz do jego interpretacji. Nie rezygnował także z jego oceny, ale – jak się wydaje – ocena nie była w jego artykułach najważniejsza, co łatwo zrozumieć, gdyż starał się być przede wszystkim pośrednikiem między Redutą i publicznością.

Limanowski natomiast stanowił w wileńskiej publicystyce teatralnej zjawisko wyjątkowe. Jego recenzje nie dadzą się ująć w jeden schemat kompozycyjny lub problemowy. Uprawiał erudycyjną, osobistą konwersację o teatrze jako o sztuce i autonomicznej, i wpisującej się w konteksty ogólnokulturowe oraz regionalne. Prezentował różne perspektywy odczytania przedstawienia teatralnego lub jego wybranych elementów. Prowadził czasem swoich czytelników w odległe przestrzenie geokulturowe, czasowe i ujawniał najprzeróżniejsze konteksty widowiska teatralnego traktowanego zawsze jako próba stworzenia emocjonalno-intelektualnej wspólnoty sceny i widowni.

Teatr – jak już wcześniej wspomniano – był traktowany przede wszystkim jako bardzo ważna „z punktu widzenia polskości” instytucja, placówka kulturalna. Teatr – jak stwierdzał Kozaryn – jest

¹⁴⁰ „Kurier Wileński” z 2 II 1937.

najlepszym zwierciadłem swego czasu. Boć nie tylko teatr oddziaływał na widza, ale także i opinia widza oddziaływała wzajemnie na dobór sztuk granych, a więc na teatr sam. W naszych warunkach [tj. w Wilnie 1920 r.] znaczenie teatru jest tym większe, ważniejsze. Stojąc z dala od wszelkich sporów i spraw politycznych, musi on jednak pielęgnować i dobry, polski język i uczucia narodowe, przez tyle lat gwałcone, i wspierać istniejące pojęcia etyczne. Nie chodzi o to, by teatr spełniał jakąś rolę zatabaczonego moralizatora. Owszem, winien bawić. Lecz chodzi o to, by ta zabawa była godziwą. Można się śmiać różnie: cynicznie, rubasznie, bezczelnie, szyderczo czy ironicznie, ale też serdecznie i pocziwie¹⁴¹.

Takie widzenie teatru najsilniej ujawniało się od samego początku wznowienia działalności sceny polskiej do lat trzydziestych. Limanowski, a także nowe pokolenie recenzentów – Maśliński, Bujnicki – równoważyli w swoich wypowiedziach funkcje społeczne i artystyczne, jakie powinny pełnić teatry w Wilnie. Od utworzenia teatru Młodziejowskiej funkcje społeczne teatru rozumiano przede wszystkim jako propagowanie polskiej literatury i polskiego słowa. Sprawy obyczajowe, treści wychowawcze natury ogólnej, tzw. tendencje – odsuwano na plan dalszy. Najwyżej cenione były – w repertuarze popularnym – sztuki o treściach historyczno-patriotycznych. Trzeba przyznać, że sprawozdawcy i recenzenci teatralni, jakkolwiek zastrzegali czasem, iż przedstawienie nie jest „dla dziewczątek” lub młodzieży szkolnej, to rzadko zarzucali teatrowi niemoralność, nieobyczajność¹⁴². Najbliższy był im realizm i wystawy scenicznej, i gry aktorskiej¹⁴³. Psychologizm jako zasada kreowania postaci scenicznej w dramacie realistycznym i poetyckim (*Dziady*, *Kordian*), czytelność motywacji, racjonalizacja zachowań, wydarzeń, respektowanie zasady prawdopodobieństwa życiowego – to podstawowe wymagania stawiane teatrowi przez większość recenzentów i sprawozdawców teatralnych w pierwszym dwudziestoleciu funkcjonowania sceny polskiej w Wilnie. Stanisławska i Romer-Ochenkowska nigdy do końca nie zaakceptowały nowego typu scenografii, reprezento-

¹⁴¹ *Teatr. „Jasielka 1920”* L. Rydla w opracowaniu aktualnym W. Stanisławskiej. „Rzeczpospolita” 1920, nr 69.

¹⁴² Jedyną uznaną za skandal obyczajowy (w obronie teatru stanął tylko M. Limanowski) była premiera *Przestępców* Ferdinanda Brücknera, 29 IV 1930, reż. A. Zelwerowicz. Zob. B. Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz w Wilnie (1929–1931)*, *op.cit.*, s. 169–171.

¹⁴³ Zob. np. E. Węśławska, *Z teatru*. „Dziennik Wileński” 1906, nr 64 (G. Hauptmann, *Dzwon zatopiony*); S. Kozaryn, *Z teatru*. „Kurier Wileński” 1924, nr 57 (M. Lengyel, *Tajfun*).

wanego np. przez Iwo Galla czy Andrzeja Pronaszkę, z trudem pogodziły się z groteską, do której często sięgał w swoich realizacjach Zelwerowicz. Jednakże – jak się wydaje – to teatr Zelwerowicza wywarł na Romer-Ochenkowską większy wpływ niż Reduta¹⁴⁴. Obie recenzentki z wyraźną ulgą i zadowoleniem powitały sztuki reżyserowane przez Czengerego¹⁴⁵, który – co mu z kolei zarzucał Maśliński, krytyk młodszej generacji – unikał wszelkich deformacji i zbyt kurczowo trzymał się realizmu i psychologizmu¹⁴⁶.

Co interesujące, w okresie międzywojennym odrzucano także – jak to określano – „łatwy”, „rzewny” patriotyzm, sztuki wypełnione patriotycznymi tyradami, zawierające wątki melodramatyczne lub tragiczne (w potocznym rozumieniu tego słowa), jawnie propagandowe.

„Do rozkwitu teatru potrzebne są dwa czynniki: dobra gra i dobra publiczność” – twierdził Hryniewicz, jeden z najbardziej „teatralnych” recenzentów wileńskich, który koncentrował się głównie na zagadnieniach związanych z grą aktorską. Dramat traktował przede wszystkim jako materiał dla teatru – reżysera i aktora. Najwyraźniej ze wszystkich recenzentów wileńskich akcentował odmiennosć teatru i literatury, wielokrotnie powtarzał, że dramat wymaga opracowania scenicznego. Utwór, który „dobrze się czyta”, nie poddany działaniu reżyserskiego ołówka, na scenie może być „przegadany”¹⁴⁷. Podkreślał, że „każdemu teatrowi [...] potrzeba reżyserii jak roślinom wody, ale niestety, w Polsce mamy zaledwie kilku [reżyserów] i stąd większość teatrów choruje nieuleczalnie na uwiąd artystyczny”¹⁴⁸.

Praca reżysera – jak można wnioskować z recenzji – ujawniała się, jego zdaniem, przede wszystkim w opracowaniu tekstu oraz w grze aktorskiej; zdecydowanie w mniejszym stopniu w wystawie scenicznej. Hryniewicz nie był w latach 1913–1922 jedynym recenzentem pomijającym kwestie scenografii.

¹⁴⁴ „Kurier Wileński” 1929, nr 223.

¹⁴⁵ Zob. np. *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 28 V 1936 (Ch. Dickens, *Świerszcz za kominem*); *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 17 I 1936 (Molier, *Mieszczanin szlachcicem*).

¹⁴⁶ Zob. np. *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 11 I 1936 (S. Dobrzański, *Żołnierz królowej Madagaskaru*).

¹⁴⁷ Zob. np. *Teatr Polski*. Dyrekcja F. Rychłowskiego. „Zaczarowane koło” L. Rydla. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 9.

¹⁴⁸ *Teatr Żołnierski*. „Damy i huzary”, komedia w 3-ch aktach Al. hr. Fredry. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 98.

Dla wszystkich piszących wówczas o wileńskich scenach było jasne, że w warunkach ograniczonych możliwości technicznych i przede wszystkim finansowych – cały ciężar przedstawienia spoczywa na aktorze. Sprawy dekoracji traktowano jako drugorzędne, często w ogóle je pomijano lub określano dekoracje lakonicznie jako „poprawne”, „dobre”. Z pełnym zrozumieniem odnosili się recenzenci i sprawozdawcy do sytuacji scen wileńskich: braku funduszy, czasu, odpowiedniego zaplecza, pracowni. Tylko wyjątkowe niedbalstwo wykonania „wystawy” scenicznej, rażące odstępstwa od prawdopodobieństwa miejsca i czasu akcji, albo równie wyjątkowa uroda wystroju sceny, harmonijność dekoracji, kostiumu i stylu gry aktorskiej – skłaniały recenzentów do poświęcenia więcej miejsca sprawom dekoracji.

Recenzje Hryniewicza, traktowane jako swoista „pamięć teatru”, są więc w dużej mierze studium sztuki aktorskiej, jak np. fragment poświęcony grze Wojciecha Brydzińskiego w tragikomedii Luigi Chiarellego *Twarz i maska*:

[Brydziński] dał groteskę o precyzyjnie wymuskanych szczegółach. [...] W pewnych chwilach w szalonym opętańczym wirze twarz i maska zlewały się w jedno i tylko przez krótkie momenty patrzyła na nas tragiczna twarz człowieka. Wnet zakrywała ją maska. Na szczerłość i prawdę kładło się kłamstwo i fałsz. P. Brydziński ze swym zespołem byli dyskretnymi pośrednikami pomiędzy autorem a publicznością. Te uśmiechy na twarzach grających miały wdzięk trujących tuberoz. Nad konwenansem, który przybrał postać człowieka, złożono sąd i tego sądu aktorami i asesorami byliśmy wszyscy: scena i widownia. [...] P. Brydziński był subtelnym interpretatorem autora. Przechodził wszystkie szczeble kontrastów, a każdy zarysował śmiałą, pewną ręką. Z całą świadomością stworzył przepyszną groteskę¹⁴⁹.

Hryniewicz starał się również ustalić relacje między autorem i aktorem, tym, co zawiera w sobie tekst literacki i indywidualną pracą aktora, wspomagane przez reżysera. Stąd też przedmiotem jego rozważań była często teatralność dramatu, rozumiana jako stopień „wpisania” w jego tekst uwarunkowań teatru, jako potencjalne możliwości służące popisowi aktorskiemu oraz wymagania stawiane realizatorom przedstawienia. Często – szczególnie w recenzjach fars i krotoczwil – podkreślał zasługi aktora w tworzeniu barwnej postaci oraz komizmu. Po premierze *Kawiarenki* Tristiana Bernarda pisał:

¹⁴⁹ *Teatr Polski. Dyrekcja F. Rychłowskiego. „Twarz i maska”, tragifarsa w 3 aktach Luigi Chiarelli. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 44.*

Retrospektywnie przebiegnijmy wszystkie trzy akty, a spostrzeżemy, [że] w nieustającym zainteresowaniu utrzymywał nas głównie aktor, nie autor. Wszak to artystom zawdzięczamy niezliczone dobre pomysły, z których śmieje się widownia. Aktor ożywił, ubarwił i urozmaicił sceny a nawet, jak to uczynił p. Tatarkiewicz, zatarł zręcznie chropowate, melodramatyczne wykrzykniki autorskie w końcowej scenie aktu III. Dzięki zespołowi naszemu *Kawiarenka* była gwarną, żywą i wesołą.

Oczywiście prym dzierżył wspomniany p. Tatarkiewicz. Źle postawioną rolę strawił, pokonał i stworzył świetny typ kelnera, którym zachwycał widownię. W rękach mniej wytrawnego artysty rola ta rozpadłaby się na nudne i płaskie sceny¹⁵⁰.

O ile w odniesieniu do fars i krotochwil było przyzwolenie na inicjatywę aktorsko-reżyserską w konstrukcji postaci scenicznej, o tyle w przypadku większości komedii oraz dramatu właściwego zdecydowana większość recenzentów domagała się zgodności z intencjami autora; wyjątek stanowiły sztuki dramaturgów początkujących¹⁵¹.

Tak silną, jak u Hryniewicza, świadomość funkcji aktora i reżysera jako współtwórców lub twórców postaci scenicznych, a co za tym idzie – i sztuki teatru, można odczytać jeszcze w recenzjach Łopalewskiego¹⁵², Charkiewicza, Limanowskiego i Maślińskiego. Wymienieni krytycy częściej koncentrowali się jednak na ogólnej koncepcji przedstawienia, relacji teatr–dramat, niż na samej grze aktorskiej. Za reprezentatywną można uznać wypowiedź Łopalewskiego:

W każdej postaci scenicznej należy odróżniać to, co dał jej autor i to, co aktor, słowem – każda postać, widziana na scenie jest współtworem autora i aktora. [...] O takim, lub innym rozumieniu idei autora decyduje prawie zawsze sposób ujęcia postaci działających przez aktorów. Warunkiem interpretacji celowej jest gra zespołowa, to znaczy, wszyscy uczestnicy dramatu muszą uświadomić sobie, gdzie leży punkt ciężkości utworu i do niego dążyć; jeśli takich punktów jak

¹⁵⁰ „Gazeta Wileńska” 1921, nr 263.

¹⁵¹ Zob. np. E. Węśławska, *Z teatru. „W pętach” Jerzego Orlicza. „Goniec Wileński” 1908*, nr 63.

¹⁵² Po premierze *Fircyka w zalotach* Łopalewski pisał: „Humor, którym tryskają sceny *Fircyka* i który podbił serca publiczności, nie jest dziełem Zabłockiego. Jest on dziełem Reduty. Śmiejemy się nie z dowcipnych słów i nie z zabawnych sytuacji, jakie tam sobie wypisał Zabłocki, ale raczyliśmy się grą, tonem i gestami, jednym słowem tym wszystkim, czego nie ma w tekście, a co dobudowali artyści”. „Kurier Wileński” 1926, nr 29.

w omawianej komedii [T. Rittner, *Człowiek z budki suflera*] jest kilka, muszą zgodnie wybrać jeden i do niego się w grze ustosunkować¹⁵³.

Aktorzy, postaci sceniczne ukazywani byli w kontekście całego zamysłu interpretacyjnego (dramatu lub jego teatralnej realizacji), a nie w zbliżeniu – jak u Hryniewicza – redukującym często przedstawienie teatralne do postaci scenicznych, a więc do indywidualnego opisu aktorskiego. Nie znaczy to jednak, że Hryniewicz nie doceniał zespołowości gry. Nie wymagał jej tak rygorystycznie jak Świerczewski, niemniej upominał się o nią w przypadku komedii *Fredry* czy *Wyzwolenia* Wyspiańskiego¹⁵⁴. W pierwszej, wstępnej części recenzji przypomniał swoim czytelnikom o dokonaniach Wyspiańskiego jako artysty teatru (dekoratorze, inscenizatorze), a także o jego zmaganiach z mesjanizmem:

Wyspiański jest zawsze nie tylko poetą, ale i konstruktorem olbrzymich malarsko-teatralnych scen. Łłańcuchem takich wielkich teatralnych kompozycji, rezultatem tego malarsko-improwizacyjnego pędu jest właśnie *Wyzwolenie*¹⁵⁵.

Nie streszczał poszczególnych scen, ale interpretował je z punktu widzenia tradycji teatralnej oraz poetyki teatru Wyspiańskiego:

Prolog do *Wyzwolenia* jest wyraźną próbą skonstruowania teatru rdzenie polskiego na fundamentach trójpiętrowości zauważonej w dramatyce naszych romantyków, w teatrze religijnym średniowiecza i w tragediach szekspirowskich. [...] Co do gry artystów to niepodobna wdawać się w analizę poszczególną. Tu chodzi o zespół. Nie występy solistów decydują o wystawieniu *Wyzwolenia* ale tylko to, o ile potrafią zachować jego całość i ciągłość. Trzeba przy tym pamiętać, że w każdym dziele scenicznym Wyspiańskiego słowo jest istotnym i nieodzownym składnikiem jego teatru, jest częścią integralną skomplikowanego organizmu, na którego życie składa się gest, element muzyczny, malarski i architektoniczny. Słowo Wyspiańskiego wypływa z ruchu i jest to dźwięk teatralny nie symbol pisarski. Jest epigramatem na gości osoby działającej umieszczonym. [...] P. Nowakowski jako reżyser nastroił w szeregu scen siebie i wszystkich towarzyszy scenicznych na ton miękkiej bez heroizmu i wielkości. [...]

¹⁵³ „Kurier Wileński” 1927, nr 34.

¹⁵⁴ *Teatr Polski. Otwarcie sezonu. „Wyzwolenie”, dramat w 3 aktach S. Wyspiańskiego.* „Gazeta Wileńska” 1921, nr 195.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

Na ogół pewne braki wpływały z nieprzystosowania się do utworów wielkiej poezji. Żeby umieć nieskazitelnie grywać dzieła tej miary trzeba nimi żyć ustawicznie. Tego dotychczas nie mieliśmy. I niestety, kulturalnie w Wilnie jesteśmy za biedni aby pozwolić sobie na ciągłość arcydzieł ducha. Stąd gry niedoskonałość i na widowni kłopotliwość, gdy dotyka skrzydło nieskończoności¹⁵⁶.

Poruszony przez recenzenta problem arcydzieł w teatrze, patosu, słowa poetyckiego, świata przedstawionego, wykreowanego nie według zasad realizmu lub groteski, ale przez metafory i symbole, powracał zazwyczaj, ilekroć – nie tylko na scenach wileńskich¹⁵⁷ – wystawiano dramat klasyczny, romantyczny, a nawet komedie „stylowe” Fredry lub Zabłockiego. I aktorzy, „zmannowani” przez dominujące w repertuarze farsy oraz sztuki obyczajowe, i „zdemoralizowani” tymże repertuarem widzowie zatracili – zdaniem recenzentów – wrażliwość na piękno poetyckiego słowa i obrazu.

Stosunkowo długo reżyseria oceniana była przez większość sprawozdawców i recenzentów zdawkowo. Była albo dobra, wówczas, kiedy reżyser „stworzył całość”, albo zła, kiedy tej „całości” nie było. Reżysera obarczano odpowiedzialnością za brak „stylowości” w sztukach kostiumowych, a szczególnie w komediach Fredry, oraz najczęściej za bliżej nie sprecyzowaną „niejednołitość” gry aktorskiej, rzadziej – za brak jasno postawionego „problemu”. Szersze refleksje na temat funkcji i zadań reżysera pojawiły się w wileńskiej publicystyce teatralnej na początku lat dwudziestych. Pierwszą poważniejszą publikacją na ten temat był jeden z odcinków cyklu *Wasz teatr a Wy* Władysława Laudyna¹⁵⁸, w którym – za pracę Karola Hayemana *Regie* – ówczesny recenzent „Słowa” nakreślił wizję reżysera jako autora koncepcji scenicznej realizacji dramatu, jego kompetentnego, tj. dobrze wykształconego, interpretatora, świetnego znawcę teatru, potrafiącego nawiązać kontakt z aktorami, dostrzec, wykorzystać i rozwijać ich umiejętności, wreszcie – twórcę i kierownika zespołu. Za jedną z najważniejszych przyczyn słabości wileńskiego teatru, będącego wówczas pod dyrekcją Rychłowskiego, uważał brak stałego reżysera i zbyt częste występy gościnne wprawdzie znakomitych aktorów, które jednak sprawiły, że zespół „co parę tygodni słuchając nowego boga, a w przerwach p. Rychłowskiego, nie

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Zob. np. K. Makuszyński, *O tonie bohaterskim w teatrze*. „Teatr” 1918/1919, z. 1.

¹⁵⁸ „Słowo Wileńskie” 1921, nr 151.



mógł się zjednoczyć, zespolić, zrozumieć i wspólnie dążyć do jednego celu, którym byłoby dobro całości”¹⁵⁹.

Zamysł inscenizacyjny, koncepcja interpretacji dramatu, tzw. styl gry aktorskiej – jako efekty pracy reżysera, a nie skutki działań aktorskich lub twory anonimowe – były coraz częściej omawiane wraz z pojawieniem się w Wilnie Reduty, a jeszcze wyraźniej, z pogłębioną refleksją o pracy inscenizatorsko-reżyserskiej, w odniesieniu do działalności Teofila Trzczińskiego i kolejnych dyrekcji: Zelwerowicza, Szpakiewicza (*Dziady* w inscenizacji Leona Schillera) i Leopolda Pobóg-Kielanowskiego. Coraz wyraźniej – w świadomości samych recenzentów i ich czytelników – określone były funkcje reżysera i przede wszystkim zakres jego kompetencji, wkład w przedstawienie teatralne. Reżyser z bliżej nie sprecyzowanego „kierownika”, organizatora czy doradcy aktora, którego praca bywała kwitowana jednym zdaniem, stawał się twórcą lub współtwórcą przedstawienia. Nie tylko dramat był punktem odniesienia (jednym z wielu) oceny gry aktorskiej, ale i koncepcja reżyserska (inscenizacyjna), którą recenzenci próbowali zrekonstruować – w czym celowali Łopalewski i przede wszystkim Maśliński. Stopniowo więc, w miarę upływu czasu, recenzje były coraz bliższe teatru. Szczególnie wyraźnie widać to w artykułach Romer-Ochenkowskiej, w której refleksje o dramacie, jego fabule, problematyce i płynących stąd rozważaniach na tematy aktualne – sukcesywnie ustępowały kwestiom teatralnym. Wynikało to zarówno z ogólnych tendencji w krytyce, jak i z lokalnych uwarunkowań. Romer, zwolenniczka realizmu i psychologizmu, wysoko ceniła Czengerego, widząc w nim reżysera o „europejskiej kulturze teatralnej”¹⁶⁰, który nie ulegał modzie na „Meyerholdyzm” i różnego typu tendencjom deformującym rzeczywistość. A że Maśliński domagał się groteski, stylizacji, polemizując z koncepcjami Czengerego, to Romer – nie wchodząc ostro w bezpośrednią polemikę z Maślińskim – przekonywała o wysokich walorach sztuki Czengerego, poświęcając reżyserii więcej miejsca, niż to czyniła zazwyczaj.

Niewątpliwie na „uteatralnienie” wileńskiej krytyki teatralnej wywarły wpływ tendencje panujące w innych ośrodkach, rozwój polskiej myśli teoretycznej o teatrze, dyskusje o potrzebie teatrologii, historii teatru. Nie można

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ Zob. np. *Teatr na Pohulance. „Mieszczanin szlachcicem” Moliera. „Kurier Wileński”* z 17 I 1936.

jednakże lekceważyć impulsów, jakie płynęły z samego teatru w Wilnie; tym bardziej że – jak to już wcześniej stwierdzono – artykuły traktujące o sztuce teatru w ujęciu teoretycznym, programowym należały w Wilnie do rzadkości i na ogół nie wywoływały dyskusji¹⁶¹. Zagadnienia istoty sztuki teatru, funkcji poszczególnych jej twórców, poetyki i estetyki pojawiały się zazwyczaj wywołane konkretną premierą.

Rozważania np. o inscenizacji jako działaniach „dostosowujących” dramat do sceny i warunków „lokalnych” (w tym przede wszystkim publiczności) snuł Piotrowicz po premierze *Kręgu interesów* Jacinto Benaventego w inscenizacji (określenie Piotrowicza) Trzczińskiego:

Są utwory współczesne, nie stylizowane bynajmniej ani wzorowane na technice sceny dawnej, utwory nawet talentu literackiego, ale pozbawione tego, co się nazywa konstrukcją nie tylko sceniczną, ale dramatyczną w ogóle. Utalentowany inscenizator lubi takie utwory. Na ich kanwie tworzy nadbudówkę, będącą często zamkniętą w sobie całością, a co ważniejsza, nadającą kształt określony, kształt sceniczny tekstowi literackiemu. Znajduje wówczas zastosowanie cała pomysłowość inscenizacyjna, tworzy się teatr, dający iluzję życia, wyczarowuje się świat realny, żyjący fantazją reżysera-inscenizatora. [...] Tylko ktoś, kto potrafi być jednocześnie pomysłowym inscenizatorem, wnikliwym reżyserem, doskonałym aktorem, ktoś posiadający plastyczne widzenie i słuch muzyczny – potrafi zmontować całość widowiska, nadać mu kształt, przez który wypowie się najlepiej autor, twórca komedii, czy sztuki¹⁶².

Inscenizator i reżyser w jednej osobie, w koncepcji Piotrowicza, jest więc zarówno wszechstronnym artystą teatru, jak i lojalnym wobec autora dramatu adaptatorem jego utworu. Inscenizator ma nadać utworowi literackiemu taką formę teatralną, aby na scenie, wobec konkretnej publiczności, zaistniały treści założone przez dramaturga. W przypadku komedii Benaventego, Trzcziński wykazał swoje kompetencje adaptacyjno-artystyczne m.in. w tym, że wyciszył

¹⁶¹ Bez echa pozostały takie interesujące publikacje, jak: Tadeusza Byrskiego, *O teatr ludowy*. „Po prostu” 1935, nr 8; *Teatr amatorski podstawą kultury teatralnej*. „Żagary” 1931, nr 3; Wacława Radulskiego *Teatr klasowy*. „Żagary” 1932, nr 2, „Piony” 1932 nr 1, 2; Jerzego Stempowskiego, *Teatr masowej konsumpcji*. „Comœdia” 1939, nr 2; *Granice zasięgu teatru współczesnego*. *Pamiętnik teatralny 3-iej klasy*. „Comœdia” 1939, nr 4.

¹⁶² *Wrażenia teatralne*. Jacinto Benavente „*Krąg interesów*”, komedia w trzech aktach z prologiem i epilogiem w Reducie [...]. „Słowo” 1929 nr 32.

zbyt natrętne, jak na warunki polskie i wileńskie, moralizatorstwo *Kręgu interesów*, które w oryginale było „obliczone na niewrażliwość [!] hiszpańskiego widza”¹⁶³.

Jeszcze więcej miejsca kwestie reżyserii zajmowały w recenzjach pisanych w latach trzydziestych. Charkiewicz, włączając się w dyskusję na temat potrzeby badań teatrologicznych, wskazywał odkrywanie funkcji i roli reżysera w przedstawieniu teatralnym jako najważniejsze zadanie dla teatrologa, gdyż tylko profesjonalny znawca teatru może w sposób kompetentny odkrywać i interpretować pracę reżysera. Charkiewicz starał się także zwracać uwagę na dokonania reżysera w swojej praktyce recenzenckiej. Co prawda, najczęściej miejsca poświęcał jeszcze niejednokrotnie dramaturgowi, ale bardzo często pisząc o aktorach, ich grę ujmował jako efekt reżyserskiej koncepcji teatralnego przedstawienia dramatu.

Najpełniej różne aspekty pracy reżysera – interpretacja dramatu, konsekwencja w realizacji założeń interpretacyjnych, wybór konwencji, stylu gry aktorskiej, koncepcja postaci, sprawy warsztatowe, dekoracje, spoiwość przedstawienia – uwzględnił w swoich recenzjach Maśliński, który nierzadko toczył spory z przyjętą przez reżysera (lub ogólnie i wymiennie – przez „teatr”) koncepcją przedstawienia teatralnego¹⁶⁴, które traktował jako sztukę zespołową, o zespołowej odpowiedzialności, ale nierównym wkładzie pracy. Zgłosił nawet żartobliwy projekt powołania „ogólnopolskiego związku recenzentów”, z Boyem oraz Irzykowskim „w prezydium”,

k który będzie wrzeszczał i trąbił przy każdej okazji tę jedną maksymę:
– nie chcemy ogłupiających bzdur! Idiotyczne sztuczki wolno wystawiać tylko pod tym warunkiem, że zrobi się z nich taki koncert gry nierealistycznej, żeby sam autor swego płodu nie poznał. Za gamonia autora niech płaci reżyser, za durny tekst – praca aktorów; długie, długie próby, szlifujące wirtuozerię gry. Tym hasłem szachować

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Najczęściej polemizował z Czengerym, dowodząc, że zamiast realizmu należało – szczególnie w komediach – sięgnąć po groteskę. Zob. np. *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 11 I 1936 (S. Dobrzański, *Żołnierz królowej Madagaskaru*); *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 24 VIII 1935 (M. Hemar, *Muzyka na ulicy*).

należy i warto. Bije się nim na dwie strony – w poziom repertuaru i przygotowania aktorskiego w równiej mierze¹⁶⁵.

Proces edukacji teatralnej, ujawniający się w wileńskich recenzjach teatralnych, obejmował zarówno publiczność, jak i samych recenzentów. Znalazły w nim odzwierciedlenie nie tylko nowe kierunki w estetyce teatralnej, ale i sam sposób widzenia teatru, doświadczania jego autonomiczności. Nie tylko w recenzjach krytyków nowego pokolenia, Maślińskiego i Bujnickiego, widoczne jest przesunięcie akcentów z dzieła literackiego, jego fabuły, idei na odczytanie dokonań teatru. Coraz wyraźniej niemal u wszystkich piszących o teatrze widoczna jest świadomość specyfiki sztuki teatru, jej interpretacyjnych i ekspresyjnych możliwości oraz odmiennych kryteriów oceny dzieła literackiego i teatralnego. Nie zaniebując refleksji o społecznych funkcjach teatru, recenzenci coraz więcej miejsca poświęcali sprawom artystycznym. Zmieniały się też proporcje między „literacką” i „teatralną” częścią recenzji, na korzyść tej drugiej. Wszystkie zasygnalizowane wyżej przemiany są odbiciem ogólnych tendencji w krytyce teatralnej okresu międzywojennego. Uwalniała się ona spod prymatu literatury jako zasadniczego tematu rozważań oraz felietonowości będącej efektem albo literackich ambicji krytyków, albo nadmiernych uwikłań teatru i jego krytyki w sprawy społeczne.

Do przemian w sposobie widzenia teatru i pisania o nim przyczynił się w Wilnie także sam teatr, który od czasów Reduty prowadził swoistą edukację teatralną swojej publiczności, w tym recenzentów. Znaczna część dokonań Reduty oraz przedstawień za dyrekcji Szpakiewicza, Zelwerowicza i Pobóg-Kielanowskiego nie mieściła się w wypracowanym schemacie recenzji zawierających szerokie streszczenie z wypunktowaniem zasadniczych problemów (bez wyraźnego określenia, czy autor streszcza dramat, czy przedstawienie) i pobieżną, lakoniczną ocenę gry aktorskiej, dekoracji, czasem reżyserii. Reduta niewątpliwie utrwaliła, ugruntowała wśród recenzentów przekonanie, że przedstawienie powinno cechować się harmonijnością oraz jednolitością „stylu”. Udowodniła, że realizm i psychologizm nie są jedyną konwencją. Zelwerowicz pokazał możliwości, jakie daje groteska. Szpakiewicz kontynuował popularyzatorską działalność Reduty i przyczynił się do pogłębienia refleksji nad insce-

¹⁶⁵ *Teatr na Pohulance*. „Kurier Wileński” z 13 IX 1935 (I.K. Davis, *Wszystkie prawa zastrzeżone*).

nizacją. Pobóg-Kielanowski kontynuował działania eksponujące interpretacyjno-inscenizatorskie możliwości teatru.

Punktem wyjścia programu edukacji prowadzonej przez wileńskich recenzentów było uzupełnienie powstałych w czasie zaborów luk w literackim i teatralnym wykształceniu publiczności. W tym kontekście odniesienia dramat-teatr ograniczano do tzw. wierności przedstawienia utworowi dramatycznemu, przejawiającej się głównie w planie postaci oraz wyeksponowaniu kluczowych problemów utworu dramatycznego. Kryterium oceny stanowiły wspomniana „wierność”, jak i dostatecznie przekonująca dla widza gra aktorska w scenerii adekwatnej do czasu oraz miejsca akcji. Do sygnalizowania możliwości teatru służyły najczęściej recenzentom i sprawozdawcom premiery komedii i fars słabych literacko, ale znakomicie wykonanych. Z czasem, wraz z odejściem od schematu realistycznego, pogłębianiem psychologizmu, cieniowaniem nastrojów, wprowadzaniem elementów symbolicznych, groteski, stylizacji, a także nowych interpretacji i inscenizacji dramatów „klasycznych” recenzenci w coraz większym stopniu musieli rozbudowywać treści „teatralne”, a redukować „literackie”. Tradycyjne streszczenie coraz częściej ustępowało miejsca próbom opisu lub sproblematyzowanej refleksji eksponującej przede wszystkim dokonania teatru, jego zabiegi interpretacyjne i inscenizacyjne.

Lektura recenzji teatralnych powstałych w Wilnie w latach 1906–1940 pokazuje, jak silne były uwikłania krytyków teatralnych w sprawy społeczne, narodowe, ale nie mniej wyraźnie widać zależność praktyki recenzenckiej od teatru. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że w Wilnie to teatr prowadził swoiste kształcenie swoich krytyków oraz inspirował ich działalność edukacyjną wobec publiczności. To teatr zmusił recenzentów, by uważniej przyjrzeni się jego pracy, dostrzegali nie tylko aktora, ale i plastyka, reżysera i inscenizatora. Stwierdzenie Baranowskiego, że „teatr sam stwarza dla się kulturalną publiczność”, w warunkach wileńskich w pełni odnosi się także do szeroko rozumianej krytyki teatralnej.

II

Tradycje Wilna romantycznego

Drugie i trzecie dziesięciolecie XIX wieku to okres najczęściej i najchętniej przywoływany w wileńskiej publicystyce kulturalnej, także teatralnej. Wilno Filomatów i Filaretów (najczęściej pisanych wielką literą) wspomniane było z nostalgią, dumą i nadzieją. Z nostalgią pisano o czasach największego – jak uważano – fermentu intelektualnego i artystycznego, który zaistniał mimo niewoli; z dumą o tych, którzy sprawili, że Wilno na trwałe wpisało się do dziejów kultury polskiej, będąc Mekką romantyzmu; i z nadzieją – że lata dawnej świetności powrócą. Nie dziwi więc, że wśród peryfraz Wilna najczęściej spotykane są „miasto Mickiewicza” i „miasto Filaretów” (obok grodu Giedymina, miasta Marszałka, Piłsudskiego czy miasta Skargi). Każda z nich przywołuje postaci, których kult w tym mieście wydaje się oczywisty i nie wymaga szerszych uzasadnień. Zdecydowanie bardziej złożona jest odpowiedź na pytanie o formy tego szczególnego poszanowania oraz treści, idee i wyobrażenia łączone z każdą z peryfraz.

Kim był dla wilnian Adam Mickiewicz? Wyczerpująca odpowiedź – jeżeli jest w ogóle możliwa – przekracza ramy tej pracy. Poniższe rozważania mogą być zaledwie przyczynkiem do próby odpowiedzi na tak postawione pytanie. Oczywiście, tak jak i dla lwowian, mieszkańców Krakowa czy Warszawy – Mickiewicz był wieszczem, ale przede wszystkim wielkim rodakiem, genialnym twórcą, który rozsławił swój „kraj lat dziecińczych”, wiodąc swoich czytelników na Litwę, do Wilna, na ziemię wileńską i nowogródzką, któremu jednak pełni uwielbienia krajanie nie zdołali wznieść pomnika, mimo wysiłków czynionych w tym kierunku od 1905 roku, kiedy to wystąpiono z inicjatywą jego budowy. Uczyniono to z okazji pierwszego, po blisko czterdziestu latach, obchodu narodowego w Wilnie, który był uczczeniem pięćdziesiątej rocznicy śmierci Mickiewicza. 27 września 1905 roku w sali koncertowej wileńskiego Grand Hotelu, w czasie koncertu Filharmonii Warszawskiej, Jadwiga Mrozow-

ska, wbrew zakazowi władz, deklamowała *Inwokację*¹. Właściwe uroczystości odbyły się 25 listopada. W kościele św. Jana – jak pisze Anna Kuligowska-Korzeniewska –

odbyły się przed południem trzygodzinne „egzekwie żałobne i msza uroczysta za duszę Adama Mickiewicza”. Zgromadziły one kilkutyśięczne tłumy wiernych, w tym młodzież, gdyż – zgodnie z apelem „Kuriera Litewskiego” – „wychowańcy szkół byli zwolnieni od zajęć”. Zamknięte były wszystkie sklepy, także żydowskie. [...] Mszę odprawił proboszcz Antoni Czerniawski, zaś kazanie „przepiękne z ogromną siłą” wygłosił ks. Jasiński. „Z Mickiewiczowskiego Ducha sieje naukę, każe widzieć wodza, w nim przykład dla młodzieży, w Nim otuchę dla narodu”. Dalej „wspomina kaznodzieja o czasach zamartwych, o czasach doświadczeń, i walk, i upadku. Wspomina i o promiennej epoce duchowego tutaj, wpośród Filaretów, odrodzenia i kończy podniosłym do Nieśmiertelnego Ducha Wieszcza wołaniem, podniosłą do Boga o szczęście Narodu modlitwą”².

Wieczorem w Sali Miejskiej przy ulicy Ostrobramskiej odbył się wiec zorganizowany przez wileńską Polską Partię Socjalistyczną.

Przemawiano w językach polskim, żydowskim i białoruskim. Recytowano także „rzewny i przepiękny wiersz Adama” *O, Matko Polko* oraz *Nie dbam, jaka spadnie kara*. Tę *Pieśń Feliksa* z III Części *Dziadów* deklamował nieznan z nazwiska robotnik, członek LPSD³.

Następnego dnia, 26 listopada, w tejże sali odbył się uroczysty wieczór Mickiewiczowski, na który przybyły elity Wilna.

Salę „przybrano wspaniale w barwy polskie. Na scenie i w sali wystawiono biusty Mickiewicza, otoczone zielenią”. Uroczystość rozpoczęła bowiem żywy obraz „Apoteoza Mickiewicza”, przygotowany przez „miejsowych artystów-malarzy” do wiersza Kazimierza Gliń-

¹ O uroczystościach ku czci Mickiewicza w 1905 r. w Wilnie pisze A. Kuligowska-Korzeniewska w artykule *Apoteoza Mickiewicza w roku 1905*. W zbiorze: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*. T. II: *W kręgu literatury i sztuki*. Pod red. E. Feliksiak i E. Sidoruk. Białystok 2000, s. 27–42.

² *Ibidem*, s. 33–34.

³ *Ibidem*, s. 34.

skiego, który „wygłosił piękną i silną improwizację na cześć Wieszcza”. [...] Deklamowali Józef Kotarbiński i Wanda Siemaszkowa⁴.

W programie znalazły się *Oda do młodości* i fragmenty *Pana Tadeusza* („Drzewa litewskie”, „Koncert Jankiela”, „Polonez”). Podobne uroczystości – chociaż, oczywiście, z mniejszym rozmachem oraz skromniej komentowane przez prasę – odbywały się i w następnych latach, także po odzyskaniu niepodległości.

W powszechnym odbiorze wizerunku Mickiewicza i jego twórczości, w nastroju, a nawet w repertuarze „wieczornic” nie nastąpiły istotne zmiany. Publicyści w okolicznościowych artykułach utrwalali stereotyp. Publikacje Stanisława Pigonia, Manfreda Kridla, Konrada Górskiego nie inspirowały do pogłębionej lektury spuścizny wieszca. Recenzenci teatralni, podobnie jak pozostali – wyjąwszy Mieczysława Limanowskiego – strzegli powszechnie przyjętego wizerunku Mickiewicza, nie godząc się ani na jego modyfikację, ani trywializację, pomniejszanie jego dzieła. Przejawem takiej postawy były, między innymi, niezwykle ostre reakcje na każdą próbę uszczknięcia wielkości Mickiewiczowi, na choćby niezamierzone – na przykład przez grupę amatorską – zniekształcenie, nie dość artystyczne i perfekcyjne wykonanie, „zafałszowanie” (jak to określano) Mickiewiczowskiego dzieła⁵.

Świadectwem obecności Mickiewiczowskiego dziedzictwa w wileńskiej krytyce teatralnej lat 1906–1940 są cytaty, parafrazy, refleksje, dygresje prowadzące do konkretnych utworów lub biografii poety i przede wszystkim stosunek recenzentów do *Dziadów*, zawarte w ich artykułach wizje, odczytania arcydramatu oraz kryteria oceny jego realizacji scenicznych.

Kult Mickiewicza był w Wilnie czymś naturalnym, nie podlegającym dyskusji. Tak jak nazwisko Mickiewicza było ściśle łączone z Wilnem, tak Juliusza Słowackiego – z Mickiewiczem. W omawianym okresie możemy obserwować różne przejawy kultu Mickiewicza oraz stopniowe odkrywanie przez wilnian Słowackiego. Interesujące są kierunki owych odczytań. W twórczości Mickiewicza (głównie w *Dziadach*) – o czym dalej będzie mowa – coraz szerzej, za sprawą teatru, będą odczytywane treści uniwersalne, funkcjonujące obok historii lokalnej, która zawsze pozostanie dla recenzentów ważna, ale – z czasem – nie najważniejsza. Natomiast zainteresowanie Słowackim będzie zmierzało do

⁴ *Ibidem*, s. 37.

⁵ Zob. np. Hel. Romer, *Artystyczność widowisk*. „Kurier Wileński” 1925, nr 114.

wpisania autora *Kordiana* w tradycję Wilna romantycznego oraz wykazania, że jego twórczość wkomponowuje się swoją problematyką w czasy współczesne, gdyż ma wymiar uniwersalny, narodowy, a także można odnaleźć w niej tropy wileńskie.

1. „I myśli, i sentymenty ludzkie do tego wspomnienia się garną” (H. Romer-Ochenkowska) Reminiscencje Mickiewiczowskie

Nie tylko dla krajowców i regionalistów Wilno Filaretów i geniusz Mickiewicza zrodzony z tej ziemi, jej specyfiki, były świadectwem szczególnych mocy zaklętych w wileńskich zaułkach, murach uniwersytetu i litewskich puszczech. W wypowiedzi Czesława Zgorzelskiego z 1993 roku odnaleźć można typowe elementy składające się na wizję Wilna – kolebki polskiego romantyzmu, wizji utrwalonej nie tylko w apologetycznej publicystyce okresu międzywojennego, ale i w refleksji naukowej:

Wzrastałem w Wilnie, a więc w stolicy polskiego romantyzmu, w kraju jego narodzin. A związek Wilna z romantyzmem to nie tylko linie historyczne. Cała atmosfera Starego Miasta, duch jego dziejów, prowadzi myśl ku romantyzmowi. Wąskie, kręte zaułki zakończone łukiem przy wylocie. Czar położenia geograficznego. W kotlinie, między wzgórzami, wśród lasów. Wreszcie przy ujściu Wilenki bystro płynącej i powoli rozpływającej, rozszerzającej się Willii.

A przede wszystkim różnorodność plemienna mieszkańców. A więc gwarliwa egzotyka żywiołu żydowskiego, wieloletnie współzycie Polaków, Litwinów, Białorusinów, Rosjan, a nawet z dawna już spolszczonych Tatarów, stwarzało z Wilna siedlisko żywej tradycji wielu narodów. To nie przypadek sprawił, że tu właśnie z dziedzictwa różnych kultur narodowych narodził się polski romantyzm⁶.

Mistyczno-antropologiczno-kulturowa geneza romantyzmu oraz przekonanie, że Wilno nadal zachowuje swój specyficzny charakter, były źródłem nadziei, iż miasto odzyska należne mu miejsce w kulturze polskiej i europejskiej. Wspomnienia owej świetności stanowiły także dotkliwy kontrast wobec –

⁶ *Głosy o romantyzmie. O Wilnie, Lublinie i fascynacjach romantyzmem z profesorem Czesławem Zgorzelskim rozmawia Arkadiusz Bagłajewski. „Znak” 1993, nr 463 (12), s. 36.*

Jak pisano – panującego marazmu, ubóstwa czy – w artykułach bardziej optymistycznych – okresowego, tymczasowego zastoju w życiu kulturalnym. Charakterystyczna i reprezentatywna jest wypowiedź czołowej „pisarki krajowej” Heleny Romer-Ochenkowskiej.

Mickiewicz i Filareci to najdroższy, najpiękniejszy kwiat, jaki Wilno wydało z siebie. To cudowne grono żywych, wesołych, zdolnych i szlachetnych młodzieńców, promienieje na długie wieki niezwykłością swego wykwitu, wśród mocno zgangrenowanego pod każdym względem ówczesnego społeczeństwa. I myśl, i sentymety ludzkie do tego wspomnienia się garną. [...] Słowacki wiekiem, środowiskiem poniekąd i stosunkami, stał z dala i dlatego częściej się Zana i Czeczota wspomina w Wilnie, niż genialnego szatanka o twarzy cherubinka, pieszczonego jedynaka egzaltowanej doktorowej Becu.

Mickiewicz w Wilnie powinien stać na placu przed Uniwersytetem, tam chodził tylekroć z przyjaciółmi i gdzie się doktoryzował. Blisko, związani dłońmi, wspólnymi łańcuchy opasujący ziemskie kolisko. Jak bliscy na wieki sercu poety byli Zan, Czeczot, Jeżowski, Malewski, Frejend, Pietraszkiewicz, tak z nim razem muszą spoglądać na swoje Wilno kamiennymi postaciami swych posągów, otaczając swego wodza Adama. Bez nich pomnik wieszczą jest tu, u nas, nie do pomyślenia. Potem był samotny, jak orzeł na skale obcych lądów, ale w Wilnie był z nimi i to była promienna, wiecznie dlań żywa skarbnica wspomnień najtkliwszych. Ale... kiedy to będzie? Na wszystko mamy pieniądze: na podatki, z których spory procent idzie na defraudacje i bezmyślne uroczystości, na najgłupsze wydawnictwa, tłumaczenia niewiele warte, na nie mające trwałej podstawy projekty, na fety i rocznice, ale na gruntowne, podstawowe budowanie ducha narodowego, od fundamentów, na oparcie go o grunt ojczysty... na to zawsze brak funduszków... czy zrozumienia⁷.

W cytowanym wyżej tekście *Z powodu artykułu prof. Cywińskiego* poruszone zostały cztery zagadnienia, przewijające się w omawianym okresie: etos Wilna Filomatów i Filaretów, sprawa pomnika Mickiewicza oraz problem kultu Słowackiego, a ponadto także relacji między wieszczami. Ten ostatni problem pojawiał się zawsze w recenzjach po premierach dramatów Słowackiego. Równie często i obszernie eksponowano to, co łączy, jak i to, co dzieli obu wielkich twórców, ale zawsze podkreślano ich ściśle związki, niezależnie od tego, czy

⁷ Hel. Romer, *O kult Słowackiego. (Z powodu artykułu prof. Cywińskiego)*. „Kurier Wileński” 1926, nr 71.

koncentrowano się, jak Limanowski i Romer, na „antagonizmach”, czy próbowano je zneutralizować, jak np. Stanisław Cywiński. Wspólne losy, fascynacja Towiańskim, geniusz poetycki wyrastający z ducha rodzinnej ziemi i wreszcie związki z Wileńszczyzną, a przede wszystkim umiłowanie ojczyzny – te elementy, zdaniem publicystów, nierozzerwalnie łączyły wieszczów.

Wojciech Baranowski w artykule *Sztuka a życie* jako jedno z głównych zadań stojących przed odradzającą się w 1906 roku sceną polską w Wilnie postawił „nauczenie czuć, jak to umiano za czasów Filaretów”⁸. Dwadzieścia dwa lata później Juliusz Osterwa m.in. tak motywował swój pobyt w Wilnie:

To jest jedyne miejsce w Polsce, gdzie było (a my wiemy, że i jest) rozsiane w powietrzu filarecko-filomackie słońce. – Tu – w tych stronach, w tych okolicach spłynął Duch, zmuszający wieszca do swoistego hymnu na cześć orlej potęgi młodości⁹.

Równie poetycko i patetycznie kreślono „obowiązujący” wizerunek wieszca, o który najgłośniejszy spór rozgorzał najpierw przy okazji konkursu, a później po ustawieniu makiety pomnika projektu Zbigniewa Pronaszki.

Recenzenci teatralni utrwalili i opatrzili komentarzami trzy sceniczne wizerunki Mickiewicza. W czerwcu 1906 roku występowała w Wilnie Trupa Kaliska ze Stanisławem Knake-Zawadzkiem, która przedstawiła wileńskiej publiczności m.in. sztukę Zygmunta Sarneckiego *Adam i Maryla*. Recenzent „Kuriera Litewskiego” – Baranowski – ocenił ją jako powierzchowną, gdyż główni bohaterowie razili schematycznością i jednostronnością ujęcia.

Autor nie potrafił zachować tu tej miary, jakiej tak wiele trzeba, gdy się z przeszłości wywołać chce cienie olbrzymie... Jest więc Mickiewicz jego za duży, bo za bliski i zarazem za mały, bo usunięty w akcji na plan drugi, sprowadzony do roli nieszczęśliwego kochanka, odarty z nimbu wielkości... Ot, zwykły człowiek, tylko nienaturalny jakiś, pełen afektacji, sztuczności w chwilach wybuchów miłosnych, rozpacz i smutku. Taki bohater sztuki sam przez się nie wzruszyłby nas, ale na imię mu Mickiewicz, ale kochanką jego jest – Maryla. Same imiona te dodają bodźca wyobraźni... I oto dopełniamy sobie to, co widzimy, tym, co wiemy... I tak rozrasta się nam słaba sztuka do rozmiarów rzeczywistego kataklizmu wielkiej duszy, jaką była owa historia miłosna poety istotnie. [...]

⁸ W. Baranowski, *Sztuka a życie*. „Kurier Litewski” 1906, nr 224.

⁹ J. Osterwa, *Przygotowanie*. „Kurier Wileński” 1928, nr 201.

A jednak p. Knake-Zawadzki postać tę uratował, wlawszy w nią przynajmniej tę powagę, która jest cechą dusz niezwykłych... I odsunawszy ją nieco sprzed samych oczów widza, w ten sposób uczynił postać tę bardziej widmową, niż realną. Mickiewicza Knake-Zawadzki nie grał – jego Mickiewicz tylko się ukazywał – i to było właśnie naprawieniem błędu autora¹⁰.

Poetycki, wizyjny, zgodny z oczekiwaniami publiczności obraz wieszcza stworzył w 1913 roku Ferdynand Ruszczyc. Mickiewicz dumający „na paryskim bruku” utrwalony został przez Z.K. w recenzji w „Kurierze Krajowym”, jak i przywołany we wspomnieniach Jana Bułhaka na łamach „Słowa” z 2 października 1938 roku.

Inscenizacja. Osnuta na motto takim: „O czym tu dumać na Paryskim bruku”. Mickiewicz (Borawski) – ukazany nam w ciasnym pokoju, gdzieś na piętrze paryskiego domu, wpatrzony w gniazda dymów, w las dachów, kominów, w chmurę ludzkich żyć trawionych gorzką gorączką miasta – świata...

Mickiewicz – ukazany nam w zapatrzeniu żalonym – przez mgłę patrzący na widmowy orszak wyłaniający się z murów kościelnych – pochód Braci Promienistych. Wizja szmaragdowych litewskich wzgórz, radością bujnych drzew bogaty pejzaż. Wreszcie – chwila dreszczu głębokiego – chwila, w której rodzą się słowa nieśmiertelne. „Litwo! Ojczyzno moja...”. Całość piękna, niezwykła: szczegóły – dziwne – pomysły sceniczne zasługujące na rozważenie poważne – że wspomnę ten jeden: żółta, w czarny deseń klejoną ścianę pokoju i tłoczącą pierś wrażeniem dusznej, ciężkiej ciasnoty – najlepiej, najtrafniej odczuty nastrój¹¹.

I postać trzecia – Mickiewicz w budzącym kontrowersje *Betlejem Ostrobramskim* Tadeusza Łopalewskiego¹² (premiera 25 XII 1927 r.), Trzeci Król, pojawiający się po księciu Witoldzie i świętym Kazimierzu, „król bez korony”.

¹⁰ W. Baranowski, *Teatr Polski. Towarzystwo artystów kaliskich. Występ p. Knake-Zawadzkiego*. „Kurier Litewski” 1906, nr 136.

¹¹ Z.K. *Wieczór poezji. Inscenizacja F. Ruszczyca*. „Kurier Krajowy” 1913, nr 14; por. J. Bułhak, *Inscenizacja „Warszawianki”*. „Słowo” z 2 X 1938.

¹² O dramacie Łopalewskiego, jego teatralnej realizacji i głosach recenzentów pisałam w artykule *Wołanie o ziemię „tutejszą”. O betlejkach Heleny Romer-Ochenkowskiej i Tadeusza Łopalewskiego*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Prace Polonistyczne” nr 7, 1995, s. 101–124.

Mickiewicza ustrojono w coś okropnego, co przypominało i popskie rzyzy, i śmiertelne koszule, a już o koncepcie z trzema koronami wymalowanymi na żołądku i poniżej, lepiej nie wspominać, niesmaczne...

Jak gdyby pisać coś wileńskiego, w czym się ukazuje Mickiewicz, prawy wileńczuk nie ujrzał momentalnie ciemnej rozwichrzonej czupryny i romantycznego płaszczka młodego filarety, niech by i kij pielgrzymi, niech by i lauru korona, ale nie ta lniana kukła per modum łazarza z grobu¹³.

Takiego wyobrażenia Mickiewicza nie zaaprobowano, mimo że sama postać została skonstruowana w dramacie według obowiązującego wizerunku. Mickiewicz, który pojawiał się jako „król bez korony”, najlepiej znał wszystkie problemy mieszkańców tej ziemi, przemawiał jako ich rzecznik i orędownik, ten, który najlepiej rozumie, ogarnia wszystko i wszystko potrafi wyrazić w słowie. Zbyt wiele jednak było w dramacie treści kontrowersyjnych (książę Witold jako pierwszy król), a i sama realizacja za bardzo odbiegała od tradycyjnych przedstawień „betlejkowych”, aby recenzenci głębiej zajęli się postacią Mickiewicza. Szybko zresztą dyskusje o premierze zdominował konflikt między autorem dramatu i Czesławem Jankowskim. Większości recenzentów wystarczyło, iż wizualnie sceniczny Mickiewicz odbiegał od powszechnie aprobowanych wyobrażeń.

Mickiewicz wśród Filaretów, z włosiem rozwianym, w pelerynie, uniesiony entuzjazmem i wiarą w siłę młodości oraz Mickiewicz samotny, tęskniący, duszący się w paryskiej atmosferze, zawsze uduchowiony, w poetycznej pozie, wyrastający ponad swoich towarzyszy „mistrz i wódz” – taka bardzo przecież popularna, ogólnie przyjęta, utrwalona w ikonografii i literaturze¹⁴ wizja postaci Mickiewicza obowiązuje – jak się wydaje – w całym omawianym okresie. Nie było w Wilnie przyzwolenia na próby „uzwyczajnienia” Mickiewicza czy krytykę jego twórczości, o czym świadczą choćby pełne oburzenia i potępienia artykuły po wystąpieniu Jana Nepomucena Millera, skierowanym przeciwko regionalizmowi i krytykującym zaściankowość, hermetyczność utworów Mickiewicza¹⁵.

¹³ H. Romer, *Dwa głosy. Betlejki łopalewskie*. „Słowo” 1928, nr 3.

¹⁴ Zob. np. H. Romer, *Wilija u państwa Mickiewiczów*. „Scena Wileńska”, Wilno 1929.

¹⁵ Zob. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 3, 5, 16. Szerzej na ten temat pisałam w: *Uniwersalizm – indywidualizm – regionalizm. Wileńskie echa koncepcji Jana Nepomucena Millera*.

A jednak lektura recenzji teatralnych – jak i innych artykułów o problematyce społeczno-kulturalnej – skłania do stwierdzenia, że Mickiewicz tak naprawdę był wielkim uwielbianym, ale nieobecny w publicystyce kulturalnej. Pojawiał się sporadycznie z okazji premiery *Dziadów*, obecności postaci na scenie, publikacji wyników badań profesorów Kridla, Kallenbacha i Górskiego, dyskusji na „Środach Literackich”, sporów o pomnik. W codziennym pisaniu o sprawach literatury i teatru jest niemal nieobecny. Wyjątek stanowi publicystyka Limanowskiego, o czym będzie mowa dalej. Nie tylko Mickiewiczowska myśl teatralna, będąca podstawą do sformułowania koncepcji Teatru Ogromnego, Monumentalnego, ale też jego dorobek literacki nie zaznaczyły swojej szczególnej obecności w wileńskiej publicystyce teatralnej. Konstruowane w oparciu o tradycję Mickiewicza i Wyspiańskiego koncepcje teatru – zarówno wypowiedzi teoretyczne, jak i konkretne realizacje sceniczne – nie były przedmiotem głębszych rozważań krytyków i recenzentów wileńskich, mimo powtarzanych często opinii o konieczności kształcenia publiczności wileńskiej, o włączeniu się scen wileńskich w nurt ogólnopolskiego życia teatralnego. Rzadko też krytycy sięgali do Mickiewiczowskich tekstów w swoich erudycyjnych i krasomówczych konceptach. W materiale objętym kwerendą tylko osiem razy zacytowano fragmenty z dzieł Mickiewicza (wyjąwszy recenzje *Dziadów*), np. o Ludwiku Solskim w roli Jowialskiego Franciszek Hryniewicz pisał:

Chce się niemal zawołać głośno do młodych artystów: „Patrzcie, patrzcie młodzi, oto ostatni, co tak poloneza wodzi”¹⁶.

Okazjonalnie przywoływano Mickiewicza we wspomnianych już recenzjach przedstawień dramatów Słowackiego, komedii Aleksandra Fredry; w tym drugim przypadku, aby podkreślić ich charakter polski, narodowy, plemienny. Ale nie po *Zemście*, tylko po *Panu Geldhabie* Stanisław Sołtys Kozaryn zanotował:

W zbiorze: *Literackie Kresy i bezkresy. Księga ofiarowana Profesorowi Bolesławowi Hadaczkowi*. Pod red. K. Łozowskiej i E. Tierling. Szczecin 2000, s. 137–152.

¹⁶ Fr. H., *Teatr Polski. Występy gościnne L. Solskiego. „Pan Jowialski” Aleksandra hr. Fredry*. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 92; zob. też: Fr. H., *Teatr Polski. „Konstytucja”, sztuka w 4 aktach B. Górczyńskiego*. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 68; *Teatr Polski. „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla*. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 9; St.S. Kozaryn, *Teatr. „Bolszewicy”, dramat w 3 aktach Wacława Sieroszewskiego*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 87.

Śmiejemy się po pańsku. Tak się śmieją fraszki Kochanowskiego i Potockiego, tak komedie Fredry, tak śmieje się szlachta w *Panu Tadeuszu* i Mickiewicz z nią razem. To jest właśnie tajemnica geniuszu Fredry, że znalazł w komedii wyraz na oddanie naszego, najbardziej własnego, plemiennego śmiechu¹⁷.

Tego typu dywagacje były popularne w krytyce teatralnej okresu międzywojennego. Tak pisano o Fredrze w Warszawie, w Krakowie i we Lwowie.

Wyraźniej obecność Mickiewicza ujawniała się w recenzjach Romer-Ochenkowskiej i Limanowskiego. Romer-Ochenkowska dostrzegła analogie między historiami opowiedzianymi w *Hamlecie* i balladzie *Lilie*¹⁸ oraz między Czarowicem i Gustawem-Konradem.

Nikt nie zestawiał prometeizmu Czarowica i prometeizmu Gustawa-Konrada, a przecie Dan i Czarowic wydzierający laboratorium sekret ognia, trawiącego na przestrzeni wojska moskiewskie, Czarowic, który jest zakochanym w Krystynie Gustawem i ofiarnym Konradem – to nie są tej samej idei współczesne wcielenia, ówczesny prometeizm polski. Ci dwaj to *Dziadów* i improwizacji ciąg dalszy, dalsze dzieje tego samego narodu, tych samych jego cierpień i upokorzeń żrących trucizną niewolnictwa, tej samej ofiary jednostki za miliony... Tego samego pojedynku z Bóstwem na uczucia i na rozumy¹⁹.

Limanowski był jedynym wileńskim krytykiem teatralnym, który dawał świadectwo „myślenia Mickiewiczem”, trwałości głoszonych przez niego idei i aktualności jego dzieła, poddającego się coraz to nowym odczytaniom. Przywoływanie Mickiewicza i jego twórczości w krytyce teatralnej Limanowskiego ma nie tylko regionalne podłoże. Cała bowiem teoria teatru współtwórcy Reduty oparta była głównie na twórczości autora *Dziadów*. Przyjęta za Mickiewiczem idea „człowieka zbiorowego” stała się fundamentem do określenia istoty

¹⁷ St.S.K., *Teatr. „Pan Geldhab”, komedia w 3 aktach Al. hr. Fredry. „Rzeczpospolita”* 1922, nr 270.

¹⁸ Recenzentka pisała: „Cóż się bowiem dzieje? Zwykła zaiste historia. «Pani zabija Pana, zabiwszy grzebie w gaju, na łączce przy ruczaju», a brat pana mówi «ja teraz mąż, ja Pan»”. (Hro., *Teatr Polski. „Hamlet, królówic duński”, dramat w aktach W. Szekspira. „Słowo”* 1923, nr 259).

¹⁹ Hro., *Teatr na Pohulance. „Róża”, dramat niesceniczny Józefa Katerli [sic!] (Stefana Żeromskiego). „Kurier Wileński”* 1931, nr 248.

przeżycia teatralnego²⁰. *Dziady* były dla Limanowskiego dramatem sakralnym, mistycznym, misterium wewnętrznej przemiany człowieka, misterium wpisującym się w tradycje misteriiów eleuzyńskich, ukazujących tajemnicę nieustanne-go zamierania i odradzania się życia²¹. Mickiewicz – zdaniem krytyka – zawarł w swoich dziełach wszystko, co archetypiczne, słowiańskie, polskie i wileńskie (litewskie, nowogródzkie).

Mickiewicz wyrósł z ziemi czarnej, tej na dole pod zamkiem, odcinającej się od Rusi Białej, pełnej piasków i jezior białych dalej na północy. Ruś Czarna, której był synem, była elementem, z której brał życie. Puszcza na tyłach dawała guślarsko pioruny. Ze ziemią było związane fatum niebezpieczeństw idących zza Prypeci. W formie tych nawał w pewnych odstępach, tym rytmem niesamowitym, przeciw którym skupiała się odruchowo siła – odtąd nierozdzielna i składowa już w duszy mieszkańców i grodu. Aby wzwyż wyrastało to, co zasiane na czarnej ziemi, trzeba było ciszy i spokoju²².

Warunki naturalne, a więc przyroda, klimat, krajobrazy, charakter przestrzeni, archetypiczne związki z ziemią, są – zdaniem Limanowskiego – stałe, ponadczasowe, to one kształtują wrażliwość ludzi, ich temperament i mentalność. One sprawiają, że tradycja trwa i odradza się duch wspólnoty plemiennej, narodowej, rasowej, gdy tylko zostaną stworzone ku temu warunki. Wilno i Wileńszczyzna, Litwa – podobnie jak każdy inny region – zawsze zachowa swą odrębność. Temu przekonaniu dał Limanowski najpełniejszy wyraz w recenzji *Róży Żeromskiego* w inscenizacji Leona Schillera.

Inszenizacja ta była żywa w Warszawie, gdy ją stworzono, czyli kiedy twórca jej dobywał ze siebie to, co dziś nie może być już przeniesione do Wilna, skoro jest echem tylko czegoś, co było a już nie jest. Teatr nie jest twórczością, którą można przylepiwszy etykiety rozsyłać we flaszkach jak wino po świecie. Teatr jest każdorazowo (taki jego Los), jak i gra aktorska, o tyle żywy, ile dajemy jemu własną krew i odbieramy z powrotem przez siebie tę własną krew. Nie jest winien

²⁰ Zob. Z. Osiński, *Ku teatrowi Mieczysława Limanowskiego*. [W:] M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, op.cit., s. 5–27.

²¹ O Limanowskiego interpretacjach *Dziadów* zob. M. Kalinowska, „*Dziady*” *Mieczysława Limanowskiego*. W zbiorze: *Z pogranicza literatury i sztuki*. Pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej. Toruń 1996.

²² M. Limanowski, *Wielkie antagonizmy – Mickiewicz i Słowacki*. „*Kurier Wileński*” 1927, nr 145.

Schiller, że w epoce, kiedy wszystko prędko starzeje i cała kultura pędzi błyskawicznie, też jego inscenizacje po kilku już latach mają plamy wędnących magnolii. Nie da się przeto Schillerowskiej krwi, bulgotania tej krwi, niskiego timbru jego głosu, tak bez reszty i bezkarnie przenosić do Wilna, gdzie jest inny herb, w każdym razie biegunowo przeciwny niż Syrena. Echo czy cień czegoś, co było, nie wystarczy nam do życia. Coś, co było świeciło, krzychało, ale szczezło i nie mogło nie szczeznąć, skoro na świecie wybiła inna godzina, inny kryzys, inne niemal sumienie. Coś, co pulsowało we wrzawie i mocno przypadkowo w inscenizacji Schillera, nie może nas nakarmić, nasycić, zwłaszcza jeśli my tu, w mieście Mickiewicza, mamy właśnie ten wzrok pogłębiający i umiejący dostrzegać, jak bardzo to wszystko w Warszawie goni, przewraca się w gonitwie z dnia na dzień, zmieniając się często pod wpływem kaprysu, jak Proteusz. [...]

Za zasługę będziemy zawsze mieli Teatrowi na Pohulance, skoro dobędzie ze siebie i sił żywych w Wilnie, wileński wyraz pojmowania wielkiej poezji. Jest bowiem krzywda dla Wilna podsuwać obce, kukulcze jaja w gniazdo, które chce hodować swoje ptaki i nie tylko chce, ale i może. Jest krzywda dla całej Polski, skoro wileński ton (choćby mylny, choćby niepełny) nie daje znaku o sobie, a miasto to królewskie skazane jest do roli powtarzania za Warszawą pacierza, który niezupełnie jest pacierzem²³.

O ile u Romer-Ochenkowskiej, Charkiewicza czy Piotrowicza refleksjom o sytuacji współczesnego Wilna, zastoju ekonomicznym i przede wszystkim w życiu kulturalnym, towarzyszyło zazwyczaj nostalgiczne wspomnienie Wilna i Filaretów, poczucie bezradności albo przygnębienie wynikające ze świadomości ogromu pracy, do wykonania której brak sił i środków, o tyle u Limanowskiego z przekonaniem o niezatarłej specyfice regionu łączyła się wiara, iż to wszystko, co z Anteuszową mocą wyrosło z tej ziemi, nie stanie się nieużyteczną skamieliną, ale trwałym fundamentem, który posłuży procesowi odrodzenia. W przeciwieństwie do innych publicystów nie przywoływał więc przeszłości po to, by powspominać albo zderzyć ją z niezbyt świetną terażniejszością. W 1931 roku, w recenzji omawiającej bardzo bogatą – choć na różnym poziomie – twórczość „betlejkową”, w charakterystyczny dla siebie sposób dał wyraz wierze w odrodzenie się ducha wielkiego Wilna:

²³ M. Limanowski, *Duchowość i maestria, op.cit.*, s. 416–418.

W Wilnie Mickiewicza i Filomatów przed stu laty była bujna flora. Zanim przyszły róże pachnące, już były jaskry lub stokrotki Czeczota lub Zana. Pasjami lubię odczytywać poezje filomatów, które wydał Jan Czubek z Archiwum Filomatów w Krakowie, Mickiewicz z tej poezji wyrósł, jest jej właściwą całością, najwyższą formułą. Liście jednak są te same, barwy te same i soki te same. Czyż mamy deptać stokrotki dlatego, że mogą być róże i lilie? Pietraszkiewicza dumanie u rozwalin zamku Giedymina nie jest znowu tak bardzo oddalone od tego, co w nas dziś żyje. Te same etapy, głosy, sygnalizujące na oceanie, po którym się płynie.

Aura zdradzająca filomacki powrót sprzed stu lat, jest dziś w Wilnie. Już wróble śpiewają o tym renesansie. Nie może być inaczej, skoro miasto ma swoje dynamiczne potencje nierozegrane i niewyczerpane. Olbrzymie zapasy czuć, bogactwa nie zrównane afektywnych wspomnień powinny Polsce uświadomić, że tu przyjść musi z kolei jakiś nowy Wyspiański. Tylko czekać, aż zjawi się, bo jest wśród najmłodszych. Ma bowiem Wilno tę nierozegraną sytuację w korytarzu czy worku ślepych, podobnym do szyi, na którym ściga się pętla czy pętlica. Przeczucia i trwoga, jasnowiedzenia i tęsknoty, wszystko to się kłębi i nie może nie urodzić tej wigilijnej poezji, z którą nie wie, co ma począć Teatr²⁴.

Limanowski, jako krytyk teatralny, skrzętnie tropił także wszelkie analogie, utwierdzające w przekonaniu, iż dzieła Mickiewicza – szczególnie *Dziady* – mają wymiar uniwersalny. W recenzji po premierze *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego zapisał i takie stwierdzenie-wyznanie:

Nie wiem, dlaczego sztuka Kisielewskiego zbudziła we mnie pewne kojarzenie z *Dziadami* kowieńskimi. Zaprawdę jednak, mimo całego respektu dla Gustawa, Jerzy ma coś z Gustawa, choć z interwałem niemal trzech pokoleń, zaś Oleś coś z Wereszczaki, choć w innym stylu i w innym zabarwieniu²⁵.

Wystawienie zaś *Pieśniarzy Ghetta* Andrzeja Marka było dlań swoistym powtórzeniem się koncertu Jankiela:

[...] gra Jankiel na dziedzińcu zamkowym. Wojskowi trzymają te swoje damy, uśmiechnięte w *Panu Tadeuszu* i ma rozpocząć się taniec, polonez posuwisty. Buty sypią czerwone błyski, z karabel też

²⁴ *Ibidem*, s. 342–343.

²⁵ *Ibidem*, s. 148; por. także s. 415.

lecą świetlane pociski i ze szlifów na mundurach legionów kolorowe głosy, mowa kwiatów. Ktoś nagle gra, ale dziwnie, bo nie do końca. Ktoś przypomniał Pragę, Targowicę, ktoś zaczął o przeszłość: wiwat, król, wiwat, sejm, wiwat wszystkie stany.

Pieśniarze Ghetta są sztuką wileńską. Czyż Marek nie jest jako Jan-kiel?²⁶

Krytyk odczytywał i objaśniał – stosując „klucz” Mickiewiczowski – także sztuki napisane przez autorów wywodzących się z odległych kręgów kulturowych. O *Maskach* Fernanda Crommelyncka napisał:

Istotnie jest to najprościejsza sztuka w świecie, tak prosta, jak Mickiewiczowska ballada *Świtezianka*. Zrozumieć tę sztukę, znaczy być wrażliwym i czułym na problemy erotycznej dwoistości. [...] Wilno może wejść łatwo w głęboką treść wielkiego pisarza, bo miasto to jak żadne inne było i jest w aurze ballady *Świtezianka*. Przecież Mickiewiczowska ballada podobne piekło porusza. Był ten chłopiec, co słubował dziewczynie i była ta zwodnica. Obojętną rzeczą w tej chwili, że to była ta sama osoba. Jeszcze wyraziściej krzyki Gustawa w *Dziadach* przed stu laty są reakcją na bigamię, która znajdowała pokarm w sercu. Przecież krwawa pręga w kaplicy i Maryla jak słup soli skamieniała są związane z czymś, co było w Kownie. Piękna pani Kowalska była w pewnym znaczeniu (utajonym!) obok Maryli u Mickiewicza tym, czym w *Maskach* Madzia, niezrównana wielka grzesznica, jak Maria Magdalena, nie bez czaru uśmiechu Rusatek²⁷.

Dzieła Mickiewicza traktował Limanowski, podobnie jak inni piszący o teatrze w prasie wileńskiej, jako najpełniejszy wyraz ducha słowiańskiego, polskiego i wileńskiego (litewskiego), a zarazem i szczególnie klucz do zrozumienia tego, co nazywał „żywiołem plemiennym”, rasowym, polskim. Jednak tylko Limanowski wykorzystywał ów „klucz” niejednokrotnie, aby pobudzić wrażliwość swoich czytelników, otworzyć na sztukę teatru, pomóc ją zrozumieć, a może też i w celu nawiązania z nimi kontaktu w duchu – jak uważał – im najbliższym – Mickiewiczowskiemu. Z czasem równie „tutejszy” i uniwersalny stał się wielki rywal Mickiewicza – Słowacki, który też bardziej inspirował sceny wileńskie do poszukiwań interpretacyjnych i formalnych niż arcydramat Mickiewicza. Wykreowany i systematycznie utrwalany monumentalny wizeru-

²⁶ *Ibidem*, s. 390–391.

²⁷ *Ibidem*, s. 152, 155–156.

nek Mickiewicza i jego *Dziadów* jako dzieła syntetyzującego w najdoskonalszej i najpełniejszej formie to, co uniwersalne, narodowe i regionalne – z góry niemal zakładał, że teatralna premiera da zaledwie namiastkę tych treści. I być może powszechna niemal zgoda co do tego, iż scena może co najwyżej pokazać treści najbliższe: historyczne i regionalne – paraliżowała działania kolejnych realizatorów, obligowanych przez recenzentów do możliwie wiernego pokazania na scenie Wilna czasów Nowosilcowa i „promienistych” z kręgu Mickiewicza oraz przypominania poprzez kolejną inscenizację o rodowodzie wieszczą i jego wileńsko-nowogródzkich korzeniach. Wystawiano więc *Dziady* jako obrazy z dziejów i kultury regionalnej, dopóki nie pojawił się w Wilnie Leon Schiller i zaprezentował inscenizację, zupełnie nie licząc się z „tutejszymi” sentymentami.

2. „Rozpamiętujemy ojców dzieje” (H. Romer-Ochenkowska) Recepcja krytyczna „Dziadów”

Wileńscy recenzenci teatralni – bodajże jako jedyni w Polsce – na listach swoich postulatów kierowanych pod adresem teatrów nie umieszczali żądania uwzględnienia w repertuarze większej liczby utworów należących do klasyki polskiej i obcej, w tym też *Dziadów*. Nie czynili tego z kilku powodów. Teatry wileńskie gnębione były przez kryzysy finansowe, musiały nieustannie zabiegać o publiczność. Nawet na premierach widownia w Lutni lub na Pohulance bywała niezapełniona. Trzeba jednak przyznać, że jakkolwiek w repertuarze dominowały – jak i w innych ośrodkach – komedie, farsy, dramaty obyczajowe, to klasyka miała też swoje miejsce, a szczególnie *Dziady*, które w Wilnie wystawiano częściej niż w innych miastach. Każdą premierę dramatu Mickiewicza któryś z recenzentów określał mianem „święta teatralnego”, co jednak najczęściej nie znajdowało potwierdzenia ani w artykułach prasowych, ani wśród publiczności. Recenzje nie wyróżniały się – z nielicznymi wyjątkami – ani swoją objętością, ani starannością w interpretacji przedstawienia teatralnego, arcydramat zaś szybko schodził z teatralnego afisza.

W latach 1906–1940 odbyło się dziewięć premier Mickiewiczowskiego arcydzieła²⁸. Były to realizacje lepsze i gorsze, cieszyły się też wśród wilnian różnym powodzeniem. Budziły polemiki lub przyjmowano je ze spokojem. Niezwykle interesujący problem realizacji i interpretacji *Dziadów* na scenach wileńskich czeka jeszcze na swego badacza. Jak dotąd, mamy wyczerpujące opracowanie ostatniej przedwojennej wileńskiej premiery, tej najgłośniejszej – w inscenizacji Leona Schillera.

Jakie treści arcydramatu Mickiewicza krytycy wileńscy uważali za najważniejsze, na czym koncentrowali swoją uwagę, jakimi kierowali się kryteriami, oceniając realizacje teatralne?

Każdy dyrektor wystawiając „*Dziady*” w Wilnie ryzykuje mocno, iż kontrolować go będą oczy miejscowych, obeznanych ze sprawą ludzi²⁹.

Stwierdzenie to, zaczerpnięte z recenzji Romer-Ochenkowskiej, napisanej po premierze 20 września 1929 roku, w sposób tyleż lapidarny, co celny charakteryzuje postawę recenzentów wileńskich wobec scenicznych realizacji arcydramatu Mickiewicza. Właśnie z perspektywy regionalnej („tutejszej”) kolejne premiery były opisywane i oceniane. Tylko dwie inscenizacje – z 25 listopada 1906 oraz z 18 listopada 1933 roku – nie zostały poddane drobiazgowym analizom, w których skrzętnie odnotowywano to, co odbiegało od realiów historycznych i kulturowych.

Dziady, wystawione po raz pierwszy w zaborze rosyjskim właśnie w Wilnie 25 listopada 1906 roku w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego (oczywiście, okrojone przez cenzurę), były przede wszystkim wydarzeniem patriotycznym, wspomnieniem wspaniałej i tragicznej przeszłości. Emilia Węstawka pisała:

²⁸ Premiery *Dziadów*: 25 XI 1906 – reż. Bolesław Szczurkiewicz; 15 II 1920, 1 III 1921, 1 II 1922 – reż. Franciszek Rychłowski (T. Sivert w pracy *Mickiewicz na scenie* [Warszawa 1957], wymienia tylko jedną premierę w reż. Rychłowskiego – 1 III 1921; wystawienie w 1922 r. było najprawdopodobniej nieco zmienionym wznowieniem, ale w prasie anonsowano je jako premierę); 19 X 1923 – reż. Konstanty Tatarkiewicz; 31 X 1924 (?) – reż. Ryszard Wasilewski i Aleksander Zelwerowicz; 20 IX 1929 – reż. Ryszard Wasilewski i Aleksander Zelwerowicz; 18 XI 1933 – insc. i reż. Leon Schiller; 1 XI 1920 – wystawiono w Lutni II część *Dziadów* w „wieczorze zadusznym”.

²⁹ Hro. *Teatr na Pohulance. „Dziady” A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego, w reżyserii R. Wasilewskiego*. „Kurier Wileński” 1929, nr 220.

W Wilnie – *Dziady!* – to nie wyraz genialnej duszy wieszczka, ale wskrzeszenie przed oczyma widzów przeszłości naszej, pełnej blasków duchowych i cierpień, których wspomnienia otaczają aureolą czoła bohaterów ówczesnych czasów, a dla nas pozostają wzorem męstwa i przykładem wytrwania. [...]

Oczami duszy cofnęliśmy się wstecz i żyliśmy atmosferą, w której nasz wieszcz przebywał i nad przepelnioną salą unosiła się uroczysta powaga: łopotwały serca, wzruszenie – oczy zraszało, a mózg chłonał słowa silne jak stal, a jak wieczność trwałe³⁰.

Dziady grano 21 razy³¹, co było wówczas wydarzeniem niezwykłym na scenie wileńskiej (*Eros i Psyche* Żuławskiego – grano 8 razy, *Balladyne* – 5 razy, pozostałe sztuki powtarzano 2–3 razy). Stały się legendą polskiego wileńskiego teatru. W pamięci ówczesnych widzów i aktorów pozostawiły podniosły nastrój i wielkie wzruszenie, o czym przez następne trzydzieści lat będą też przypominali recenzenci wileńscy. Zapomniano o felietonie *Na stronie*, w którym „Alf” pisał ze zgrozą i oburzeniem o śmiechu na widowni:

[...] śmiano się wówczas, gdy na scenie ukazało się wstrząsające swą grozą widmo złego dziedzica.

Dziady i ordynarny śmiech! Trudno wyobrazić sobie coś bardziej potwornego, coś bardziej obrażającego najświętsze uczucia! [...] Jakaś gorycz osiadła na duszy i złość bierze, i wstyd, że Mickiewicz dotąd nie jest u nas przez wszystkich rozumianym³².

Bardziej wyrozumiały był felietonista wobec widza, który „w krzesłach zdrzemnął się nieco i chrapał tak, że go dobudzić się nie można było”. Zasnął wprawdzie, ale na *Dziadach* był i „spełnił swój obowiązek obywatelski”, a o to przecież chodziło.

Po głośniejszej premierze arcydramatu w 1906 roku żadne z wystawień *Dziadów*, aż do inscenizacji Schillera, nie było sensacją. Po premierze dramatu 19 października 1923 roku Romer-Ochenkowska stwierdzała ze smutkiem: „nigdy publiczności nie było tak mało”.

³⁰ E. Węśławska, *Z teatru. „Dziady” A. Mickiewicza, uscenizowane przez St. Wyspiańskiego*. „Dziennik Wileński” 1906, nr 75.

³¹ Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa we wspomnieniach „*Widma*” Moniuszki z librettem Mickiewicza („Kurier Wileński” 1932, nr 103) podaje, że *Dziady* powtarzano 25 razy.

³² Alf [Ludwik Abramowicz], *Na stronie. Wrażenia z teatru*. „Kurier Litewski” 1906, nr 276.

Recenzje z lat dwudziestych świadczą o upartych poszukiwaniach drogi – prowadzonych bardziej chyba przez recenzentów niż przez teatr – która doprowadziłaby do „komunii dusz” w czasie przedstawienia arcydzieła. Recenzenci niejednokrotnie sami traktowali sceptycznie swoje apele o obecność na *Dziadach*, wezwania do wzruszenia, podobnie jak i wrażliwość widzów na treści narodowe oraz padające ze sceny poetyckie słowo. Nie potrafili się jednak wyzwolić z tonu patetycznego, patriotycznego i moralizatorstwa. To ostatnie należy traktować bardziej jako wyraz bezradności wobec obojętności widzów na kolejną premierę dzieła Mickiewicza niż jako wiarę w siłę perswazji. Pisano stylem podniosłym, że „każdy kto wspomina i kto życzy, zawsze, przy nadarzonej możliwości ujrzenia *Dziadów*, pójdzie napić się ich bezcennym a krzepiącym źródłem ideologii, bo każdy Polak wie, że łaknący będą nasyceni, a pragnienie ich będzie uśmierzone”³³. Dalej Kozaryn przekonywał, że każdy człowiek „bez względu na strefę, do której należy, znajdzie „walory ogólnoludzkie i najwyższe”. I tu recenzent wymieniał jako treści uniwersalne: opis procesu twórczego w początku *Wielkiej Improwizacji* oraz „dzieje zranionego uczucia w IV części *Dziadów*”. Dalej objaśniał treści „wyłącznie polskie i patriotyczne”, które zawarte są głównie w myśli patriotycznej *Wielkiej Improwizacji*, *Widzeniu księdza Piotra*, *Opowiadaniu Sobolewskiego*. Znamienne, że po tych odniesieniach do dramatu Kozaryn – omawiając samo przedstawienie (premiera 31 XI 1924 r.) – skoncentrował się na kolorycie lokalnym. Serię zarzutów rozpoczynała konstatacja, iż krzyże na cmentarzu mają „typ żmudzki podczas gdy akcja rozgrywa się na Białorusi”, a wewnątrz kapliczki zdobił barokowy ołtarz. Ten ostatni element dekoracji potraktował więc krytyk jako odstępstwo od realizmu czasu i miejsca, a nie realizację zamysłu inscenizacyjnego Wyspiańskiego.

Dla Romer-Ochenkowskiej *Dziady* były arcydziełem zawierającym

tkliwe wspomnienia dzieciennych wrażeń (obrzędy wieśniacze za zmarłych) i burzę zawiedzionej miłości ubogiego studenta do bogatej panny i wreszcie, najważniejszą część, historię martyrologii młodzieży litewskiej w szponach Nowosilcowa, Bajkowa, Botwinki, Pelikana...³⁴.

³³ St.S. Kozaryn, *Z teatru, „Dziady”, sceny dramatyczne A. Mickiewicza w opracowaniu scenicznym St. Wyspiańskiego*. „Kurier Wileński” 1924, nr 107; por. *idem*, *Teatr. „Dziady”*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 54.

³⁴ Hro., *Teatr Polski. Lutnia. „Dziady” A. Mickiewicza*. „Słowo” 1923, nr 235.

Z nostalgią pisała też recenzentka o premierze *Dziadów* w 1906 roku, kiedy to one

były manifestacją uczuć narodowych, wyznaniem i dokumentem, ich memento i naszą dumą po roku 1905 [...] z najdalszych krańców prowincji „siewierno zapadnoho kraja” przyjeżdżali ludzie starzy i młodzi, umyślnie po to, by *Dziady* usłyszeć i wspomnieć, że tu właśnie, o kilkaset kroków od teatru te rzeczy się działy³⁵.

Z tonu wypowiedzi i pointy można by sądzić, iż jej autorka tamtą premierę uważa za ostatnie naprawdę żywe przedstawienie arcydzieła.

Już minęły te wzruszenia... Już zmartwiały te zapaly... Pozostała piękność niewymowna poematu, słowa, pozostało arcydzieło literatury, które koniecznie usłyszeć musi młodzież i szersze warstwy, ale dla tych, co w krwawym i niespokojnym trudzie budują wolnej Polsce dzień jutrzejszy, zasnuty chmurami, na razie *Dziady* jako sprawa serca i wzruszenia pozostają martwą pięknnością³⁶.

Romer-Ochenkowska traktowała arcydramat jako świadectwo czasów świetności Wilna i geniuszu Mickiewicza, ale też jako utwór historyczny, przebrzmiały, mogący zainteresować jedynie ze względu na to, iż przedstawia obrazy ze wspianiałej, heroicznej przeszłości, że widzowie mogą zobaczyć dawne Wilno i swoich przodków, przypomnieć znanych ludzi i miejsca.

Stroną anegdotyczną jest kronika aktualności, wiernym opisem nastrojów rozmów, złamów duchowych, w pierwszej części ludu białoruskiego w Nowogródkim, z jego przesadami, z jego głuchym żalem do złych panów, w drugiej – więzionych u Bazyliańców Filaretów i obraz salonu u senatora. Białoruś jest tuż pod Wilnem, Bazylianie niedaleko Pohulanki, w pałacu wojewódzkim wielki salon senatora i schody egzystują! Wzory do reprodukcji jak najautentyczniej tła *Dziadów*, gotowe. I na to tło, na autentyczność, na wierny obraz retrospektywny należy bardzo silny położyć nacisk. Bo trzeba spojrzeć prawdzie w oczy. O ile dla literatów lub młodzieży (może?) nie zbladły jeszcze potęga i urok *Dziadów*, o tyle dla ogółu, inteligencji nawet, stają się coraz bardziej martwą przeszłością. Nużą i nudzą te sprawy, z którymi odzyskawszy niepodległość instynktownie młode pokolenie zrywa kontakt. Przeszarzałe to cierpienie i pretensje

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

polityczne, przestarzałe i niepojęte dziś takie cierpienie miłośne. Lubować się w tym cudnym poemacie najgłębszej miłości, w tym ku szczytom lecącym splocie szaleńczym uczuć do kochanki i Ojczyzny może dziś ktoś z pokolenia romantyków, a ile ich zostało? [...]

Dla ogółu, powtarzam, najbardziej interesująca może się stać sztuka traktowana pod kątem autentyczności historycznej. Tak było. Tak się działo. Z przedstawienia w teatrze dowiadujemy się, jak z książki szczegółów nieznanych, wrażają się nam w pamięć i trzeba o tym wiedzieć, bo to się działo w Wilnie, u nas, z naszymi pradziadami³⁷.

Zgodnie z przyjętymi założeniami interpretacyjnymi, recenzentka konsekwentnie wypunktowała wszelkie nieścisłości w sposobie przedstawienia realiów historycznych i regionalnych.

Krytycy wileńscy w latach dwudziestych traktowali *Dziady* jako godną czci, narodową i regionalną „pamiętkę”. Żądali od teatrów, wystawiających dramaty w inscenizacji Wyspiańskiego, zachowania lokalnego i historycznego kolorytu, pietyzmu w oddaniu fragmentów regionalnych obrzędów, sceny więziennej, balu. Z punktu widzenia dziejów scenicznych *Dziadów* nie były to pomysły nowe ani oryginalne. Wystarczy tu przypomnieć krakowskie wystawienie fragmentu III części *Dziadów* 3 września 1848 roku, pt. *Senator Nowossiltzoff, czyli Śledztwo zbrodni stanu na Litwie, ustęp historyczny z poematu „Dziady”*, które miało być możliwie wiernym obrazem historycznym, dokumentującym prześladowania Polaków³⁸. Postulat autentyzacji scen szedł w parze z apelami o prezentację *Dziadów* możliwie najszerszej widowni, o organizowanie przedstawień popołudniowych, tańszych, dla młodzieży i uboższych warstw społeczeństwa. Podkreślano przy tym, że każdy Polak, każdy wilnianin musi znać dzieło, w którym zostały upamiętnione dzieje, kultura, duch polski i wileński, regionalny. Wyraźnie przedkładano – chociaż nikt tego nie napisał wprost – walory edukacyjne, poznawcze (w bardzo wąskim rozumieniu, zredukowanym do wydarzeń historycznych i obyczajów) ponad artystyczne. Treści uniwersalne uważano – jak się wydaje – za niemożliwe do scenicznej prezentacji, narodowe – za przebrzmiałe (Polska odzyskała niepodległość), pozostawiono – jako możliwe do ukazania przez teatr – treści historyczno-

³⁷ Hro., *Teatr na Pohulance. „Dziady” w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego w reżyserii R. Wasilewskiego*. „Kurier Wileński” 1929, nr 220.

³⁸ Zob. T. Sivert, *Mickiewicz na scenie, op.cit.*, s. 28–29.

-regionalne. Troska recenzentów o sceniczne życie arcydramatu – niewątpliwie szczerą – bardziej ograniczała niż inspirowała kolejnych realizatorów.

Przełom w historycznym, pomnikowym traktowaniu *Dziadów* w recenzjach teatralnych wywołała inscenizacja Schillera (premiera 18 XI 1933 r.) z dekoracjami Andrzeja Pronaszki³⁹. Opracowanie tekstu, scenografia i cała koncepcja inscenizacji zmusiły krytyków do odejścia od utartego już kanonu pisania o *Dziadach*. I oni, i publiczność, przyzwyczajeni do realizacji dramatu w układzie Wyspiańskiego (poddawanym zwykle jeszcze niewielkim skrótom i przeróbkom), byli świadkami nowych *Dziadów*, w których z całą mocą ujawniły się te treści, o których w przeszłości zaledwie wspomiano we wstępnych częściach recenzji: misteryjność i mistycyzm. Przedstawienie – co widać wyraźnie – bulwersowało, ale i fascynowało. Budziło sprzeciw i podziw. Nawet najzagorzalsza przeciwniczka „dziwactw inscenizacyjnych” Schillera i „kubi-futur-formizmów” Pronaszki – Pilawa – znalazła w nim „rzeczy piękne oraz dobrze wyreżyserowane i pomyślane”⁴⁰. Romer-Ochenkowska zaś nie miała wątpliwości, że „ukazano w nich to, co było bardziej ukryte, że prowadzono nas w kręgi dalsze niż dotąd bywało na przedstawieniach arcydzieła Mickiewicza”⁴¹.

Nie znaczy to, że wileńscy recenzenci teatralni, koncentrując się na inscenizacji Schillera, rezygnowali zupełnie z tropienia akcentów najbardziej wileńskich. Jednakże realia historyczno-kulturowe, regionalne nie były – tak jak dotąd – głównym punktem odniesienia w ocenie scenografii i scen „wileńskich”. Ich miejsce zajęły *Dziady* – utwór literacki. Stąd szerzej rozwodzą się nad brakiem sceny sądu i duchów w postaci widzialnej niż nad znacznym okrojeniem wątków filareckich czy widmowością balu u Nowosilcowa. Polemizując z Schillerem, odwoływano się do dzieła Mickiewicza, a nie – jak to wcześniej bywało – do topografii, znajomości kontekstu historycznego i obyczajowego. „Nasze, wileńskie” nie oznaczało werystycznych, ilustratywnych przestrzeni i kostiumów, ale swoisty nastrój, czy – jak pisał Limanowski – *duch*. Być może syntetyczny, wyrazisty, oceniany jako „piękny” i „wileński” akcent w dekoracjach – monumentalne trzy krzyże – zrekompensował wilnianom odejście realizatorów od „wierności historycznego obrazu”.

³⁹ Zob. J. Timoszewicz, *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera*. Warszawa 1970.

⁴⁰ Pilawa, *Teatr na Pohulance*. „Dziady” A. Mickiewicza. „Dziennik Wileński” 1933, nr 316.

⁴¹ Hro., „Dziady” (W interpretacji Leona Schillera). „Kurier Wileński” 1933, nr 312.

Józef Maśliński natomiast stwierdził stanowczo: „Schiller i Pronaszko pokazali nam nareszcie – poemat Mickiewicza, a nie wodewil, ani jasełka, choćby barokowe”⁴². W swojej recenzji starał się konsekwentnie realizować zapowiedź, że – omawiając najnowszą premierę – będzie „stosować tylko kryteria integralne”. Podjął więc próbę odczytania Schillerowskiej inscenizacji nie według porządku i sensu poszczególnych scen, ale jako jednolitego, spójnego przedstawienia będącego realizacją sceniczną „poematu”. Opracowanie tekstu przez Schillera uznał za opracowanie krytyka literackiego, tzn. wycięte zostały motywy poboczne, przypadkowe. Dekoracja, ukierunkowana na monumentalną, miała pełnić – i pełniła – funkcję spajającą poszczególne cechy poematu oraz ustalała „wspólny język” między sceną i widownią. Schiller – i tu Maśliński nie miał wątpliwości – postawił sobie dwa cele: „przetłumaczyć ogólnoludzkie wartości *Dziadów* na język naszych czasów” i „dać teatralny odpowiednik poezji”. Ten drugi został w znacznym stopniu zrealizowany, inscenizator „dawał wyraz zamierzeniom poety, dopowiadał niedopowiedziane”. Pierwszy cel, podstawowy, został zrealizowany w mniejszym stopniu. Zasadniczą trudnością, z którą musiał zmierzyć się Schiller, był – zdaniem recenzenta – fakt, że Mickiewicz połączył „personifikację przeżyć” oraz „realistyczny «reportaż» [...] ze ściśle etnograficznych obrzędów”. Ukazywać tych dwóch płaszczyzn osobno nie można, byłoby to wbrew Mickiewiczowi, tekstowi dramatu. Przeżycia wewnętrzne można pokazać bez personifikacji, jak to „prawie, że się udało w śnie senatora”. Słabiej wypadła część obrzędowa, głosy zjaw „nie były sceniczenie umotywowane”. Inscenizator nie był też konsekwentny – w części obrzędowej zachował „częściowo” personifikacje, co – zdaniem Maślińskiego – wprowadziło zamęt w odbiorze, gdyż widz „nie dość potem rozumiał sceny przeżyć wewnętrznych”.

Maśliński – jak to często bywało – nakreślił własne propozycje rozwiązań niektórych scen, np. przeniesienie środkowego krzyża na środek sceny – na potrzeby widzenia Ewy i księdza Piotra, co dałoby efekt zbliżenia, znany widzom z kina. Widz „wychowany na kinie zrozumiałby od razu”. Proponował też konsekwentne stosowanie charakterystycznej dla teatru monumentalnego sceny jednoczesnej.

Zapowiedziane stosowanie „kryteriów integralnych” odnosiło się w praktyce do omawiania głównie kompozycji przestrzennej przedstawienia, opraco-

⁴² J. Maśliński, *Kłopoty teatralne. „Dziady” po raz pierwszy*. „Piony” 1933, nr 2.

wania tekstu i wkomponowania go w przestrzeń sceniczną. Warstwa dźwiękowa (wypowiadane kwestie i muzyka) została omówiona jako osobne zagadnienie. I tu miał krytyk zdecydowanie więcej zastrzeżeń: nie zróżnicowano głosowo zjaw dobrych i złych, a muzyka Moniuszki „to cukierek i igraszki dziecięce”.

Po omówieniu zagadnień inscenizacyjnych apelował Maśliński o rzetelną ocenę wysiłku teatru, o docenienie pracy włożonej w realizację przedstawienia. Uważał bowiem, że recenzenci, skoncentrowani na polemikach, zapomnieli o wykonawcach. Przedstawienie stanowi – jego zdaniem – istotny postęp w poszukiwaniu środków teatralnej ekspresji, adekwatnych do złożonej formy i treści dzieła Mickiewicza. Jest ono początkiem drogi ku teatralnemu „wyrazowi” *Dziadów*:

Widzieliśmy poemat właściwie po raz pierwszy. Ale to nas jeszcze nie zadawała. *Dziady* nieprędko znajdą swój wyraz.

Niewątpliwie *Dziady* w inscenizacji Schillera były pierwszą w Wilnie realizacją dzieła Mickiewicza tak dalece pozbawioną realiów regionalnych. Wyrażone zostały na scenie treści dotąd określane w tamtejszej krytyce jako te, które można zgłębić tylko w procesie lektury. Schillerowskie *Dziady* uświadomiły też złożoność arcydramatu, możliwości jego scenicznej realizacji. Stały się także wyzwaniem dla miejscowych recenzentów, którzy – można zaryzykować takie stwierdzenie – sprostali tej sytuacji i podjęli rzeczową, opartą na lekturze *Dziadów* polemikę z inscenizatorem i scenografem, rezygnując przy tym z perspektywy „tutejszości” jako głównego punktu odniesienia. Z rozbrajającą szczerością pisała Romer-Ochenkowska:

I może najbardziej wstrząsającym wrażeniem była świadomość niewyczerpanego skarbu tej poezji, tych scen, dziejów duszy i ciała wielkich i małych duchów, ciemnych i jasnych – tych wiecznie żywych światów myśli i uczuć, które się nam mogą ukazać jak gwiazdy z różnych stron i w rozmaitych oświeceniach⁴³.

Oczywiście, nie zabrakło też w tych często pełnych pasji artykułach kategorycznych sprzeciwów, ironii i złośliwości⁴⁴. Nie można jednak zarzucić recenzentom ignorancji i zaściankowości. Premiera *Dziadów* na Pohulance w 1933 roku dowodzi, jak bardzo krytyka teatralna może być stymulowana

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Zob. np. Pilawa, *Teatr na Pohulance*, *op.cit.*

przez sam teatr, jego poetykę; w jak znacznym stopniu scena decyduje o tym, na czym koncentruje się recenzent: na schodach, tapetach czy funkcjonowaniu przestrzeni mitycznej i mistycznej. Warto też przypomnieć, że w trzeciej swojej realizacji *Dziadów*, tym razem w Warszawie, Schiller – co z satysfakcją odnotował Walerian Charkiewicz – dokonał niektórych zmian postulowanych na łamach prasy wileńskiej, na przykład przywrócił scenę sądu nad Konradem⁴⁵, usuniętą najprawdopodobniej w Wilnie z przyczyn technicznych.

Czy i w jakim stopniu *Dziady* Schillerowskie zmieniły wyobrażenia wileńskiej publiczności i krytyki o teatralnym kształcie arcydzieła? Jak trwałe było owo „wstrząsające wrażenie”, płynące ze „świadomości niewyczerpanego skarbu tej poezji”, dzieła – jak się okazało – nie dającego się zamknąć w uświęconym tradycją kanonie inscenizacyjnym? Te pytania, niestety, muszą pozostać bez odpowiedzi. Była to bowiem ostatnia premiera *Dziadów* na Pohulance.

3. „O kult Słowackiego” (S. Cywiński)

Słowacki w Wilnie – problemy recepcji

Lata 1906–1915 to okres odradzającego się polskiego życia kulturalnego w Wilnie, czas propagowania polskiej książki, teatru, prasy – oczywiście w ramach dozwolonych przez cenzurę, wówczas już wyraźnie złagodniałą. Polskie instytucje kulturalne i oświatowe oraz stowarzyszenia i komitety dopiero się organizowały i stabilizowały. Odrabiano wieloletnie zaległości. Prezentowano szerszym kręgom odbiorców dzieła dotychczas zakazane, szczególnie romantyków polskich. Do odzyskania niepodległości przedstawienia pokazywane wileńskiej publiczności (zarówno występy gościnne, jak i realizacje wileńskie) wpisywały się w program przybliżania polskiemu społeczeństwu dramaturgii dotychczas przez władze carskie niechętnie widzianej. Okres odradzania się polskiego życia kulturalnego (1906–1915) nie był stosownym czasem na roztrząsanie kwestii „antagonizmu wieszczów”, która bardzo wyraźnie zaznaczyła się w wileńskiej publicystyce okresu międzywojennego i stanowiła znaczący kontekst dla oceny oraz interpretacji realizacji scenicznych dramatów Słowackiego. Samym autorem *Kordiana* zajmowano się w pierwszych latach działalności sceny polskiej w Wilnie i po odzyskaniu niepodległości niewiele,

⁴⁵ W. Charkiewicz, „*Dziady*” w Wilnie i Warszawie. „Słowo” z 21 XII 1934.

choć jego dramaty nie zniknęły z repertuaru scen wileńskich, wręcz przeciwnie. W okresie dyrekcji Nuny Młodziejowskiej stanowiły ważną pozycję w repertuarze. Ich premiery były jednak traktowane jako wypełnienie luk w wykształceniu wilan, realizowanie przez teatr jego społecznych i narodowych funkcji. Omawiano więc i objaśniano treść dramatów, sprowadzoną za zwyczaj do streszczenia akcji i charakterystyki (bardzo pobieżnej) niektórych postaci. Dominującą część sprawozdawczą recenzji uzupełniała ocena, a czasem krótka notatka ogólnie charakteryzująca twórczość Słowackiego, przypominająca o jego statusie wieszcz – drugiego po Mickiewiczu. Zamierzano także uczcić godnie setną rocznicę urodzin Słowackiego, ale wobec wprowadzonego przez władze zakazu wszelkich rocznicowych uroczystości musiano poprzestać na inscenizacji *Lilli Wenedy* (12 VI 1909 r.).

Sytuacja zaczęła ulegać zmianie w 1925 roku, kiedy to Kridl wydał obszerną, bo liczącą 576 stron, pracę *Antagonizm Wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, której obszerną recenzję dla „Tygodnika Wileńskiego” napisał Stanisław Cywiński⁴⁶. Przegląd poruszonych w książce problemów i swoje do nich komentarze zakończył następującym, wcześniej już starannie wyprowadzanym wnioskiem:

Zamykając książkę Kridla, pozostajemy pod wrażeniem rzeczy na ogół dobrze, zaś miejscami głęboko ujętej, która osiąga swój cel, bo zupełnie rehabilituje Słowackiego z powtarzanego dawniej ciężkiego zarzutu o rzekomych jego napaściach na Mickiewicza. Za to może wbrew intencjom autora, który, nie będąc wolnym od pewnego konwenansu, stawia na ogół Mickiewicza wyżej od Słowackiego, nie możemy się oprzeć uczuciu żalu do „wielkiego Litwina”, że do końca życia nie umiał zająć trafnego stanowiska wobec swego wielkiego antagonisty, krzywdząc tym zapewne mniej Słowackiego niż samego siebie⁴⁷.

Recenzją tą zapoczątkował Cywiński batalię *O kult Słowackiego* – tak tytułował bowiem swój artykuł opublikowany na łamach „Kuriera Wileńskiego” (1926, nr 57). Po obszernym uzasadnieniu tezy wstępnej, iż w Wilnie „cześć dla Mickiewicza przesłania najzupełniej postać jego wielkiego rywala”, przypominał, że Słowacki spędził w Wilnie 12 lat. Fakt, iż nawet najwybitniejsi

⁴⁶ S. Cywiński, *Antagonizm wieszczów*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 9.

⁴⁷ *Ibidem*.

wilnianie nie pamiętają o związkach autora *Godziny myśli* z Wilnem, tłumaczył m.in. tym, że

w grę wchodzi inny znów nałóg myślenia. Oto przypominamy sobie ów „antagonizm wieszczów” i jego redakcję utartą, acz błędną, o rze-komej niechęci Słowackiego do Mickiewicza⁴⁸.

Stosunek Słowackiego do Mickiewicza krytyk proponuje ująć lapidarnie w słowach: „cześć i niepodległość”. Aby utrwalić w świadomości wilnian ściśle związki Słowackiego z ich miastem, przełamać stereotyp o wzajemnej wrogości obu wielkich romantyków i wreszcie zacząć budować w Wilnie kult Słowackiego, Cywiński przypomniał swoją propozycję z 1920 roku (nie komentowaną wówczas ze względu na wybuch wojny polsko-bolszewickiej), aby postawić w Wilnie wspólny pomnik Mickiewiczowi i Słowackiemu:

Wspólny pomnik, postawiony w Wilnie tym dwóm najznakomitszym Wilnianom, miałby znaczenie wielkie i symboliczne. Byłby on nieustannie żywym bodźcem do łączenia i godzenia w sobie tych dwóch różnych właściwości duszy polskiej, które reprezentują ci dwaj najwięksi polscy poeci, a które nader trafnie nazwał był Krasiński siłą odśrodkową i dośrodkową⁴⁹.

Na sformułowane przez Cywińskiego zaproszenie do dyskusji odpowiedziała Romer-Ochenkowska⁵⁰. Jej artykuł świadczy o tym, jak głęboko w świadomości wilnian tkwiło przekonanie o wzajemnej wrogości obu twórców. Publicystka bowiem stwierdzała:

Otóż projekt prof. Cywińskiego wydaje mi się niemożliwym ze względów uczuciowych. Niestety, faktem jest, że się tych dwóch genialnych poetów nie lubiło, a nawet czuło do siebie wiele niechęci, przybierającej u Mickiewicza formę aż brutalną, u Słowackiego zgryźliwie ironiczną. Naturalnie, u współczesnego pokolenia te sprawy zbladły i spogląda ono na nie przez papierowe kartki niezliczonych studiów w rodzaju *Antagonizm Wieszczów* Kridla itp. Ale trzeba było porozmawiać z żyjącymi jeszcze przed laty 20–30 epigonami epoki Mickiewiczowskiej w Paryżu, z dziećmi emigracyjnej braci, przejrzeć prywatne korespondencje, by widzieć naocznie niemal co

⁴⁸ S. Cywiński, *O kult Słowackiego*. „Kurier Wileński” 1926, nr 57.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Hel. Romer, *O kult Słowackiego*. (Z powodu artykułu prof. Cywińskiego). „Kurier Wileński” 1926, nr 71.

było! Oczywiście, nic miłego, ani pięknego i dla tych to przyczyn starano się wśród ogółu, rzeczy zacierać. Słusznie. Niech zostaną dla badaczy historii literatury i wścibskich roztrząsawczy najtajniejszych poruszeń dusz i umysłów wielkich ludzi. Z tego jednak wynika, że stawiać razem obu poetów, jest niepodobieństwem⁵¹.

Miał rację – jak się wydaje – Cywiński, pisząc o barierach psychicznych, uleganiu stereotypom, które tworzą paradoksalną i irracjonalną sytuację wyboru: albo Mickiewicz, albo Słowacki. Romer-Ochenkowska bowiem potwierdziła istnienie owych przekonań w całej rozciągłości. Co do kwestii kultu Słowackiego – a właściwie jego braku – to publicystka stawia pytanie: „A czy jest w ogóle kult dostateczny wszystkich wielkości, które nasz gród miał zaszczyt gościć?” I tu wymienia całą listę zaniedbań regionalnych. Romer-Ochenkowska nie podjęła też innych wątków z artykułu Cywińskiego, np. zupełnie przemilczała kwestię obecności motywów wileńskich w twórczości autora *Króla Ducha*. Dla niej Słowacki był poetą Ukrainy. „Wszystko, co się tam... w tej zawsze od krwi czerwonej Ukrainie, zdarzyło, jest Słowackiemu najbliższe, najbardziej przemawiało do jego wyobraźni” – pisała w recenzji po premierze *Księdza Marka*⁵².

Romer-Ochenkowska, podejmując kwestie odmienności twórczości i osobowości czołowych romantyków, udowodniała przy okazji, iż wartości regionalne, inspiracje płynące ze związków twórcy z ziemią stanowią o wielkości i oryginalności jego dzieła. W obszernym wstępie do wspomnianej recenzji pisała:

Największe arcydzieła literatury polskiej, poematy Mickiewicza i Słowackiego, powstały właśnie z charakterystycznych cech ludzi tych części Rzeczypospolitej, których poeci byli synami.

Nigdy żaden z nich nie zapomniał, jeden swych litewskich puszczy i zaścianków, drugi stepów ukraińskich i wołyńskich futorów. Jak Anteusz, co powalony, odzyskiwał siły, dotknąwszy ziemi rodzinnej, tak i oni, w dalekim Paryżu, wszystkimi nieszczęściami Ojczyzny przywaleni, zżarci walkami frakcji politycznych, mając serca pełne tęsknot, żalu i goryczy, a głowy płonące od trosk, niepokojów i myśli, szukający dla swego narodu dróg mogących z obłędu emigracji

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Hro., *Teatr Polski*. „Ksiądz Marek”, poemat dramatyczny w 5-ciu odstępach J. Słowackiego. „Słowo” 1923, nr 267.

prowadzić go do Edenu wolnej Polski [...] poją się wspomnieniami lat młodości. Ojczyzną Mickiewicza jest Litwa, Słowackiego Ruś (Wołyń-Ukraina). To są ich matki rodzone [...] Każdy z nich ma podwójną Ojczyznę, w uczuciu ich kraj rodzinny zlewa się z Polską w związek harmonijny, jak oczom kochającego syna, przedstawia się związek rodziców: nierozdzielny i święty⁵³.

Tak, jak dla Romer *Dziady* miały walor dokumentu historycznego przeszłości Wilna, tak dramaty Słowackiego były swoistym studium Ukrainy, jej historii (*Książd Marek*), jak i wrażliwości, temperamentu, wyobraźni ludzi tam urodzonych.

W okresie od maja do lipca 1927 roku Słowacki był szczególnie obecny w życiu kulturalnym miasta, a co za tym idzie, i na łamach prasy wileńskiej. 12 maja ukonstytuował się Wileński Komitet Obchodu Sprowadzenia Zwłok Słowackiego, którego przewodniczącym został ówczesny rektor Uniwersytetu Stefana Batorego Stanisław Pigoń, sekretarzem – Witold Hulewicz. 31 maja odbył się w Reducie *Wieczór Słowackiego*, którego sam pomysł i program zostały ocenione wysoko. Łopalewski pisał:

Przemówienie Limanowskiego, wskazujące linię rozwojową twórczości Poety, ilustrowane było w miejscach właściwych recytacją fragmentów z dzieł, które kolejno omawiał prelegent. W nastrój każdej recytacji wprowadzały słuchaczy krótkie preludia fortepianowe p. Dziewulskiego. Równie szczęśliwym pomysłem było umieszczenie postaci recytatorów na różnej wysokości monumentalnych schodów, wznoszących się na scenie. Poglądowo niejako ukazano tę „Jakubową drabinę twórczości Słowackiego” – jak pięknie wyraził się w swym przemówieniu Limanowski: na pierwszych stopniach – Kordian, na szczytach Król Duch, między nimi: Horsztyński, Lilla Weneda, Książd Marek i Książę Niezłomny, hierarchia duchów, które stwarzała, wznosząc się coraz wyżej, Słowacki. Piękna, głęboko przemyślana forma⁵⁴.

Natomiast samo wykonanie budziło zastrzeżenia. Po raz kolejny – co recenzenci wileńscy uznawali za pewną manierę Reduty – scena była zbyt

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ T. Ł., *Przed sprowadzeniem zwłok Słowackiego. Uroczystość w Reducie. Prace wileńskiego komitetu*. „Kurier Wileński” 1927, nr 125.

ciemna, a nastrój przygnębiający. Zafascynowany twórczością Słowackiego Ferdynand Ruszczyk zanotował w swoim dzienniku:

Na godz. 9. poszliśmy z Kłosem do Reduty na Wieczór Słowackiego (za zaproszeniami). Był monotony. Tych stałych ciemności na scenie nie bardzo lubię i tej patetyczno-jęczącej deklamacji. Jedno i drugie to nie Słowacki⁵⁵.

14 czerwca, w dniu ekshumacji prochów Słowackiego na cmentarzu Montmartre w Paryżu, w Wilnie o dziesiątej rano rozpoczęło się uroczyste nabożeństwo na Rossie, po którym nastąpiła ceremonia pobrania ziemi z grobu Euzebiusza Słowackiego. Postanowiono bowiem, że delegacja wileńska złoży w Krakowie na trumnie autora *Króla Ducha* jeden wieniec uwity z palm wileńskich, wykonany według pomysłu Ruszczyka, oraz ofiarowaną przez niego drewnianą urnę, zawierającą ziemię z grobu ojca poety. Wieniec ten, z napisem na wstędze wykonanej ze srebrzystego i czerwonego samodziółu: *Słowackiemu – Wilno*⁵⁶, został wybrany jako jedyny, który złożono na grobowcu w krypcie wawelskiej.

28 czerwca, w dniu złożenia prochów wieszczka na Wawelu, w Wilnie obchodzono uroczyste Dzień Słowackiego. W specjalnej odezwie Komitetu Obchodu wilnianie mogli przeczytać m.in.:

Radosną dumą napęłnia serce nasze przypomnienie, że ducha Poety kształtowała młodość-rzeźbiarka w Wilnie, naszym mieście, że tutaj w cieniu wieży Świętojańskiej geniusz poezji nastawiał mu skrzydła do lotu. Wilno wychowało Polsce Słowackiego⁵⁷.

⁵⁵ F. Ruszczyk, *Dziennik. Część druga. W Wilnie 1919–1932*. Wybór, układ, oprac., wstęp i posłowie E. Ruszczyk. Warszawa 1996, s. 393. Równie bez entuzjazmu pisał o tym występie Reduty jej zagorzały zwolennik i obrońca – Łopalewski w cytowanej wyżej recenzji: „Już pomijając to, że całości dano zbyt ciemne oświetlenie, prowokując wśród publiczności najniepotrzebniej jakiś zaduszkowy nastrój, stanowczo muszę zaprotestować przeciwko recytowaniu wierszy w sposób, jak to uczynili tego wieczora artyści Reduty. Monotonna, kliwa afektacja upodobniająca się chwilami do organistowskiej ministrantury, z zadziwiającym uporem powtarzana zarówno przez kobiety jak i mężczyzn, brak jakiegokolwiek modulacji głosu i jego natężenia, choćby dla zaznaczenia odrębności poszczególnych utworów – niezmiernie przykre wywołały wrażenie. Nie można przecież, podziemnym, przyduszonym głosem wypowiadać strof dopraszających się wprost swoją muzyką siły i dźwięczności mowy”.

⁵⁶ Zob. F. Ruszczyk, *Dziennik, op.cit.*, s. 400.

⁵⁷ Cyt. za *ibidem*.

Główne uroczystości w tym dniu odbyły się na dziedzińcu uniwersyteckim. O godzinie dziesiątej na dziedzińcu Skargi zostało odprawione uroczyste nabożeństwo, które celebrował ksiądz biskup Władysław Bandurski. Następnie wszyscy udali się na uroczyste odsłonięcie popiersia Słowackiego i tablicy pamiątkowej z napisem: *Tu mieszkał Juliusz Słowacki*, wmurowanych w ścianę domu przy ul. Zamkowej 24. Okolicznościowe przemówienia wygłosili Pigoń i Limanowski. Następnie w sali Towarzystwa Lekarskiego została otwarta wystawa pamiątek po poecie. W uroczystościach wzięli udział: wojewoda wileński Władysław Raczkiewicz, przedstawiciele różnych środowisk, delegacje szkół i organizacji społecznych, które przybyły na dziedziniec ze swoimi sztandarami. Obchody zakończyły się w Teatrze Polskim (w Lutni). Odczyt wygłosił Józef Wierzyński. Aktorzy deklamowali wiersze Słowackiego i przedstawili cztery obrazy z *Balladyny*.

Słowacki nie zszedł jednak jeszcze ze sceny wileńskiej. Równolegle bowiem Wilno przygotowywało się do trzydniowych uroczystości koronacyjnych obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej: piątek 1 lipca – niedziela 3 lipca. Uroczystość koronacyjna odbyła się na placu Katedralnym w piątek wieczorem. 2 lipca, w sobotę, wieczorem na dziedzińcu Pałacu Rzeczypospolitej, w obecności licznych gości oraz dostojników kościelnych i państwowych, odbyło się przedstawienie *Księcia Niezłomnego Calderóna-Słowackiego* w wykonaniu Reduty⁵⁸, któremu – jak to zanotował Ruszczyc – „publiczność przyglądała się w skupieniu”⁵⁹. Hulewicz – jeden z delegatów Wilna na uroczystości w Krakowie – pisał:

Zapłakany od rana firmament łaskawie rozpiął się nad otwartym scenarium reductowym. Ciemne niebo, zasnutę groźnymi chmurami tworzyło wspaniały baldachim nad półkołem greckiej kolumnady pałacowej. Widzów wielki tłum [...]. Rozpoczyna się akcja. [...] Tłum statystów pomnożony ogromnie, do akcji wciągnięto ponad 50 koni.

⁵⁸ Premiera *Księcia Niezłomnego* odbyła się 23 V 1926 r. na dziedzińcu uniwersyteckim im. Piotra Skargi. O wileńskich plenerowych realizacjach dramatu Calderóna-Słowackiego pisałam w artykule „*Księżę Niezłomny*” *Calderóna-Słowackiego w wileńskich przestrzeniach. O inscenizacjach Reduty na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego i przed Pałacem Rzeczypospolitej w Wilnie*. W zbiorze: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*. Pod red. U. Aszyk. Katowice 2002, s. 136–151. Zob. J. Ciechowicz, *Od teatru ogromnego do teatru ubogiego*. „*Księżę Niezłomny*” w inscenizacji Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego. W zbiorze: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność, op.cit.*, s. 151–164.

⁵⁹ F. Ruszczyc, *Dziennik, op.cit.*, s. 403.

Sceny bitwy z szarżującymi szwadronami białych Maurów i krzyżem znaczonych Portugalczyków, sprawiają wrażenie potężne i niezapomniane. Tylko w kinie przywykliśmy do tak reżyserowanych widowisk. [...] Osterwa w całym przepychu swego talentu szczerze szafuje potęgą głosu, szeroką skalą środków ekspresji, podniesioną na wspaniałe wyżyny mocą żarliwego, najszczerzego patosu [...]. Gdy ruszył wielki kondukt z trumną Ferdynanda i wolno przesuwiał się koro-
rowodem barwnych kostiumów, pochodni, jeźdźców i pieszych w takt wspaniałego marsza pogrzebowego, a w powietrzu brzmiały jeszcze ostatnie słowa: „I z prochem flota wyruszy / I do ojczyzny popłynie...” – niesamowicie piękny obraz nocny dziwną asocjacją kojarzył się z tą Trumną, która przed kilku dniami przy płynęła do Ojczyzny i na Wawelu spoczęła⁶⁰.

Obchody związane z uroczystością złożenia prochów Słowackiego na Wawelu przyczyniły się niewątpliwie do zrewidowania utrwalonego w świadomości wilnian obrazu skłóconych wieszczów, z których dotąd tylko jeden był powszechnie określany jako „nasz”, „tutejszy”. Wyeksponowane zostały odmiennosc Słowackiego i jego lata wileńskie oraz związki z tą ziemią. Szczególnie interesujące są wystąpienia Limanowskiego, który „antagonizm wieszczów” przeniósł na płaszczyznę mistyczną, pogłębiając i rozwijając popularne wówczas stwierdzenie, iż Słowacki to poeta Ukrainy, Mickiewicz – Litwy. Odrzucił natomiast antagonizmy wynikające ze wzajemnej niechęci, opartej na czysto ludzkich motywacjach.

Słowackiego urodził step. Mickiewicza urodził Nowogródek. Jakżeż nie związać dwóch elementów i nie obdarzyć jednego tą jazdą zawrotną, a drugiego siłą, która nie da się przestraszyć żadnym tętentem, choćby nie wiem jak mogącym przestraszyć i niepokoić. [...] Skrajności odwieczne dwóch ziem leżą we fundamencie tego antagonizmu, który był między Mickiewiczem i Słowackim i myślą się ci, którzy myślą zredukować najwyższe i najgłębsze dyferencje zaznaczające się wciąż w błyskawicach wielkiej twórczości obu poetów do małoskopiowej ambicji małych ludzi. O nie – skrajności w naturze obu wieszczów są żywiołowe, a dlatego właśnie, że żywiołowe, przeto życiodajne lub życiozgubne, zależy jak się bierze⁶¹.

⁶⁰ „Kurier Wileński” 1927, nr 149.

⁶¹ M. Limanowski, *Wielkie antagonizmy – Mickiewicz i Słowacki*. „Kurier Wileński” 1927, nr 145.

Ponad determinizmem geograficznym, który zdecydował i o kształcie twórczości, i „antagonizmie” wielkich twórców, stawia Limanowski dwie miśtyczne moce: tę, która przyciąga przeciwieństwa⁶² i tę drugą, największą i jednoczącą, płynącą z miejsca wspólnego kultu – Ostrej Bramy⁶³. Pierwiastki związane z losem Polski, Polaków i motywy świadczące, iż poeta, którego wrażliwość ukształtowała przestrzeń stepowa, wędrował ku ziemi nowogródzkiej, odnalazł Limanowski także w *Księżu Niezłomnym*⁶⁴. „Polszcząc *Księcia Niezłomnego*, pisząc *Księdza Marka* [...] – dowodził Limanowski – Słowacki objawił nam tajemnice sakralnej siły spoza grobu. Księżu Niezłomny, budowany katolicko, jak św. Kazimierz, pod Orszą i Połockiem, miał pozagrobową moc czynienia cudów”⁶⁵. Limanowski jako krytyk teatralny będzie jeszcze niejednokrotnie powracał do postaci i wydarzeń ukazanych w dramatach Słowackiego, których genezy – jego zdaniem – należy szukać w Wilnie. Dziesięć lat później pisał:

Mogę się założyć, że Słowacki pisał *Mazepę* na wiosnę i że zapachem bzu, jaśminów, tuberoz zaczęły w jego fantazji z powrotem majaczyć Jaszuny. Nawet wróciły owe łabędzie, które Śniadecki kupił w Wilnie, aby je umieścić na stawie, którego woda zasila Mereczankę⁶⁶.

⁶² W cytowanym artykule pisał: „Do nowogródzkiej ziemi przylatywał nieskończenie [wiele] razy duch Słowackiego, czy kiedy pisał swego *Pana Tadeusza* lub *Dziady*, czy kiedy w ogóle pisał i tworzył – to zawsze rewelacje i iluminacje wiodły go do tych stron, gdzie step dotyka się puszczy i wielkie wody szukają drogi, jedno na północ do Bałtyku, drugie do Czarnego Morza. Na wielkiej przestrzeni między jednym i drugim morzem cytadela nowogródzkiej ziemi była dla niego wiecznym bodźcem dla sprawy, którą podjął był i bronił. Zawsze opierał ją na jakimś przeciwstawieniu – po prostu odbijał się z tego przeciwstawienia w powietrze. (*Ibidem*).

⁶³ O kulcie Matki Boskiej Ostrobramskiej pisał Limanowski w wielu tekstach, podkreślając, iż Ostra Brama stanowi centrum duchowości Wilna i Litwy. Najpełniej wyraził to w artykule *Źródła Mocy – Ostra Brama*. „*Źródła Mocy*” 1927, z. 2, s. 5–9. Zob. także: *Album Ostrobramskie*. Podług zdjęć prof. J. Bulhaka. Tekst pióra prof. M. Limanowskiego. Wilno 1927; *idem*. *W trosce i miłości dla Cudownego Obrazu*. „*Słowo*” 1927, nr 147.

⁶⁴ O interpretacji *Księcia Niezłomnego* Calderóna-Słowackiego, dokonanej przez Limanowskiego, pisze B. Baczyńska w artykule *Mieczysław Limanowski i „Księżu Niezłomny”*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, op.cit., s. 159–178.

⁶⁵ M. Limanowski, *Słowacki i „Księżu Niezłomny”*. *Program Reduty. Sprawozdania. – Plan objazdu po ziemiach Rzeczypospolitej 1927*. Nakładem Reduty [Wilno 1927]. Cyt. za: *idem*. *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński. Warszawa 1994, s. 173.

⁶⁶ M. Limanowski, „*Mazepa*” Słowackiego na *Pohulance*. [W:] *Duchowość i maestria*, op.cit., s. 610.

Po premierze *Marii Stuart* (14 III 1940 r.) przekonywał swoich czytelników, że akcja tej tragedii tak naprawdę rozgrywa się „nie w Holly Rood, a w Jaszunach”⁶⁷.

Ożywione zainteresowanie życiem i twórczością Słowackiego w latach 1926–1927 nie zaowocowało, co prawda, serią wybitnych realizacji dramatów autora *Balladyny*, ale wpłynęło na recepcję, sposób odczytywania jego dzieł i kształtowanie się wizerunku samego twórcy. Coraz rzadziej pojawia się Słowacki jako antagonist Mickiewicza, coraz mniej miejsca w recenzjach po premierach dramatów Słowackiego zajmuje Mickiewicz. Piotrowicz, którego największym zmartwieniem było, iż na premierze *Kordiana* w 1921 roku nie dość dobitnie uzmysłowiono publiczności istotę polemiki między obu wielkimi romantykami, gdyż zabrakło stosownej, a zdaniem recenzenta, koniecznej prelekcji⁶⁸, w 1928 roku, po premierze *Kordiana* w Reducie, stwierdził:

Zgódźmy się, że mesjanizm w tej lub innej barwie mniej nas obchodzi, niż Słowackiego, czy Mickiewicza. [...] To że *Kordian* walczy z *Dziadami* o treść mesjanizmu, nie przeszkadza w niczym uznać jego głębokiego zagadnienia czynu i nieczynu, woli i bezwoli, być i niebyć – za zagadnienie nieprzebrzmiałe, wciąż aktualne od Hamleta do Słowackiego, a od niego do Wyspiańskiego i chwili współczesnej⁶⁹.

Swoją wizję Słowackiego zmodyfikowała również i Romer-Ochenkowska:

Słowacki był dzieckiem Litwy i Ukrainy [...]. Nie wiem, czy jest specjalne studium opracowujące dzieła pod tym kątem: Litwa – Ukraina, ale te dwa pierwiastki spletają się w jego utworach i czasami jakby zmagają w sposób porywający swą intensywnością⁷⁰.

Stwierdzenie to znalazło się w obszernym artykule poprzedzającym premierę *Horsztyńskiego*, w którym zdecydowanie więcej miejsca niż wprowadzenie do samego dramatu zajęły ogólne rozważania odnoszące się do specyficznego

⁶⁷ M. Limanowski, *Nie w Holly Rood, a w Jaszunach*. [W:] *Duchowość i maestria, op.cit.*, s. 649–652.

⁶⁸ W.P., *Teatr Powszechny*. „*Kordian*” Juliusza Słowackiego. Część pierwsza trylogii: *Spektakl Koronacyjny*. Reżyserował p. H. Cepnik. „*Słowo Wileńskie*” 1921, nr 157.

⁶⁹ W. Piotrowicz, *Dzieło wciąż nowe*. „*Kordian*” Juliusza Słowackiego w Reducie. „*Słowo*” 1928, nr 282.

⁷⁰ Hel. Romer, „*Horsztyński*” (Z powodu dzisiejszej premiery w teatrze na Pohulance). „*Kurier Wileński*” 1931, nr 215.

charakteru twórczości Słowackiego i jej źródeł oraz do wileńskich lat „dojrzenia duchowego” poety. W uwagach dotyczących przenikania się pierwiastków „litewskich” i „ukraińskich” wyraźnie pobrzmiewają echa refleksji Limanowskiego⁷¹.

Znaczące zmiany w obrazie Słowackiego, kreowanym przez wileńską publicystykę kulturalną, zaczęły się zaznaczać od 1925 roku. Na łamach gazet i czasopism pojawiały się teksty modyfikujące dotychczasowy stereotyp, wśród których należy wymienić recenzje i omówienia wspomnianej już pracy Kridla, dyskusję o regionalizmie wywołaną przez Jana Nepomucena Millera na łamach „Tygodnika Wileńskiego” oraz szeroko komentowaną jego książkę *Zaraza w Grenadzie* i wreszcie w 1927 roku wielkie przygotowania i uroczystości związane ze sprowadzeniem zwłok Słowackiego na Wawel. Obok Cywińskiego nie mniej do „powrotu” Słowackiego do Wilna przyczynili się Ruszczyk i Limanowski. Nie sposób nie docenić także zasług Reduty. Wspomniana wyżej premiera *Księcia Niezłomnego* 23 maja 1926 roku na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego skłoniła Piotrowicza do stwierdzenia, iż „teatr Słowackiego właśnie, zarówno jak i teatr Wyspiańskiego, najszlachetniej, najgłębiej i na długo jest teatrem przyszłości”⁷². Dowodziły tego nie tylko przemiany w postrzeganiu biografii i twórczości Słowackiego, odkrywanie jego związków z Wilnem, ujawniane i nagłaśniane przez publikacje prasowe. Duży wkład w sformułowanie i rozpowszechnienie tak trafnie wyrażonego przez Piotrowicza poglądu miał także teatr. Kolejni dyrektorzy i reżyserzy traktowali bowiem dramaty Słowackiego jak wyzwanie i wezwanie do poszukiwania właściwej teatralnej formy.

⁷¹ Limanowski swoje poglądy na temat „antagonizmu wieszczów” nie tylko opublikował na łamach „Kuriera Wileńskiego”, ale przed i po publikacji wielokrotnie wygłaszał je w formie odczytów na „Środach Literackich” i w wileńskim radiu. Romer-Ochenkowska, aktywna uczestniczka życia kulturalnego Wilna, należąca – podobnie jak Limanowski – do zagorzałych zwolenników regionalizmu, nie mogła nie znać i nie zaakceptować teorii Limanowskiego, która służyła regionalizmowi i rozbudowaniu wizerunku świetności Wilna, do którego chwalebnych dziejów wpisane zostało jeszcze jedno wielkie nazwisko – Juliusza Słowackiego.

⁷² W. Piotrowicz, *W nawiasie literackim*. Wilno 1930, s. 192.

4. „Dzieło wciąż nowe” (W. Piotrowicz)

Poszukiwanie formy scenicznej – dramaty Juliusza Słowackiego na scenach wileńskich

Jesienią 1905 roku przedstawienia teatralne w języku polskim mogły się odbywać bez większych przeszkód, co nie znaczy, że bez ingerencji i przyzwolenia carskiej cenzury. 13 listopada przybyła do Wilna Wanda Siemaszkowa wraz z towarzyszącym jej zespołem Józefa Puchniewskiego. W pierwszej serii przedstawień odegrano *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, *Sobótka* Hermanna Sudermanna i po raz pierwszy wystawiono w całości *Mazepę* (30 XI) Juliusza Słowackiego⁷³. Po raz kolejny tragedia Słowackiego została pokazana wilnianom latem 1906 roku przez Teatr Polski z Kalisza, którego gwiazdą był Stanisław Knake-Zawadzki, kreujący rolę Wojewody. Repertuar trupy kaliskiej i poziom jej przedstawień upoważniają do stwierdzenia, iż „nigdy dotąd, w trakcie trwającej liberalizacji, społeczeństwo Wilna nie otrzymało równie potężnej i długotrwałej dawki arcydzieł scenicznych, zwłaszcza z klasycznej literatury polskiej, na wyrównanym i stosunkowo wysokim poziomie aktorskim i reżyserskim”⁷⁴.

Sami wilnianie przyjęli ambitne propozycje zespołu Puchniewskiego dość powściągliwie. Baranowski, recenzent „Kuriera Litewskiego”, już we wstępie do recenzji *Teatr polski. Trupa kaliska. „Otello”, „Zbójcy”, „Mazepa”*. – *Występy Knake-Zawadzkiego* stwierdzał:

Proszę wybaczyć mi zdanie, które wyda się może, wobec pewnej, wyrobionej w tym kierunku ortodoksji, zbyt zuchwałym, ale naprawdę sądzę, że t.z. sztuki klasyczne są już dziś, dla szerokiej publiczności szczególnie, czymś w rodzaju bardzo szanownej mumii, którą dobra gra aktorów ożywia, galwanizuje, nie w tym jednakże stopniu, by widz, patrzący na przykład na *Otella* lub *Zbójców*, mógł się pozbyć wrażenia, że pomiędzy sferą życiową jego, a tych oto koturnowych bohaterów de facto mało, niezmiernie mało, istnieje już związku⁷⁵.

⁷³ Początki polskiego życia teatralnego w latach 1905–1906 i jego rozwój w latach 1907–1915 przedstawił A. Romanowski w książce *Młoda Polska wileńska*. Kraków 1999, s. 54–62, 130–192.

⁷⁴ A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, op.cit., s. 59.

⁷⁵ W. Baranowski, *Teatr polski. Trupa kaliska*, – „*Otello*”, „*Zbójcy*”, „*Mazepa*” *Występy Knake-Zawadzkiego*. „Kurier Litewski” 1906, nr 146.

I choć Knake-Zawadzki

rzucał urok na serca i żadne pojawienie się jego, żadne słowo prawie nie przechodziło bez wrażenia... była w grze jego powaga wielka i dostojność, i był potem ból ogromny, straszny i wściekłość upokorzenia, i żal... Wywołał też niejednen dreszcz różnolitych uczuć w widzach, a sama sztuka przeszła w tempie gorącym, ale Wilno nie bardzo było jej widać ciekawe, bowiem na sali były, jak zwykle pustki. Nie, teatr polski stanowczo nie stał się jeszcze potrzebą naszego szlacheckiego grodu⁷⁶.

Te ostatnie konstatacje powtórzą jeszcze niejednokrotnie i Baranowski, i jego następcy.

17 października 1906 roku w odrestaurowanej sali Ratusza odbyła się uroczysta inauguracja działalności stałego Teatru Polskiego w Wilnie, którego dyrektorką została Nuna Młodziejowska. Na program wieczoru złożyły się: polonez ze *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki, okolicznościowy *Prolog* napisany przez Jerzego Żuławskiego, I akt *Mazepy*, adaptacja noweli Elizy Orzeszkowej *Pieśń przerwana* oraz *Pan Benet* Aleksandra Fredry. Jeszcze w 1906 roku w Teatrze Polskim wystawiono całą tragedię Słowackiego z Nuną Młodziejowską – Amelią (w tej roli wystąpiła także na inauguracji działalności sceny), Bolesławem Oranowskim – Wojewodą, Władysławem Staszewskim – Janem Kazimierzem. Przedstawienie utrzymane było w stylu koturnowym, od samego początku aktorzy byli „grobowo uroczyści, patetyczni, posepni, nie-szczęśliwi i zrozpaczeni”⁷⁷, ale – jak twierdzi Baranowski – gra Młodziejowskiej wyróżniała się subtelnością i wdziękiem⁷⁸. *Mazepę* wznowiono w listopadzie 1908 roku, kiedy to wilnianie mogli podziwiać Bolesława Leszczyńskiego występującego w roli Wojewody. Za dyrekcji Nuny Młodziejowskiej wystawiono

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ W. Baranowski, *Teatr Polski. „Mazepa”, tragedia Słowackiego*. „Kurier Litewski” 1906, nr 229.

⁷⁸ Recenzent nie był konsekwentny w swojej ocenie. Na wstępie zarzucał Młodziejowskiej – Amelii (jak i innym aktorom) zbytnie eksponowanie smutku, to, że Amelia od początku staje się „uosobieniem najgłębszej boleści”, a w dalszej części artykułu stwierdza, iż „jej ból i rozpacz jednakże zbyt ciche, zbyt mało wypowiedziane na zewnątrz, zbyt dzisiejsza zresztą, zbyt kunsztowna i nie dość żywiłowa. Pani Młodziejowska grała rolę Amelii zbyt subtelnie, trzymając ją ciągle w półtonach [...]”. *Ibidem*.

Jeszcze *Balladyne* (prem. 1 V 1907 r.)⁷⁹, *Fantazego* (pt. *Nowa Dejanira*, prem. 30 V 1908 r.), *Mindowe* (prem. 9 X 1908 r.), *Horsztyńskiego* (prem. 23 III 1908 r.; 30 XII 1908 r. miał swój benefis Juliusz Osterwa, który grał rolę Szczęsnego), *Lillę Wenedę* (prem. 12 VI 1909 r.), *Sen srebrny Salomei* (prem. 19 I 1910 r.). Wystawienie *Złotej Czaszki* (12 III 1910 r.) było ostatnią premierą przygotowaną przez Teatr Polski pod dyrekcją Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej, która rozpoczęła i zakończyła swoje kierowanie sceną polską w Wilnie dramatami Słowackiego. Żaden z późniejszych dyrektorów wileńskich scen nie wprowadził do repertuaru tytuł utworów autora *Kordiana*. Następcy Młodziejowskiej – Józef Popławski i Bronisław Oranowski – pomni doświadczeń swojej poprzedniczki, znacznie zmienili w repertuarze proporcje między klasyką i dramatem poważnym a komediowo-farsowo-wodewilowym, gdyż taki cieszył się wśród publiczności największym powodzeniem, zapewniał frekwencję i kasę. Oranowski wystawił *Księcia Niezłomnego* (29 XI 1910 r.), *Mazepę* (6 XII 1910 r.), w lutym 1911 roku wznowił *Sen srebrny Salomei*. Julian Strycharski (następca Oranowskiego, a od lutego 1912 r. jedyny dyrektor scen wileńskich, po wyjeździe Popławskiego) wystawił *Marię Stuart* (kwiecień 1912 r.), wznowił *Mazepę* (z Knake-Zawadzkiem).

Nie zdobył się na własną, oryginalną realizację żadnego z dramatów Słowackiego Baranowski, kolejny dyrektor sceny wileńskiej, zarządzający otwartym 25 października 1913 roku nowym gmachem na Pohulance⁸⁰. W styczniu 1915 roku wznowiono *Mazepę*, kiedy wróciła na kilka miesięcy do Wilna Helena Arkawinówna.

Do historii teatru nie tylko wileńskiego, ale i polskiego weszła realizacja *Lilli Wenedy*. Została entuzjastycznie przyjęta przez krytykę i – co w przypadku repertuaru poważniejszego było wówczas rzadkością – zyskała sobie uznanie publiczności.

Premiera *Lilli Wenedy* była – wobec zakazu przez władze carskie wszelkich obchodów – jedynym sposobem uczczenia setnej rocznicy urodzin Słowackiego. Przedstawienie w inscenizacji, ze scenografią i kostiumami według

⁷⁹ Daty premier dramatów Słowackiego, wystawionych w Wilnie do 1915 roku podają za A. Romanowskim, *Młoda Polska wileńska*, op.cit.

⁸⁰ Baranowski pełnił tę funkcję ok. 6 miesięcy, do 15 III 1914 r.

projektu Ferdynanda Ruszczyca⁸¹, z muzyką skomponowaną przez Ludomira Michała Rogowskiego i w reżyserii Józefa Popławskiego składało się z 23 obrazów, których rozmach kompozycyjny i plastyczny sprawiły widzów w zachwyty:

W obrazie przedstawiającym pobojowisko, Ruszczyca dał zdumionemu oku widzów wypukłe sklepienie niebieskie, z błyszczącymi na nim siedmioma gwiazdami Wielkiej Niedźwiedzicy. Wywołało to efekt niezwykły, a teatr grzmiał od oklasków ku czci artysty, który po raz pierwszy po Wyspiańskim wszedł na scenę z myślą twórczą, zdolną do łamania wszelkich przeszkód na rzecz piękna wysnutego z własnych wizji. Całe przedstawienie miało też dzięki temu linię artystyczną niezwykle czystą, wolną od jakichkolwiek zboczzeń i załamania. Obrazy takie jak sala Lecha, las Druidów, ustawiony w dwa półkola, wspomniany grób Julii Alpinuli z roztaczającym się poza nim krajobrazem alpejskim (w prologu), grób wróżki wenedyjskiej i cela pustelnicza św. Gwalberta (czaszka ludzka) były stylizowane świetnie i stały na wysokim poziomie współczesnej sztuki dekoracyjnej zapoczątkowanej przez Gordona Craiga⁸².

Czy i na ile utrzymana w estetyce symbolistyczno-naturalistycznej inscenizacja Ruszczyca była nowatorska i związana z najnowszymi tendencjami w teatrze europejskim, czy wpisywała się w nurt poszukiwań Wielkiej Reformy (o czym wielokrotnie wspominała wówczas krytyka) – można dyskutować⁸³. Nie ulega natomiast wątpliwości, że było to pierwsze przedstawienie zrealizowane na polskiej scenie w Wilnie z takim rozmachem i nakładem finansowym, przywołujące na myśl prace Wyspiańskiego. O występy gościnne teatru wileńskiego z inscenizacją *Lilli Wenedy* zabiegały Kowno, Szawle, Kijów i Petersburg. Przedstawienie pokazano w Mińsku. Wydano też pocztówki z fotografiami A. Straussa, co odnotował Ruszczyca w swoim *Dzienniku* (13 VIII 1909 r.). Tam też wspomina, że na ósmym przedstawieniu – w teatrze „dobrze wypełnionym” – zasiadała w łoży Wanda Siemaszkowa.

⁸¹ Zob. H. Kasjaniuk, *Słowacki w scenograficznych opracowaniach Ferdynanda Ruszczyca*. „Teatr” 1989, nr 9; zob. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, *op.cit.*, s. 153–158.

⁸² Zastępcza [Cz. Jankowski], *Wieczory teatralne i muzyczne*. „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 29.

⁸³ H. Kasjaniuk, *Słowacki*, *op.cit.*

Dramaty Słowackiego znalazły się także w repertuarze scen wileńskich po odzyskaniu niepodległości. Henryk Cepnik otworzył swój pierwszy wileński sezon premierą *Fantazego* (8 X 1919 r.). W każdym sezonie krytyka odnotowywała premierę lub wznowienie którejs z tragedii. Tylko za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza, w latach 1929–1931, zabrakło w repertuarze miejsca dla twórczości autora *Kordiana*, mimo wcześniejszych zapowiedzi. Najczęściej wystawiano *Mazepę*: Teatr im. Syrokomli, reż. E. Strycki (1923); Teatr Polski, insc. i dek. E. Kazimirowski (1924), 21 marca 1925 roku w Teatrze Polskim wystąpił gościnnie w roli Wojewody Józef Chmieliński; Reduta, reż. J. Osterwa (1 XII 1926 r.); Teatr Miejski na Pohulance, insc. i reż. M. Szpakiewicz, dek. i kostiumy W. Makojnik (17 IV 1937 r.). Po dwie premiery miały dramaty: *Książd Marek* (w Teatrze im. Syrokomli, 1922 i 1923 w Teatrze Polskim z Karolem Adwentowiczem w roli głównej) i *Kordian* (Teatr Powszechny, 1921, reż. H. Cepnik; Reduta, 29 XI 1928 r.). Wystawiono także *Horsztyńskiego* (18 IX 1931 r., insc. Szpakiewicz i Makojnik) oraz *Księcia Niezłomnego* Calderóna-Słowackiego (Reduta, dziedziniec USB, 23 V 1926 r., insc. J. Osterwa, dek. I. Gall, muz. E. Dziewulski). Ostatnią wileńską premierą utworu Słowackiego była *Maria Stuart* (Teatr na Pohulance, 16 III 1940 r., reż. L. Pobóg-Kielanowski, dek. i kostiumy W. Makojnik). Należy także odnotować dwie szczególne premiery *Balladyny*: 9 grudnia 1922 roku z gościnnie występującą w roli głównej Wandą Siemaszkową i w lutym 1935 roku, zrealizowaną przez Teatr Międzyszkolny w inscenizacji jego wieloletniego kierownika Aleksandra Kisielewicza i wykonaniu uczennic gimnazjum żeńskiego im. ks. Adama Czartoryskiego oraz uczniów gimnazjów męskich: im. A. Mickiewicza, J. Słowackiego i Ojców Jezuitów. Spośród wymienionych wystawień do ważnych wydarzeń w życiu teatralnym Wilna należy zaliczyć realizacje *Księcia Niezłomnego*, *Kordiana* (Reduta, 1928) i *Mazepy* (w insc. M. Szpakiewicza i W. Makojnika w 1931 r.), a także występy Wandy Siemaszkowej w roli *Balladyny* (1922) oraz premierę *Marii Stuart*, zrealizowaną w 1940 roku w reżyserii L. Pobóg-Kielanowskiego, a uznaną przez współczesnych badaczy za przedstawienie wpisujące się w nurt polskiego teatru monumentalnego⁸⁴.

⁸⁴ Zob. E. Nawrat, *Reżyser w Polsce*. W zbiorze: *O Leopoldzie Kielanowskim. Wspomnienia, szkice teatralne, dokumenty*. Pod red. K. Fejcher-Akhtar. Londyn 1994; *Teatr Miejski na Pohulance za dyrekcji Leopolda Pobóg-Kielanowskiego 1938–1940*. „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 2–3.

Dramaty Słowackiego, podobnie jak i inne utwory klasyczne, nie wyłączając *Dziadów*, nie cieszyły się popularnością wśród publiczności wileńskiej. Przyczyny wymieniano różne. Do 1915 roku była to konkurencja scen i zespołów rosyjskich, a po 1918 roku – rewii, a przede wszystkim cyrku i kin. Podkreślano także, iż Wilno jest miastem zamieszkanym przez ludzi wielu narodowości i wielu kultur, stąd też znaczna część społeczeństwa nie jest zainteresowana polskim życiem kulturalnym i polską dramaturgią. Nie można odmówić racji temu stwierdzeniu, ale należy zachować ostrożność w szacowaniu konsekwencji wielonarodowego charakteru miasta. Wiadomo bowiem, że Litwini, Żydzi i Rosjanie zasiadali na widowni w Lutni i na Pohulance⁸⁵.

Bardziej przekonujące są opinie upatrujące przyczyn niskiej frekwencji w niezbyt trafnie układanych repertuarach oraz wykonawstwie. Jak grać tragedię? W jakiej powinna się rozgrywać scenerii? W jaki sposób tworzyć postacie, aby żyły na scenie, wzruszały? Jak wreszcie mówić (czy deklamować?) patetyczny, poetycki, często przesycony tyradami tekst, aby nie nużył widza, którego wrażliwość na oddziaływanie słowa jest mniejsza niż sto lat temu? Pytania takie stawiali recenzenci teatralni nie tylko w Wilnie, ale i w innych miastach. Wszystkie te problemy znajdowały swoje odzwierciedlenie w realizacjach scenicznych dramatów Słowackiego.

Poszukiwanie teatralnej formy dla dramatów Słowackiego zbiegło się w Wilnie w okresie międzywojennym z równoległe przebiegającym procesem odkrywania indywidualności autora *Króla Ducha* oraz przypominaniem o jego związkach z Litwą i „miastem Mickiewicza”. Powszechne, stereotypowe ujęcie obu wieszczów jako przeciwników ścierających się na gruncie prywatnym i literackim, ewoluowało w kierunku pełnej akceptacji odmienności artystycznej Słowackiego oraz ujmowania jego twórczości jako fenomenu samego w sobie, a nie tylko w kontekście Mickiewiczowskim.

Owo poszukiwanie teatralnej formy dla tragedii szczególnie widoczne jest na przykładzie *Mazepy*.

Kolejne premiery – jak można wnioskować z tonu recenzji – były zaledwie poprawne. Aktorzy w obawie o nadmiar patosu ścisiali głos, w trosce zaś

⁸⁵ W zakończeniu recenzji przedstawienia *Balladyna* z Siemaszkową w roli głównej Laudyn pisał: „Trzecie przedstawienie zakupiły prawie w całości szkoły żydowskie. Objaw wysoce pocieszający. Co na to szkoły polskie i ich kierownicy?”. Wład. L., *Teatr Polski*. „*Balladyna*”. *Tragedia w pięciu aktach Juliusza Słowackiego*. „Gazeta Wileńska” 1922, nr 282.

o zachowanie piękna słowa poetyckiego – zbyt cyzelowali tekst, rozwlekając tym samym akcję, albo wpadali w ton iście „tragiczny”, którego konsekwencją było nadużywanie głosu (aż do krzyku) i gestu. W efekcie powstawały postaci zbyt przerysowane, koturnowe i papierowe, albo zbyt wyciszone, nijakie. W tym drugim przypadku recenzenci zazwyczaj upominali się o namiętności, typy sarmackie (Wojewoda) i „purpurową tragedię” na scenie. Ton poetycko-tragiczny został niewątpliwie wyciszony w realizacji *Mazepy* przygotowanej przez Redutę. Opuszczono w II akcie scenę końcową (Amelia, Książd, Zbi-gniew), w której Amelia pojawia się z lilią. Gra zmierzała do wydobycia przede wszystkim nastroju, który Łopalewski określił jako „ton jakiś podziemny”⁸⁶, oraz ukazania postaci poddanych w swojej konstrukcji regułom psychologizmu, kontrastu, np. zamiast romantycznego patosu widzowie słyszeli „głos zbolątego człowieka, w chwilach podniecenia przemawiającego zduszonym, przykrym szeptem”⁸⁷. Modernistyczne klimaty, cieniowanie nastrojów, niedookreślenie postaci lub ich zbyt u współczesnienie sprawiły, że tragedia zatraciła swój charakter i – jak to napisał przychylny Reducie Łopalewski – „Ogólne wrażenie, jakie wyniosłem z premiery to wrażenie chłodu i pustki”⁸⁸.

Największą uwagę i przychylnie oceny krytyki zyskała sobie realizacja *Mazepy* w reżyserii Szpakiewicza, z dekoracjami i kostiumami projektu Makojnika. Należy przy tym dodać, iż wspomniana uwaga i przychylność recenzentów przejawiały się głównie tym, że więcej niż zazwyczaj miejsca poświęcili samemu przedstawieniu, rezygnując z historyczno-literackiego wykładu, gdyż zdania co do oceny przedstawienia były podzielone. Maśliński pisał:

P. Wiesław Makojnik uszyć kazał strój Wojewody z kilimów wileńskich – oto zdarzenie jeśli nie najważniejsze, to w każdym razie dość

⁸⁶ T. Łopalewski, *Otwarcie Reduty*. „*Mazepa*”, tragedia w 5-ciu aktach Juliusza Słowackiego. „*Kurier Wileński*” 1926, nr 280.

⁸⁷ Łopalewski o postaciach stworzonych na scenie pisał m.in. „Była ona [Amelia] po prostu nieszczęśliwą, zahukana kobietą, wzbudzająca od pierwszej chwili litość, ale nic z owego podziwu, którym otoczył ją poeta i który chciał wywołać w słuchaczu. Teraz Wojewoda – olbrzymia wspaniała rola, nasuwająca myśl o Komandorze z *Don Juana*. Postać naładowana potęgą pychy, ambicji, namiętności, burza wcielona, stary lew, przemawiający grzmotami, skryty, zacięty, zakamieniały w swoich tajonych uczuciach. Nic z tego Wojewody nie miał artysta kreujący tego kolosa w *Mazepie*. By to raczej poczciwy «alechryst», przynoszący dziatkom choinkowe dary za namową rodziców straszący udanym gniewem niegrzeczne dzieci”. *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

ważne, by od niego zacząć felieton. Strój się udał, publiczność była równie olśniona „zuchwalstwem” jak i szczęśliwością pomysłu. Więcej by takich! Inscenizacja w tym duchu cała byłaby najlepszym chyba odpowiednikiem scenicznym literackiej roboty w *Mazepie*⁸⁹.

Wprowadzenie postaci w kostiumach „z epoki”, ale uszytych z wileńskich samodziałów, sprzyjało – zdaniem recenzenta – zwróceniu uwagi widza na poetyckość dramatu i przedstawienia. Maśliński bowiem uważał – w czym nie był odosobniony – że podstawowym warunkiem, jaki musi spełnić teatr wystawiający utwór typu *Mazepy*, jest „wybicie” widza „z transu codzienności mieszczańsko-faktograficzno-naturalistycznej”⁹⁰. Pierwszym krokiem, jaki poczynili realizatorzy w tym kierunku, były oryginalne kostiumy⁹¹. Ograniczono także liczbę zmian miejsc akcji. W kompozycji przestrzeni i ruchu scenicznego wykorzystano wzory sceny syntetycznej. I to były jedyne zabiegi – nad czym ubolewał recenzent – uświadamiające odbiorcom, że mają do czynienia ze światem poetyckim, który rządzi się własnymi prawami. Dekoracje utrzymane już były w stylu monumentalnego widowiska historycznego. Zamiast romantycznego czaru zamczyska Wojewody, pokazano wewnątrz barokowe, zamknięte kunsztownym sufitem, mieszczące się w konwencji realizmu historycznego. Także aktorzy grali mniej lub bardziej niekonsekwentnie. Henryk Borowski (*Mazepa*), Zdzisław Mrożewski (*Zbigniew*) wyróżniali się precyzją w wypowiedaniu wiersza, który ginął czasami w grze Celiny Niedźwieckiej (*Amelii*).

O ile recenzenci różnili się w ocenie gry Henryka Borowskiego⁹², to byli zgodni, iż Alfred Szymański – mimo młodego wieku – dobrze grał postać

⁸⁹ J. Maśliński, *Teatr na Pohulance. „Mazepa”, tragedia w pięciu aktach Juliusza Słowackiego, reżyseria M. Szpakiewiczza, dekoracje W. Makojnika*. „Kurier Wileński” z 19 IV 1937.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Kostiumy z wileńskiego samodziału nie zostały przez wszystkich recenzentów przyjęte pozytywnie. J. Kowarski pisał: „A może p. Makojnik pójdzie jeszcze dalej i zaproponuje «uzupełnić» Słowackiego gwarą Oszmiańczuka i ciotki Albinowej – jednym słowem, przerobić tragedię romantyczną na udramatyzowaną groteskę regionalną”. „Przegląd Artystyczny” 1937, nr 4–5. Limanowski natomiast podziękował Szpakiewiczowi i Makojnikowi oraz całemu zespołowi za to, że dzięki tej realizacji odkrył korzenie litewskie tragedii: *Amelia* – Ludwika Śniadecka, a miejsce akcji inspirowane Jaszunami. Pozytywnie kostiumy i dekoracje oceniła także Pilawa („Dziennik Wileński” 1937, nr 106).

⁹² Pozytywnie grę Borowskiego ocenił Maśliński. Espe [S. Powolocki] w „Kurierze Po-wszechnym” 1937, nr 104, napisał, że „Mazepa w ujęciu p. Borowskiego wypadł dość blado”.

Wojewody. Zwracano uwagę na stosowny gest, ruch i odpowiednie frazowanie wiersza, chociaż aktorowi w scenach wypowiedziania gróźb nie zawsze udawało się „starcze” obniżenie głosu. Premiera *Mazepy* nie tylko sprowokowała refleksje o problemach recepcji dramatu klasycznego, zmieniających się upodobaniach i wrażliwości publiczności, ale przede wszystkim stała się okazją do przemyśleń dotyczących jego kształtu teatralnego, wykorzystania w realizacji różnych stylów i tendencji: realistycznej, naturalistycznej czy symbolistyczno-plastycznej w odniesieniu zarówno do przestrzeni, jak i gry aktorskiej.

Znacznie poważniejszym wyzwaniem były wystawienia *Kordiana*, dramatu, który przecież był dla wilnian przede wszystkim polemiką z Mickiewiczem i ta kwestia dominowała w recenzjach z 1921 roku. Wyraźną – szczególnie w pierwszej połowie lat dwudziestych – manierą wileńskich recenzentów teatralnych było omawianie wystawień dramatów Słowackiego w zestawieniu-konfrontacji z Mickiewiczem. Przy czym owo przywołanie służyło zazwyczaj wyeksponowaniu różnic dzielących obu wielkich twórców. Piotrowicz w recenzji *Kordiana* zamieszczonej w „Słowie Wileńskim” (1921, nr 157) skoncentrował się głównie na problemie polemiki, jaką podjął w swoim dramacie Słowacki z Mickiewiczem. Dlaczego teatr pominął w swojej realizacji niektóre fragmenty istotne z punktu widzenia poglądów obu twórców? Dlaczego nie było prelekcji, która przybliżyłaby widzom te kwestie? Dlaczego nie dość wyeksponowano to, iż Słowacki „dał poemat ideowy, poczęty z walki osobistej z Adamem i z rozmyślań o idei narodowej” – oto główne zarzuty, jakie skierował do realizatorów przedstawienia. Oczywiście, wytknął niedbałe dekoracje, miał także zastrzeżenia do gry niektórych aktorów.

Druga wileńska premiera *Kordiana* miała miejsce już po „odkryciu” dla Wilna Słowackiego i – co także istotne – po obu wystawieniach *Księcia Niezłomnego* (w latach 1926 i 1927). Dramat pokazano w jedenastu obrazach, bez *Przygotowania*, *Prologu*, sceny u Papieża. Nowością był zastosowany system kotarowy, przez jednych oceniany jako bardzo dobre rozwiązanie⁹³, przez innych jako kontrowersyjne ograniczenie przestrzeni dające „uczucie ciasnoty

Cytowany wyżej Kowarski docenił wysiłki aktora, ale uznał, że niezbyt nadaje się on do takich ról ze względu na barwę głosu.

⁹³ W.P. [Piotrowicz], *Dzieło wciąż nowe. „Kordian” Juliusza Słowackiego w Reducie*. „Słowo” 1928, nr 282.

i duszności”⁹⁴. Bardzo ważną rolę odegrało też światło jako element kształtowania przestrzeni i nastroju. Treści historyczne i historiozoficzne dramatu ustąpiły miejsca – potraktowanym jako pierwszoplanowe – zagadnieniom prawdy psychologicznej⁹⁵. Osterwa, grający Kordiana bardzo oszczędny, prostymi środkami, pokazał „wołę i niemoc”⁹⁶ młodego romantyka. Duże wrażenie wywarła postać księcia Konstantego, w wykonaniu Zygmunta Chmielewskiego, potraktowana psychologicznie, bez karykaturalnego demonizowania.

Wystawienie *Kordiana* w Reducie spowodowało na „Środzie Literackiej” (5 XII 1928 r.) dyskusję „o rewizjonizmie” w stosunku do poezji romantycznej. Była to w Wilnie pierwsza tak „rewolucyjna”, bo odsuwająca na plan dalszy kwestie walki narodowo-wyzwoleńczej i historii, realizacja dramatu romantycznego. Należy podkreślić, że recenzenci wileńscy przyjęli przedstawienie bardzo życzliwie, choć nie bez zastrzeżeń. W przesunięciu akcentów w teatralnych interpretacjach wielkich dramatów widzieli szansę na ich uaktualnienie, przybliżenie współczesnemu widzowi, odejście od traktowania tych dzieł jak „kronik” historycznych lub patriotycznych traktatów. Wystawienie *Kordiana* w Reducie stanowiło wyraźny dowód, iż dramaty romantyczne zawierają treści ponadczasowe, które tylko należy odczytać i przedstawić. Wielość możliwych interpretacji świadczy o ich nieprzemijającym artyzmie oraz stanowi wyzwanie i szansę dla teatru.

Kordian był też pierwszym w Wilnie – po *Lilli Wenedzie* – dramatem romantycznym cieszącym się autentycznym powodzeniem wśród publiczności. Recenzenci z satysfakcją donosili, że – tak przynajmniej było na pierwszych trzech spektaklach – „galeria i balkony przepełnione”, „sala pełna”, „publiczności dużo”.

Przemianę w stosunku do odczytania *Kordiana* najwyraźniej widać we wspomnianych wypowiedziach Piotrowicza, który nadał swojemu artykułowi, napisanemu po premierze dramatu Słowackiego w 1928 roku, znamieny tytuł *Dzieło wciąż nowe* i zrezygnował z podejmowanych przed siedmiu laty prób uzmysłowienia różnic w poglądach wieszczów na sprawy narodowe. Niewąt-

⁹⁴ Pilawa, *Reduta. J. Słowacki „Kordian*. „Dziennik Wileński” 1928, nr 278.

⁹⁵ Opinię taką wygłosił Stefan Srebrny na „Środzie Literackiej” 5 XII 1928 r., poświęconej premierze *Kordiana*. Zob. J. Hernik-Spalińska, *Teatr na Środach Literackich*. „Pamiętnik Teatralny” 1993, z. 1–2, s. 190–191.

⁹⁶ W. P., *Dzieło wciąż nowe*, *op.cit.*

pliwie, na zmianę stanowiska wileńskiego recenzenta wpłynęły także nasilające się w polskim teatrze tendencje do poszukiwania nowych form teatralnych dla arcydramatów, pogłębiona w ostatnich latach na gruncie wileńskim refleksja o Słowackim oraz sama premiera w Reducie, która odbyła się przy szczelnie wypełnionej sali. Stąd też w scenie rozmowy między carem Mikołajem i Wielkim Księciem Konstantym Piotrowicz nie szukał prawdy historycznej, ale skoncentrował uwagę swoją i widzów na prawdzie psychologicznej. I choć żal mu było „*Przygotowania* w duchu wybitnie Szekspirowskim, Prologu, polemizującego z Mickiewiczem, sceny u Papieża, tak doniosłej dla idei utworu itd.”⁹⁷, to skróty te potraktował jako rzecz naturalną dla realizacji scenicznej tak obszernego, bogatego w treści i złożonego dramatu.

Realizacje dramatów Słowackiego na scenach wileńskich świadczą, że twórczość autora *Kordiana*, nie obciążona – jak *Dziady* i ich autor – kontekstami lokalnymi, nie uwikłana w monumentalne odczytania, w większym stopniu niż dzieło Mickiewicza inspirowała ludzi teatru do poszukiwań formy teatralnej, która umożliwiłaby ukazanie całej złożoności treści i artyzmu dramatów. *Batalia o kult Słowackiego* odegrała tu – jak się wydaje – także istotną rolę. Przyczyniła się bowiem do postrzegania autora *Księdza Marka* jako twórcy oryginalnego, a nie tylko w kontekście „poety Ukrainy” czy „antagonizmu wieszczów”. To właśnie dramaty Słowackiego, a nie *Dziady* mogą stanowić podstawę do refleksji nad miejscem klasyki w repertuarze scen wileńskich. Zajmowały one bowiem istotne miejsce w tym repertuarze, premiery zaś świadczyły o twórczym podejściu do tekstów dramatów. Choć efekty tych wysiłków bywały różne, to nie ulega wątpliwości, iż próbowano przełamywać stereotypy, kanony inscenizacyjne oraz szukano dla tragedii – jak i w innych teatrach – formy, która odpowiadałaby i treściom samego dzieła, i wrażliwości nowej (jak to określano) publiczności. Charakterystyczne, że – podobnie jak w przypadku *Dziadów* – recenzenci teatralni także w odniesieniu do tych premier postępowali za teatrem. Jako publicyści (nie tylko w artykułach związanych z teatrem) przygotowywali grunt dla nowego, bardziej uniwersalnego, wyzwolonego ze stereotypów postrzegania Słowackiego i jego twórczości. Ukazywali cechy oryginalne jego twórczości, wpisywali w konteksty wileńskie, wydobywali treści ogólnonarodowe i uniwersalne. W ten sposób przełamywali swego rodzaju „obcość”, „zewnętrzność” jego dzieł, wynikającą z przekonania, że

⁹⁷ *Ibidem.*

Słowacki to „piewca Ukrainy” (a więc w jakiś sposób obcy Litwie, jej mentalności, historii etc.). W konkretnych recenzjach teatralnych próżno jednak szukać fragmentów, które można by określić mianem „programowych”, które by łączyły ocenę premiery z propozycją nowej interpretacji dramatu, inspirowały teatr. Recenzje teatralne świadczą o tym, iż ich autorzy – i tu wyjątek stanowi Limanowski – sami podlegali procesowi przemiany w widzeniu Słowackiego i jego twórczości oraz o tym, że sam teatr wywierał znaczący wpływ na postawy recenzentów. Fakt ten potwierdza wcześniejsze spostrzeżenia o skromnych ambicjach programowych recenzentów wileńskich oraz o ich otwartości na propozycje teatrów. Nie było wśród nich dogmatyków, uznających określone kierunki interpretacji dramatu lub style realizacji scenicznych za kanoniczne.

Wspólnym wyznacznikiem ich działalności recenzenckiej, czego dowodzą publikacje po premierach *Dziadów* i dramatów Słowackiego, jest łączenie dwóch perspektyw odczytywania realizacji scenicznej: artystyczno-teatralnej i społecznej. Przy czym ta druga często dominowała. Świadomość kompetencji czytelnika i potencjalnego widza teatralnego sprawiała, że znaczną część recenzji wypełniał swoisty wykład na temat treści dramatu. Te same względy decydowały o szczególnym akcentowaniu kontekstów regionalnych.

III

Dramat i teatr rosyjski w Wilnie 1906–1940

Dramat i teatr rosyjski był w kulturze Wilna szczególnie wyraźnie obecny. Do 1906 roku niejako z urzędu miał zapewnioną – jak to byśmy dziś powiedzieli – pozycję monopolisty wobec braku zgody władz carskich na działalność stałej sceny polskiej w Wilnie, później nastąpił okres współistnienia sceny polskiej i rosyjskich (z uprzywilejowaniem tych ostatnich, i lepiej dofinansowanych, i tłumniej odwiedzanych przez liczniejszą od polskiej publiczność rosyjskojęzyczną). Po przyłączeniu Wilna do Polski nastąpiło ożywienie polskiego życia teatralnego, co nie oznaczało zniknięcia z teatralnego kalendarium Wilna przedstawień w językach rosyjskim, hebrajskim, białoruskim czy litewskim, organizowanych przez społeczności miejscowe i w ramach gościnnych występów. Ten rozdział życia teatralnego międzywojennego Wilna czeka jeszcze na swoich badaczy.

Zagadnienie obecności dramaturgii rosyjskiej i teatru w polskim życiu teatralnym Wilna wiąże się zarówno z wielokulturowym charakterem miasta, jak i problemami skomplikowanych stosunków polsko-rosyjskich. Lektura ówczesnych polskich gazet i czasopism skłania do wyodrębnienia pięciu podstawowych obszarów tematycznych, które wiążą się z recepcją rosyjskiej dramaturgii i teatru:

- publiczność rosyjskojęzyczna;
- rosyjski teatr i jego reformatorzy: Konstanty Stanisławski, Wsiewołod Meyerhold, Aleksander Tairow, Mikołaj Jewreinow;
- gościnne występy zespołów rosyjskich;
- dramat rosyjski na scenach wileńskich;
- dramaturgia nierosyjska, związana tematycznie z Rosją.

1. „Tłum ludzi, [...] twarze i mowa rosyjskie lub żydowskie... w polskim teatrze w Wilnie” (H. Romer-Ochenkowska) Publiczność rosyjskojęzyczna

Wilno musi mieć teatr przynajmniej taki, jaki ma Kraków czy Lwów, a nawet jeszcze lepszy – powtarzali przez całe dwudziestolecie międzywojenne wileńscy recenzenci teatralni i publicyści zajmujący się życiem kulturalnym miasta. Tylko bowiem dobry, bardzo dobry teatr może przyciągnąć publiczność rosyjską i żydowską. Skłonienie Rosjan i Żydów do brania aktywnego udziału w polskim życiu kulturalnym było też jednym z głównych argumentów przywoływanych przez zwolenników utworzenia polskiej opery w Wilnie. Teatry miały być wizytówką polskiej kultury. Były postrzegane jako ta dziedzina życia kulturalnego, która jest najbardziej ekspansywna. Teatr więc, jak twierdzili regionaliści, może i powinien być miejscem spotkania i poznania kultury polskiej, naszej mentalności, co sprzyjać będzie wzajemnemu zrozumieniu i tworzeniu wielokulturowej wspólnoty, albo jak chcieli inni – np. publicyści „Dziennika Wileńskiego” – fascynacja polską kulturą poprzez teatr może być istotnym elementem w procesie polonizacji.

Według przeprowadzonych spisów ludności w 1897 roku Wilno liczyło 140,2 tys. mieszkańców, w tym Polacy stanowili 37,8%, Żydzi – 45%, Rosjanie – 12,2%, Litwini – 2,1 %, inni – 2,9%. Szacowano, że w 1909 roku w Wilnie mieszkało 205,2 tys. ludności, w tym 37,8% Polaków, 36,8% Żydów, 12,2% Rosjan, 4,7% Litwinów, 8,5% innych narodowości. W 1931 roku struktura narodowa Wilna przedstawiła się następująco: ogólna liczba ludności – 195,1 tys., w tym 65,9% Polaków, 28% Żydów, 0,9% Białorusinów, 0,8% Litwinów, 4,4% innych narodowości, w tym przede wszystkim Rosjanie¹.

Rosjanie stanowili więc niewielki odsetek ludności. Polscy recenzenci pamiętali jednak, że publiczność rosyjskojęzyczna jest znacznie liczniejsza, należeli do niej bowiem przede wszystkim, oprócz Rosjan, Żydzi i Białorusini, a także Litwini, również sami Polacy biegle posługiwali się tym językiem². W okresie międzywojennym, zdaniem wileńskich recenzentów teatralnych,

¹ Dane podają za: P. Eberhardt, *Przemiany narodowościowe na Litwie w XX wieku*. „Przeгляд Wschodni” 1991, t. I, z. 3, s. 449–485.

² Zob. np. F. Hoesick, *Wilno i Krzemieniec. Wrażenia z dwóch wycieczek literackich pod znakiem Słowackiego*. Warszawa 1933.

publiczność rosyjskojęzyczną stanowili przede wszystkim Rosjanie i Żydzi, i to właśnie ich należało koniecznie pozyskać, ze względów społecznych oraz ekonomicznych. Hasło to – aczkolwiek słuszne – było, jak się wydaje, formułowane trochę na wyrost, propagandowo, wzmacniało apele o wysoki poziom artystyczny scen polskich. Obok bowiem postulatów o to, aby teatr polski dołożył wszelkich starań, by stać się naprawdę teatrem wileńskim, a więc miejscem spotkania różnych środowisk i narodowości, powtarzano wielokrotnie, że Rosjanie i Żydzi lubią teatr i są jego stałymi bywalcami. Rosjanie, co poświadczają publicyści, przychodzili na polskie przedstawienia wystawiane przez zespoły goszczące w Wilnie jeszcze przed utworzeniem tu stałej polskiej sceny. Hipolit Korwin-Milewski w *Gawędzie starego szlachcica* nie bez satysfakcji pisał po obejrzeniu *Śniegu* Przybyszewskiego:

Wrażenie, jakie wywarła sztuka na publiczności, nie było korzystne. I bardzo się z tego cieszę. obrońców pana Przybyszewskiego spotykałem prawie wyłącznie między Rosjanami³, których niemało było na sali. Wszyscy porównywali *Śnieg* do sławnych *Pamiętników wariata* (*Zapiski sumaszedszaho*) Gogola. I ta pochwała wiele znaczy – bo *Pamiętniki* są powieścią, lecz nie sztuką teatralną⁴.

W całym omawianym okresie i Żydzi, i Rosjanie chodzili do Lutni, na Pohulanekę oraz do Ogrodu Po-Bernardyńskiego. Pisali o tym niejednokrotnie recenzenci teatralni: jedni z satysfakcją, inni – z przekąsem. Pilawa stwierdzała:

Nazwisko rosyjskiego autora na afiszu to dla najliczniejszych w nas mniejszości narodowych jakby dźwięk międzynarodówki, jak podcięcie biczem dla konia; teatr wypełnili licznie przedstawiciele rasy niearyjskiej. Doznali może zawodu, bo nie było na scenie mowy ani o Marksie, ani o rżnięciu burżujów, ale wynagrodzili to sobie widokiem moskiewskich rubaszek, tradycyjnego tulskiego samowara, brzękiem bałałajek i dźwiękiem kozaczka⁵.

³ W okresie międzywojennym dość często, przy okazji charakterystyki dramaturgii rosyjskiej, recenzenci podkreślali, że Przybyszewski cieszył się dużą popularnością w Rosji, gdyż jego dekadentyzm, samoudręczanie się bohaterów dramatu – były bardzo bliskie głównym tendencjom w literaturze rosyjskiej (dekadentyzm, katastrofizm, pesymizm, autodestrukcja, nihilizm itp.).

⁴ Wujaszek, *Gawędy starego szlachcica. Z wrażeń teatralnych*. „Kuryer Litewski” 1905, nr 5.

⁵ Pilawa [Wanda Stanisławska], *Teatr Polski*. „Zazdrość”, sztuka Arcybaszewa w 5 aktach. „Dziennik Wileński” 1924, nr 31.

Galerię i tańsze miejsca w teatrze na przedstawieniach komedii, fars zajmowała – jeżeli wierzyć recenzentom – w znacznej części publiczność żydowska, w większości rosyjskojęzyczna⁶.

Praktycznie, hasło pozyskania dla polskiego teatru publiczności niepolskiej oznaczało, oczywiście, zwiększenie liczby widzów wywodzących się z uboższych warstw, ale przede wszystkim – inteligencji, zamożniejszego kupiectwa rosyjskiego i żydowskiego. To oni, wykształceni, jeżdżący swego czasu do Petersburga i Moskwy, byli tą częścią publiczności wymagającej, bywającej w najlepszych teatrach rosyjskich. Należy także pamiętać, że znaczna część publiczności polskiej także była ukształtowana przez teatr rosyjski. Warto tu przypomnieć wyznania choćby Korwin-Milewskiego, który w 1905 roku pisał:

Przez czterdzieści lat na przedstawienia rosyjskie, które, jak słyszałem, bywały wcale niezłe, zupełnie nie chodziliśmy [...] Przyznam się, że od 40 lat byłem w Wilnie tylko na dwóch przedstawieniach dramatycznych trupy małoruskiej. Jednak w innych miastach rzadko bywa, żebym przepędził jaki wieczór, nie zachodząc choćby na jeden lub dwa akty do teatru, a w Petersburgu i Moskwie z największą przyjemnością słucham rosyjskich komedii i dramatów, ponieważ scena rosyjska ma już bogaty, własny repertuar i wybornych wykonawców⁷.

Nie tylko nazwiska, teorie, -ale i praktyka artystyczna czołowych twórców teatru rosyjskiego nie były więc obce znakomitej części polskiej inteligencji w Wilnie i recenzentom teatralnym: Wojciechowi Baranowskiemu, Czesławowi Jankowskiemu i przede wszystkim Mieczysławowi Limanowskiemu.

⁶ Mieczysław Limanowski wspomina następujące wydarzenie: „Podczas *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego rozległ się kiedyś niedawno na Pohulance głos: *W czom dielo?* W trzeciej odsłonie czy czwartej na galerii jeden z synów Izraela absolutnie nie mógł dać sobie rady z tą sztuką w której są polskie ognie, natchnienia, patosy i ekstazy. Biedak pracował, wreszcie wykrztusił to swoje najszczerze: *w czom dielo?*”. M. Limanowski, „*Ten, którego biją po twarzy*” *Andrejewa. Występ Junoszy-Stępowskiego na Pohulance*. „Słowo” 1931, nr 70; cyt. za: M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*. Zebrał i opracował Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 366. Obecność widzów innych narodowości odnotowywała ze satysfakcją Romer-Ochenkowska oraz Stanisławska, rec. „Dziennika Wileńskiego”. Ta druga często w kontekście, że za mało polskich widzów zasiada na widowni polskich teatrów.

⁷ Wujaszek, *Gawędy starego szlachcica*, op.cit.

2. „Stary duch i wiecznie nowa miłość do sztuki teatralnej tworzą fundament dzisiejszego teatru rosyjskiego teatru”

(W. Laudyn)

Teatr rosyjski i jego reformatorzy

Wielka Reforma Teatru w Europie to dla wileńskich krytyków teatralnych przede wszystkim dokonania Rosjan: Konstantego Stanisławskiego, Władymira Niemirowicza-Danczenki, Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa, Mikołaja Jewreinowa, a także – rzadziej wspominanych – Wiery Komissarzewskiej oraz Sergieja Diagilewa.

Charakterystyczne, że nazwiska reformatorów teatru na Zachodzie niemal się nie pojawiają⁸, mimo że w kontekście dramaturgii rosyjskiej zawsze padały uwagi o odmienności kulturowej Rosjan i ludzi Zachodu, a kultura polska sytuowana była na pograniczu Wschodu i Zachodu, ale, oczywiście, należała do zachodniego kręgu kulturowego. Jedyne Jankowski dość często zestawiał Meyerholda z Piscatorem i Reinhardtem, aby wyrazić swoją dezaprobatę dla tego nurtu reformy teatralnej, który – jego zdaniem – oznaczał niczym nie skrepowaną hegemonię reżysera – dyrektora teatru oraz wyparcie ze sceny literatury i słowa.

Najbliższy wileńskim recenzentom był niewątpliwie Stanisławski, którego wizerunek ulegał pewnym przekształceniom: od reformatora teatru (twórcy nowych metod pracy z aktorem, sposobu opracowywania dramatu, prekursora zespołowości na scenie, realizmu i przeżywania) do mistrza dyscypliny zespołu i rzetelnego warsztatu oraz perfekcyjnego opracowania przedstawienia we wszystkich jego szczegółach. W obszernym artykule o charakterze informacyjno-apologetycznym, zamieszczonym na łamach „Kuriera Litewskiego” w 1906 roku, wyrażającym także żal, że zespół Stanisławskiego nie przybędzie do Wilna⁹, czytamy m.in.: „Grać utwory sceniczne należy tylko i jedynie tak, jak je wystawia teatr Stanisławskiego. Grać inaczej – nie ma racji i potrzeby”¹⁰.

⁸ Do obszerniejszych omówień należą: S. Powołocki, *W świetle reflektorów teatralnych*. „Słowo” z 7, 9 III 1934. Autor obszernie streszcza książkę E. Fabre’a *Inscenizacja* oraz zamieszcza notatkę o książce Meyerholda *Nowy teatr*.

⁹ Pobyt zespołu Stanisławskiego w Warszawie w latach 1906 i 1912 obszernie omówiła Irena Schiller w pracy *Stanisławski a teatr polski*. Warszawa 1965.

¹⁰ *Teatr Stanisławskiego*, „Kuryer Litewski” 1906, nr 93. Anonimowy autor po tym wstępie cytuje obszerne fragmenty z krakowskiego „Czasu”, w którym K. Rakowski zamieścił sprawo-

Opinię tę podzielało znaczne grono recenzentów wileńskich, którzy konsekwentnie opowiadali się za teatrem realistycznym, np. Emilia Węśławska, Wanda Stanisławska oraz – do czasu – Romer-Ochenkowska i Jankowski. Ten ostatni cenił w teatrze Stanisławskiego przede wszystkim poszanowanie tekstu dramatycznego, pracę nad jego interpretacją, najbliższa też mu była wystawa sceniczna w stylu meiningeńskim, aczkolwiek nie uważał, że realizm w wydaniu meiningeńsko-psychologicznym powinien zdominować sceny. Jankowski stwierdzał:

Dla określenia istoty teatru Stanisławskiego – nie wystarczają przymiotniki „realistyczny” lub „naturalistyczny”. Teatr Stanisławskiego wyzwolił teatr „nadworny” z obowiązującego go patosu, a zaś teatr naturalistyczny z bezdużności fotografii. Stanisławski stworzył: symbolikę realizmu¹¹.

Na przełomie lipca i sierpnia 1929 roku w Wilnie, w sali Lutni, wystąpił zespół Moskiewskiego Teatru Artystycznego Stanisławskiego¹², złożony z aktorów emigrantów, którzy osiedlili się w Pradze i do celów reklamowych posługiwali się nazwiskiem Stanisławskiego, gdyż – jak pisze Irena Schiller – „większość członków tego zespołu nie miała z MChAT-em nigdy nic wspólnego”¹³. Recenzenci donosili, że sala teatru nie mogła pomieścić chętnych do obejrzenia prezentowanych przedstawień: „Tłum ludzi, publiczność stoi w przejściach, twarze i mowa rosyjskie lub żydowskie...” – pisała Romer-Ochenkowska¹⁴. Występ aktorów został wysoko oceniony przez recenzentów. Nie był jednak ani

zdanie z występów zespołu Stanisławskiego w Wiener Bürgertheater, w którym także obszernie charakteryzuje założenia teatru: „dążyli przede wszystkim do tego, by w przedstawieniach tych sztuk, które na scenie wystawiali, zapanowała prawda i jasność w stosunku do autora, aby zachować ją umieli wobec siebie samych wykonawcy, aby wreszcie prawda ta i jasność przemówiły do widzów. Prostota formy zewnętrznej, jedność stylu, harmonia zbiorowej całości scenicznej, w ujęciu której zarówno przedstawiciel roli głównej, jak i ostatni ze statystów, powinni zdawać sobie jasno i stanowczo sprawę z przypadającego im zadania – oto były główne postulaty teatru”.

¹¹ Cz. J., *Teatr w Rosji sowieckiej*. „Słowo” 1928, nr 138. Artykuł Jankowskiego jest dość swobodnym omówieniem książki J. Gregora i R. Millera *Das russische Theater*.

¹² Wystawiono następujące sztuki: M. Gorkiego *Na dzień*, A. Czechowa *Wiśniowy sad*, M. Gogoła *Zaślubiny*, L. Tolstoja *Potęga ciemnoty*, F. Dostojewskiego (w oprac. Niemirowicza-Danczenki) *Wies Stiepańczykowa* oraz *Bracia Karamazow*.

¹³ I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*, op.cit., s. 252–253.

¹⁴ Hro., *Teatr Polski (Lutnia). Występy Teatru rosyjskiego: „Na dzień” M. Gorkiego i „Wiśniowy sad”*. „Kurier Wileński” 1929, nr 171.

sensacją, ani szczególnie ważnym wydarzeniem artystycznym. Podkreślano i podziwiano niezwykle rzemiosło, precyzję wykonania, ale nie nowatorstwo:

Grają wszyscy doskonale. To istny triumf teatru realistycznego, weryzm na scenie w całej okazałości. Dziś już szukamy czegoś innego, mniej szczegółów, mniej podkreśleń drobiazgów w ubraniu i geście, a więcej skupionego nastroju¹⁵.

W innej recenzji natomiast, pisząc o fenomenalnym przeistaczaniu się na scenie jednego z aktorów, Romer-Ochenkowska zastanawiała się nad granicami aktorskiej ekspresji, „wyjaskrawienia postaci”:

Czy ten rodzaj gry, tak bardzo naturalistycznej, nie tłumi myśli pod obfitością gestu, charakteryzacji, szczegółów i wyjaskrawień, to znów inna sprawa. Sądzę, że tak. Nuży to bardzo, jak zbyt pieprzne, słone czy gorące potrawy, jak wszystko co organizm ludzki gwałci psychicznie¹⁶.

Okazuje się, że realizm czy weryzm, choćby doprowadzone do perfekcji, już pod koniec lat dwudziestych nie zadowalały krytyków wileńskich. Być może stało się to za sprawą Reduty, która przecież dopiero co zamknęła swój ostatni sezon na Pohulance. W ciągu czterech sezonów zespół Osterwy pokazał wielokrotnie wилnianom dobry teatr, oparty na grze zespołowej, nie brakowało dopracowanych w szczegółach przedstawień realistycznych, ale też i zrealizowanych w poetyce misteryjnej i teatru monumentalnego – np. *Księżę Niezłomny* Calderóna-Słowackiego, czy eksperymentalnych, np. ekspresjonistyczny *Sen* Felicji Kruszewskiej, przyjęty w Wilnie z entuzjazmem, cieszący się też dużym powodzeniem u publiczności niepolskiej.

Tylko występy Teatru Artystycznego, dzięki nazwisku Stanisławskiego, zostały skomentowane przez polskich recenzentów. O pobycie innych rosyjskich grup teatralnych w Wilnie i ich repertuarze informowano w krótkich notatkach przed lub po przedstawieniu. Niemal bez echa przeszły gościnne występy Zespołu Ryskiego Rosyjskiego Teatru Dramatycznego w dniach 25–30 maja 1929 roku¹⁷. Z notatek i sprawozdań można wyczytać, że sala Teatru Ludowego

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Hro., *Teatr rosyjski w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1929, nr 179.

¹⁷ Jak podał „Express Wileński”, zespół z Rygi 25–30 maja kolejno zaprezentował: *Maskaradę* M. Lermontowa, *Złotą klatkę* A. Ostrowskiego, *Urwisko*, sceny wg romansu Gonczarowa,

(Ludwisarska 4) była „codziennie wypełniona”, aktorzy zaś grali bez szarży. Zespół prezentował równy, wysoki poziom artystyczny. Aktorów chwalono za „umiejętność cieniowania psychicznych przeżyć”¹⁸. Zdecydowanie niewielkie zainteresowanie gościnnymi występami teatrów rosyjskich w okresie międzywojennym wynikało – można chyba zaryzykować takie stwierdzenie – z postrzegania kultury rosyjskiej jako kultury obcej, zewnętrznej, choć bardzo ekspansywnej i w wielu przejawach atrakcyjnej. Nie wpisywano natomiast kultury rosyjskiej – w odróżnieniu od żydowskiej, litewskiej, białoruskiej – w krąg kultur współtworzących kulturę wileńską, czemu zresztą trudno się dziwić, biorąc pod uwagę doświadczenia czasów zaborów, okupacji bolszewickiej i poczucie zagrożenia ze strony porewolucyjnej Rosji. Nawet Limanowski, kiedy pisał o specyficznej duchowości wielokulturowego, wielonarodowego i wielowyznaniowego Wilna, wymieniał jako jej komponenty świątynie: kościoły, cerkwie, meczety, synagogi, a nie narodowości.

Rosjanie byli wymieniani wśród narodowości zamieszkujących Wilno, ale traktowani jako najmniej zakorzeniona społeczność; naród, który ma prawo do swego języka, kultury, ale jeszcze – jak można sądzić – nie nabrał takich praw „tutejszych”, jak osiadli tu przed wiekami choćby Karaimi, Tatarzy czy Żydzi. Mimo więc bliskości językowej, życie kulturalne Rosjan¹⁹ mieszkających w Wilnie w okresie międzywojennym było jeszcze mniej obecne na łamach polskiej prasy niż środowisk żydowskich. I nie było to uwarunkowane tylko nieporównywalną liczebnością ludności żydowskiej.

Teatr rosyjski był w Wilnie postrzegany przez pryzmat Stanisławskiego. Kolejni reformatorzy przedstawiani byli zazwyczaj jako twórcy będący w opozycji do niego. I tak – jak pisał Jankowski – od 1912 roku trwa „rewolta” w teatrze rosyjskim:

Proces Mary Dugan B. Veillera, Serenadę nocną Logiela (?), Pannę z siołkami T. Szczepkinej-Kupernis. W zespole był W. Czengery.

¹⁸ Zob. L-i, *Gościna świętego zespołu rosyjskiego teatru dramatycznego z Rygi.* „Express Wileński” z 30 V 1929.

¹⁹ Problem ten czeka na pełne opracowanie. Prace nad tym zagadnieniem prowadzi Paweł Ławriniec, zob. jego artykuł *Wilno w lokalnej poezji rosyjskiej.* W zbiorze: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku.* Pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego. Kraków 2000. s. 265–272.

¹⁹ Cz. J. [Jankowski], *Teatr w Rosji.* „Słowo” 1925, nr 31.

Jewreinow [...] Żąda fantazji zamiast naturalizmu, stylizacji... [...] Morczanow [Mardżanow] propaguje teatr „syntetyczny”. Ideałem jego jest aktor: tragik, śpiewak i tancerz w jednej osobie. Ten też woła o stylizację [...] Tairow. Występuje gwałtownie przeciwko naturalistycznemu teatrowi, jak i przeciwko stylizowanemu. Rzuca w świat hasło teatru... rozkutego z więzów. Z jakich więzów? A no, ze wszystkich więzów. Teatr – woła – nie powinien odtwarzać żadnej rzeczywistości; jego zadaniem jest ukazywanie nam zmyślonego życia wolnego od wszelkich więzów... rzeczywistości!²⁰

Z samego tonu wypowiedzi łatwo się domyślić, że krytyk „Słowa” nie darzył zbyt dużą sympatią animatorów „rewolty”. A jednak i on, i inni systematycznie śledzili to, co się działo w życiu teatralnym Rosji sowieckiej. Podkreślano, że po rewolucji teatr funkcjonuje – jak pisał Jankowski²¹ – jako „potężne narzędzie propagandy komunistycznej, bolszewickiej” oraz „wielka na zewnątrz ekspozytura nowej kultury rosyjskiej”. Niekwestionowanym twórcą nowego, rewolucyjnego teatru był – i tę opinię powtarzali wszyscy piszący o teatrze rosyjskim – Meyerhold. Zadaniem tego teatru, rewolucyjnego pod względem formy i treści, było – „wychować masy proletariackie zarówno socjalnie, jak kulturalnie w duchu nowej epoki, rewolucyjnej, tudzież propagować apostołstwo nowego życia we wszystkich jego przejawach i formach”²². Stosunek Jankowskiego, który najczęściej pisał o teatrze rosyjskim, jak i innych publicystów do dokonań Meyerholda wynikał z traktowania estetyki teatru Meyerholda jako adekwatnej do nowego porządku społecznego w Rosji. Najogólniej rzecz ujmując: i realizowany w Rosji program społeczno-polityczny, i poetykę teatru Meyerholda cechowały – zdaniem recenzentów – dehumanizacja oraz pogarda dla tradycji i indywidualności osoby ludzkiej. Wyraźnie zde gustowany Jankowski pisał:

A zdarzają się na scenie Meyerholda takie np. wariactwa, jak koła będadące probierzem emocji doznawanych przez osoby występujące w sztuce. Tak np. gdy zazdrość wzbiera w duszy zdradzanego męża... jego koło obraca się z wielką szybkością a zwalnia ruchu, gdy mąż jest spokojniejszy. Po tym mają nieszczęśni widzowie orientować się

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

w tym, co się na scenie dzieje! Do takich absurdów doszedł bolszewicki teatr rosyjski²³.

W tym samym kierunku co Meyerhold podążał, zdaniem Jankowskiego. Erwin Piscator, będący pod wpływem rosyjskiej myśli rewolucyjnej (społecznej i estetycznej), tworzący teatr mechaniczny, polityczny i komunistyczny.

Jankowski, oczywiście, nie akceptował ani teatru Meyerholda, ani Piscatora. Daleki był jednakże od całkowitej negacji dokonań rosyjskiego reformatora. W innym miejscu²⁴ pisał:

Wszelako rezultat rewolucji Meyerholda nie był całkiem negatywny. Meyerholda rewolucja, fatalna dla teatru, wyszła na dobre – filmom. Z Meyerholdowskiego „motorycznego symbolizmu” dobył młody reżyser filmowy Eisenstein wręcz bajeczne efekty dla dwóch filmów, które miały rozgłos wszechświatowy. Były to *Pancernik Patiomkin* i *Krwawa Niedziela*.

W tym samym artykule Jankowski wysoko ocenił działalność Anatolija Lunaczarskiego, który stanowczo zaprotestował przeciwko zamknięciu „starych” teatrów, utrzymując je jako „akademickie”. W nich to, a właściwie w istniejących „studiach”, widział publicysta „Słowa” szansę na odrodzenie – jak to napisał – „rzeczywistego teatru rosyjskiego”²⁵.

Na pewno Jankowski nie akceptował form nowego sowieckiego teatru. Jego rewolucyjnego, politycznego zaangażowania, ale podkreślał bogactwo środków wyrazu, dynamikę i zasługi dla rozwoju sztuki teatru w ogóle. W 1925 roku, w konkluzji artykułu, stwierdzał:

W każdym razie ewolucja teatru w Rosji jest zbyt niepowszednim, ciekawym i dla kultury wszechświatowej zbyt doniosłym zjawiskiem, - aby wolno było zgoła na nią nie zwracać uwagi²⁶.

Meyerhold dla niektórych recenzentów stał się synonimem wynaturzenia sztuki teatru. Stanisławska, chcąc napiętnować nierealistyczną scenografię, „kuby” Iwo Galla czy przestrzeń sceniczną projektu Andrzeja Pronaszki, wskazywała, że hołdują oni wschodniej, bolszewickiej modzie, różnym „-izmom”²⁷.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

które już nawet tam zaczynają należeć do przeszłości. Strategia recenzentów (głównie „Dziennika Wileńskiego”) była tu oczywista. Negatywną ocenę rozwiązania scenicznego, czasem fabuły²⁷, wzmacniano przywołując argumenty natury politycznej, a nie estetycznej, odwoływano się do obaw czytelników, jakie wywoływały wszelkie skojarzenia z rewolucją, bolszewikami, Rosją sowiecką.

Retoryczne przywołanie „Meyerholdyzmu” jako zagrożenia dla teatru zdarzyło się także Jankowskiemu, który po obszernym uzasadnieniu, że najnowsza premiera *Rewizora* przygotowana przez Meyerholda jest wypaczeniem dramatu Gogola, co uznała nawet krytyka sowiecka, pisał:

Teraz przypomnijmy sobie inscenizację tu u nas w Wilnie *Sędziów* Wyspiańskiego. Ile w niej znajdziemy ducha i motywów Meyerholdowskiej maskarady! Na Meyerholda wsiadła bez wyjątku cała prasa bolszewicka. Nawet jej wydała się bezceremonialność wobec Gogola zbyt daleko posuniętą. U nas... wobec dziwacznej inscenizacji *Sędziów* prof. Srebrny wpadł w zachwyt. Dmie wiatr od Wschodu, dmie²⁸.

Tego typu retoryka nie była zjawiskiem masowym. Najczęściej występowała w endeckim „Dzienniku Wileńskim”. W recenzjach publikowanych na łamach „Kuriera Wileńskiego” i „Słowa” należała do rzadkości.

Zaangażowanie polityczne Meyerholda rzutowało na odbiór jego dokonań artystycznych. Nie wszyscy potrafili się zdobyć na taki obiektywizm, jaki cechował anonimowego autora artykułu opublikowanego na łamach „Kuriera Wileńskiego”²⁹ z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin twórcy „biomechaniki” w teatrze. Autor przypominał, że rewolucji w sztuce nie można łączyć z rewolucją bolszewicką, gdyż proces ten zaczął się o wiele wcześniej, już około 1905 roku, i przebiegał pod wpływem kultury zachodniej: do ulubionych pisarzy tamtego czasu w Rosji należeli m.in. Maurycy Maeterlinck i Stanisław

²⁷ Pilawa, polemizując w recenzji z przedstawioną przed premierą w Reducie przez Witolda Hulewicza interpretacją *Głazu granicznego* Emila Zegadłowicza, pisała: „Na miejscu sowieckiego komisarza od «sztuki, kultury i... propagandy», wszystkie moje usiłowania zwróciłyby się w kierunku udostępnienia tej sztuki «szerokim masom proletariatu». Mam wrażenie, że doczeka się ona apoteozy ze wschodu, jak *Przedwiośnie!*”. „Dziennik Wileński” 1926, nr 89.

²⁸ Cz. J., *Wiatr od Wschodu*. „Przegląd Tygodniowy Życia Kulturalnego i Obyczajowego”. Niedzielny dodatek bezpłatny do „Słowa” 1928, nr 5.

²⁹ *Twórca teatru rewolucyjnego*. „Kurier Wileński” z 7 XI 1934.

Przybyszewski, a sam Meyerhold, po okresie „terminowania” u Stanisławskiego, odbył podróż po Europie i dopiero po powrocie zaczął propagować „nowe zasady symbolistyki scenicznej”.

Dziwnym zrządzeniem losu w krwawym złowieszczym blasku pożarów, w burzy rewolucyjnej, w grzmocie strzałów i wyciu rozjuszonych tłumów zrodziła się sława i wielkość Meyerholda. Jeden z niewielu, Meyerhold, ten naturalny rewolucjonista ducha, szczerze wierzył w rewolucję³⁰.

Równie obiektywnie i rzeczowo przedstawił sytuację teatru w Rosji Władysław Laudyn³¹. Laudyn, obeznany z nieustannymi kryzysami finansowymi trapiącymi polskie teatry, kilkakrotnie podkreślał, że teatry w Rosji mogą się spokojnie rozwijać, gdyż utrzymywane są przez państwo. Mogą więc sobie pozwolić na ambitny repertuar i eksperymenty artystyczne, mając zaplecze w postaci znakomitej tradycji. Rewolucja nie tylko nie zniszczyła życia teatralnego w Rosji, ale przyczyniła się do jego zróżnicowania formalnego, estetycznego, nadając mu nie spotykaną nigdzie dynamikę.

Na recepcji dokonań teatru rosyjskiego, szczególnie tego awangardowego, zaciążyła polityka. Ekspansywność idei społeczno-politycznych łączono, wręcz utożsamiano z ekspansywnością form teatralnych. Silnie zakorzenione też było przekonanie o uniwersalności koncepcji teatru Stanisławskiego jako łączącej artyzm z precyzją wykonania, szacunek dla tekstu literackiego i słowa z twórczą interpretacją teatralną, a nawet eksperymentem, utrzymanym jednak w pewnych granicach. Granice te wyznaczały – zdaniem recenzentów – poszanowanie tradycji teatralnej i treści zawartych w dramacie oraz możliwości percepcyjne publiczności. Dlatego teatr ten przetrwa wszystkie „rewolty” i „-izmy”:

Dzisiejszy ekspresjonistyczny i konstruktywistyczny teatr rosyjski – tak wielki wywierający wpływ na teatry europejskie – poczęty jest z ducha bolszewizmu. Rosyjski teatr „rozpętany” z jego przesadnym ruchem, z jego ekscentrycznością, z jego... staniem na głowie, da się tylko pomyśleć w najściślejszym związku z bolszewicką rewolucją i jej formami. Teatr ów atoli [...] zaczyna powoli tracić wśród rosyjskiej publiczności teatralnej grunt pod nogami i powoli schodzi z pola. [...] I stanie się najprawdopodobniej tak, że duch zbolszewiczałego teatru rosyjskiego będzie wciąż jeszcze grasował po Europie, podczas

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Władysław L., *Dzisiejsze teatry rosyjskie. J. Jużyn mówi...* „Słowo” z 15 VII 1935.

gdy w Moskwie i nad Newą będą już po nim wietrzyli oprzytomniałe teatry³².

Autor publikacji w *Jednodniówce* teatralnej, zapowiadając renesans teatru ukształtowanego przez Stanisławskiego, pomylił się tylko w jednej kwestii: to nie publiczność rosyjska zdecydowała o likwidacji teatralnej awangardy w Rosji sowieckiej, ale politycy. Niemal 14 lat później Wacław Radulski, informując o przyczynach zamknięcia teatru Meyerholda, stwierdzał:

Likwidacja teatru Meyerholda jest końcowym aktem wyrugowania z Rosji sowieckiej sztuki nierealistycznej. Realizm – podstawa teatru przedrewolucyjnego, już od kilku lat został uznany za oficjalny styl teatralny w ZSRR³³.

Mimo oczywistych różnic w podejściu do twórców rosyjskiego teatru, całego dystansu, jaki zachowywano wobec Rosji (najpierw carskiej, potem bolszewickiej), trzeba przyznać, że w poglądach wileńskiej krytyki teatralnej zdecydowanie przeważała opinia, którą chyba najtrafniej wyraził Laudyn:

Symptodem rosyjskiego teatru jest to, że wprawdzie nastąpiło wciągnięcie sceny w orbitę polityki, jednakże pozostała tradycja artystyczna ery carskiej. – Stary duch i wiecznie nowa miłość do sztuki teatralnej, tworzą fundament dzisiejszego rosyjskiego teatru. Teatr jest jedyną pozostałością, która przez wojnę i rewolucję nie została zmiażdżona, ani nawet zniszczona, czy choćby uszkodzona³⁴.

Wileńscy krytycy bardzo uważnie śledzili życie teatralne Rosji. Niewątpliwie dla większości z nich największym twórcą był Stanisławski, mimo że w latach trzydziestych uważano, iż styl, poetyka prowadzonego przez niego teatru nie są uniwersalne. Pozostał natomiast i on, i jego zespół wzorem doskonałej, precyzyjnej pracy teatralnej. Dystans do jego uczniów, a później kontestatorów, łączył się z podziwem dla wielości dróg twórczych poszukiwań, jakie prowadzone były przez artystów rosyjskich w Rosji sowieckiej i poza jej granicami. Najbardziej niechętni wszelkim artystycznym eksperymentom i „-izmom” musieli się zgodzić co do tego, że teatr rosyjski zajmuje znaczącą pozycję w świecie.

³² *Teatr Rosyjski. „Rozrywka”*. Wileńska Jednodniówka Teatralna 1924/1925.

³³ W. Radulski, *Teatr Meyerholda zamknięty*. „Kurier Wileński” 1938 [nr 4847].

³⁴ Władysław L., *Dzisiejsze teatry rosyjskie, op.cit.*

3. „Wartości lub bezwartości utworów scenicznych pisarzy rosyjskich nie podobna analizować przez nasz polsko-europejski pryzmat” (A.W. Miller)

Dramat rosyjski na scenach wileńskich

Dramat rosyjski³⁵ wystawiany był na polskich scenach w Wilnie od pierwszego sezonu stałego teatru polskiego i zawsze cieszył się sporą popularnością wśród

³⁵ Materiału do tego rozdziału dostarczyły recenzje opublikowane po następujących premierach i niektórych wznowieniach dramatów (lub adaptacji) autorów rosyjskich. W wykazie nie uwzględniono wznowień, które były wzmiankowane tylko w zapowiedziach teatralnych lub notkach prasowych. A. Ostrowski, *Intratna posada*, 1906, (Teatr Polski); L. Tolstoj, *Zmarłych-wstanie*, 1907 (Teatr Polski), wznowienie 1908; M. Gogol, *Rewizor*, 1 (14) XI 1908 (Teatr Polski); F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, adapt. 1 (13) I 1910 (Teatr Polski); W.H. Ryszkow, *Obywatele (Zjadacze chleba)*, reż. (ros.) Stroganow, 13 III 1910 (Teatr Polski); A. Ostrowski, *Intratna posada*, 1912 (występy K. Kamińskiego, Teatr Polski); A. Tolstoj, *Śmierć Iwana Groźnego*, 1912 (Teatr Polski); D. Mereżkowski, *Car Paweł I*, reż. L. Solski 17 V 1921 (Lutnia); L. Biriński, *Taniec czynowników*, reż. M. Nawrocki 6 XII 1922 (Teatr Powszechny im. Syrokomli); D. Mereżkowski, *Carewicz Aleksy*, reż. J. Leśniewski III 1922 (Lutnia); L. Andrejew, *Ten, którego biją po twarzy*, reż. W. Nowakowski 19 VII 1922 (Lutnia); L. Tolstoj, *Żywy trup*, reż. F. Rychłowski 25 I 1923 (Teatr Polski, Lutnia, gość. K. Adwentowicz); L. Andrejew, *Profesor Stroicyń*, 22 III 1923 (Teatr Polski, Lutnia); N. Jewreinow, *To, co najważniejsze*, 21 IV 1923 (Teatr Polski, Lutnia); L. Urwancew, *Wiera Mircewa*, reż. J. Leśniewski, 10 VII 1923 (Teatr Polski, Lutnia); M. Arcybaszew, *Zazdrość*, reż. K. Tatariewicz, 4 II 1924 (Teatr Polski, Lutnia); A. Tolstoj, *Śmierć Dantona*, reż. K. Tatariewicz 17 V 1924 (Teatr Polski, Lutnia); L. Andrejew, *Ten, którego biją po twarzy*, reż. K. Tatariewicz 8 VII 1924 (Teatr Polski, Lutnia, gość. K. Junosza-Stępowski); N. Jewreinow, *To, co najważniejsze*, reż. J. Leśniewski, 18 IX 1924 (Teatr Polski, Lutnia); L. Tolstoj, *Sonata Kreutzerowska*, adapt. A. Savoir i F. Nozière, reż. J. Leśniewski 14 II 1925 (Teatr na Pohulance); M. Gorki, *Mieszczanie*, XI 1926 (gość. L. Solski); E. Czirikow, *Komisarz sowiecki*, 14 X 1927 (Teatr Polski, Lutnia); J. Dymow, *Śpiewak własnej niedoli*, 9 III 1928 (Teatr Polski, Lutnia); A. Tolstoj, P. Szczegolew, *Spisek carowej czyli Rasputin*, reż. 30 III 1928; D. Mereżkowski, *Car Paweł I* 23 X 1928 (Reduta); F. Dostojewski, *Idiota*, adapt. A. Savoir i F. Nozière, VI 1928 (Teatr Polski, Lutnia); L. Tolstoj, *Sonata Kreutzerowa*, I 1929 (gość. K. Adwentowicz, Teatr Polski w Lutni); W. Katajew, *Kwadratura koła*, 2 III 1929 (Teatr Polski, Lutnia); M. Gogol, *Rewizor*, reż. A. Zelwerowicz, 8 X 1929 (Teatr Wielki na Pohulance); I. Surguczew, *Skrzypce jesiennie*, reż. R. Wasilewski, 29 XI 1930 (Teatr Wielki na Pohulance); L. Andrejew, *Ten, którego biją po twarzy*, reż. A. Zelwerowicz, 24 III 1931 (Teatr Wielki na Pohulance, gość. K. Junosza-Stępowski); N. Jewreinow, *Teatr wiczystej wojny*, reż. S. Wysocka, 4 XII 1931 (Teatr Miejski na Pohulance); A. Tolstoj, P. Szczegolew, *Azef* 30 VII 1932 (Lutnia); A. Tolstoj, *Car Iwan Groźny*, reż. W. Czengery, 14 I 1933 (Teatr Miejski na Pohulance); W. Szkwarkin, *Cudze dziecko*, reż. W. Czengery, 20 V 1934 (Miejski Teatr Letni w Ogrodzie Po-Bernardyńskim); W. Katajew, *Kwiecista droga*, reż. J. Bonecki, 7 XII 1934 (Teatr na Pohulance); W. Kirszon, *Cudowny stop*, reż. W. Czengery, 10 X 1935 (Teatr na Pohulance).

publiczności. W pierwszym sezonie 1906/1907 wystawione *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja miało 6 przedstawień, co nie jest liczbą małą, zważywszy, że *Dziady* grano 21 razy, *Eros i Psyche* Jerzego Żuławskiego oraz *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej – 9, *Obronę Częstochowy* Elżbiety Bośniackiej – 7, *Balladynę* Juliusza Słowackiego – 5. *Zmartychwstanie* miało najwięcej przedstawień spośród sztuk obcych (drugie miejsce zajmuje *Dzwon zatopiony* Gerharta Hauptmanna – 5)³⁶. W pierwszym swoim wileńskim sezonie Aleksander Zelwerowicz wystawił jeden dramat rosyjski – *Rewizora* Gogola, który grany był w tym sezonie 16 razy, sztukę obejrzało 4867 widzów³⁷.

O ile w odniesieniu do teatru rosyjskiego, jego twórców, bardzo wyraźnie pisano o ich uwikłaniach politycznych, o tyle w recenzjach po premierach dramatów rosyjskich przeważają rozważania o „duszy rosyjskiej”, w których można nierzadko odnaleźć echa poglądów popularnego, wysoko cenionego w Wilnie i budzącego kontrowersje – Mariana Zdziechowskiego. Recenzenci rozwijali np. jego opinię o niebezpiecznym „indywidualizmie pesymistycznym”, cechującym twórczość Leonida Andrejewa. Spostrzeżenie Romer-Ochenkowskiej, że w powieściach „hr. Tołstoja, świetnego odtwórcy tego wyższego świata rosyjskiego, gdzie pozory, język, manieri, ogłada i zewnętrzne objawy uczuć były wypracowane na modłę europejską, a wewnętrzne odruchy na wskroś azjatyckie”³⁸, jest bliskie opiniom wyrażonym przez Zdziechowskiego, że Tołstoj „i zewnętrznie, i wewnętrznie był Azjata, był uosobieniem azjatycko-mongolskiego pierwiastka w duszy rosyjskiej, urodzonym buddystą”³⁹, a jego twórczość „była syntezą Europy z Azją, była chrześcijaństwem na głębokim,

W. Somin, *Zamach*, reż. S. Perzanowska, wyst. gość. Teatru Ateneum z Warszawy 22, 23, 24 V 1936 (prem. w Warszawie 24 III 1936); M. Gogol, *Rewizor*, reż. W. Czengery, 22 II 1936 (Teatr na Pohulance); A. Czechow, *Wujaszek Jaś*, reż. W. Czengery, 24 VI 1936 (Teatr na Pohulance).

³⁶ Na podstawie: B.H. [Benedykt Hertz], *Rok teatralny*. „Kurier Litewski” 1907, nr 193.

³⁷ Na podstawie danych zamieszczonych w jednodniówce teatralnej *Pozółtki listek. Sezon 1930/31*. Dla porównania: *Brodwey* – 37 przedst., 16 527 widzów, *Krakowiacy i Górale* – 28 przedst., 16 474 widzów, *Sen nocy letniej* – 29 przedst., 11 053 widzów, *Mirla Efros* – 28 przedst., 14 649 widzów. Mniej przedstawień i widzów miały m.in. *Dziady* – 12 (9398), *W sieci* – 12 (3334), *Turandot* 21 (6882).

³⁸ Hro., *Z teatrów. Teatr Polski (Lutnia)*. „Sonata Kreutzera”, dramat w 4-ch aktach z powieści *Lwa Tołstoja*. „Kurier Wileński” 1929, nr 17.

³⁹ M. Zdziechowski, *Wybór pism*. Kraków 1993, s. 321.

choć nie uświadomionym, buddyjskim podkładzie”⁴⁰. Należy jednak pamiętać, że nie wszyscy recenzenci wileńscy, pisząc o pierwiastkach azjatyckich w literaturze rosyjskiej, „azjatyckość” rozumeli jako przenikanie buddyzmu, charakterystycznej dla niego filozofii i postaw. Częściej „azjatyckość” była synonimem okrucieństwa i dzikości.

W omówieniach dramatów przewijają się dwie zasadnicze tezy, które występują także w wypowiedziach recenzentów z innych miast⁴¹: o specyficznej egzotyczności, odmienności „ducha rosyjskiego”, mentalności i psychiki rosyjskiej, zupełnie obcej dla człowieka wychowanego w kulturze Zachodu, w tym także dla Polaka oraz – zdecydowanie rzadziej formułowana – o połączeniu w najwybitniejszych dziełach specyfiki rosyjskiej z pierwiastkami kultury Zachodu, czego skutkiem jest uniwersalność treści. Co charakterystyczne, recenzenci, podkreślając odmienność psychiki bohaterów, niezrozumiałość ich postępowania „wbrew logice”, nieprzystawalność motywacji w stosunku do ogólnoludzkich wzorców zachowania, tak naprawdę nie wydają się wcale zagubieni w meandrach psychiki rosyjskiej. Nie mieli też trudności z oceną gry aktorskiej, dekoracji, klimatu, stosując tu kryteria zachowania rosyjskiej specyfiki i typowości. Często dostosowywali też styl wypowiedzi, dbając o jego ekspresję i obrazowość. Paradoksalnie, to co określane jest jako niezrozumiałe, nietypowe, obce – w praktyce jest typowe, zrozumiałe i oczywiste.

Charakterystycznym przykładem pogodzenia odczytania z perspektywy „rosyjskości” oraz zawartości treści uniwersalnych są recenzje po premierze *Rewizora* Mikołaja Gogola (1936), *Wujaszka Jasia* Antoniego Czechowa (1936) oraz *Sonaty Kreutzerowskiej* Lwa Tołstoją (1925, 1929).

Romer-Ochenkowska stwierdziła, że „*Rewizor* jest istną galerią typów małomiasteczkowych w zapadłym kącie zapadłej prowincji, związanych jak palce jednej ręki łąpownictwem na całej linii”⁴². Przy czym w całej recenzji starannie unikała odwołań do realiów rosyjskich, zaznaczania wszelkiej „typo-

⁴⁰ M. Zdziechowski, *Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-literackie*. Wilno 1923, s. 256.

⁴¹ Zob. F. Sielicki, *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. „Slavica Wratislaviensia” LXXXVIII, Acta Universitatis Wratislaviensis no 1716, Wrocław 1996.

⁴² Hro., *Teatr na Pohulance. „Rewizor”. Komedia Mikołaja Gogola w 5 odstępach*. Tłum. W. Popławskiego. „Kurier Wileński” z 24 II 1936.

wości”. Czynił to w swojej recenzji La Volpe, który określił tę sztukę jako „rosyjską do szpiku kości”⁴³. Uważał, że reżyser – Władysław Czengery –

nie szukał nowych dróg, trzymał się tradycji rosyjskiego teatru [...] Inscenizacja jego była, że tak powiemy, klasyczna, historyczna, tradycyjna, wedle pierwowzoru [...] Była to droga najłatwiejsza, a może i najtrudniejsza przy istniejącym zespole, mało z tą rosyjskością tradycji teatralnej związanym⁴⁴.

Stąd też i aktorzy – wyłączając Czengerego i Siezieniańskiego – „często doskonalili w swoim typie, charakteryzacji, mimice, czy grze... dalej byli od rosyjskiego oryginału”⁴⁵. Po refleksji na temat niezupełnie trafnego języka przekładu recenzent zaproponował, aby „odrzucić balast historyczności czasu i miejsca akcji” i pomyśleć, „ile w tym wszystkim jest cech istotnie ludzkich, ile reminiscencji niekoniecznie z tak dawnych czasów”. I w dalszej części recenzji przenosi czytelników do małego miasteczka „w najdziwniejszym z województw: Nowogródzkiem”, w świat tamtejszych „działaczy”, ludzi „opiniotwórczych” i szarych obywateli, do których przyjeżdża ktoś z centrali, z urzędu „tylko dyrektor, sekretarz generalny, czasem poseł”. Inne czasy, inne realia, ale mechanizmy te same, ta sama mentalność. Piława natomiast życzyłaby sobie, „aby polska biurokracja znalazła swego Gogola”⁴⁶.

Podobne w tonie i sposobie interpretacji są recenzje napisane po premierze *Wujaszka Jasia*, także w reżyserii Czengerego, wiernej tradycji teatrów rosyjskich wystawiania sztuk Czechowa, zapoczątkowanej przez Stanisławskiego. Jednak i tu recenzenci wyszli poza powszechny schemat interpretacyjny, oparty na przekonaniu o „fatalizmie duszy rosyjskiej” i niepowtarzalności jej rozterek, nastrojów i przeżyć. Walerian Charkiewicz nawet postulował przeprowadzenie dyskusji z okazji przypadającej 75. rocznicy urodzin pisarza, dyskusji, która być może przyczyniłaby się do rewizji powszechnie przyjętych uogólnień:

Czy polski widz znajdzie właściwe podejście do sztuki Czechowa – należy wątpić. Jeżeli sztukę traktować tylko jako fotografię życia –

⁴³ La Volpe, *Teatr na Pohulance*, „Rewizor” M. Gogola – tłum. W. Popławskiego. „Słowo” z 28 II 1936.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Podobne opinie są dość często wyrażane, np. zob. rec. W. Charkiewicza i Hro. z *Wujaszka Jasia*, przyp. 47, 50.

⁴⁶ Piława, *Teatr Miejski*. „Rewizor” M. Gogola. „Dziennik Wileński” 1936, nr 54.

jest ona nudna [...]. Jeżeli natomiast zastanowić się nad psychologicznym podłożem sztuki – jakże łatwo teraz, po koszmarze rewolucji bolszewickiej, wysnuć tanią teorię o fatalizmie duszy rosyjskiej, o niezdolności Rosjan do przeciwstawiania się złu, o rozkładowych pierwiastkach psychiki rosyjskiej – owym nihilizmie, na którego gruncie wyrósł bolszewizm. [...] a my „ludzie Zachodu” jesteśmy całkiem inni i że rosyjski bolszewizm nam absolutnie nie zagraża!⁴⁷

Recenzent zaproponował więc zrewidowanie obiegowych opinii, namawiał do refleksji nad zakorzenionymi kierunkami interpretacji dramatów rosyjskich, uogólnieniami, które prowadzą do – być może – mylnych wniosków, ale zapewniają pewne bezpieczeństwo wynikające z przekonania, że to wszystko, co działo się i dzieje w Rosji, nas, ludzi zachodniego kręgu kultury – nie dotyczy. Zbyt to bowiem wszystko obce jest naszej mentalności, tradycji i kulturze. Charkiewicz pytał:

Czy Czechow był dokładnym i bezstronnym analitykiem duszy rosyjskiej – czy też w swych sztukach dawał raczej obrazy patologiczne, które wskutek wielkiego talentu pisarza mają zdolność sugestywnego oddziaływania na widza i czytelnika i wprowadzają na manowce uogólnień?⁴⁸

Wypowiedź ta nie sprowokowała dyskusji. A i jej autor dalej nie dążył do tematu, ani w tej, ani w kolejnych recenzjach poświęconych dramaturgii rosyjskiej lub tematom rosyjskim. W tej samej recenzji wyraził opinię – zgodną z sądami obiegowymi o rosyjskiej mentalności oraz popularności filozofii Tołstoja w literaturze rosyjskiej – że bohaterowie Czechowa są swoistą dramatyczno-teatralną egzemplifikacją wariantu filozofii Tołstoja „niesprzeciwiania się złu siłą”. Postaci z *Wujaszka Jasia* to „ludzie bardzo zacni i moralni, ale ich zasadnicza postawa w dziedzinie moralności polega na nieczynieniu zła” oraz przekonaniu, że „naprawa stosunków jest niemożliwa”⁴⁹.

Romer-Ochenkowska natomiast odnalazła w klimacie Czechowa pewne podobieństwo do polskich dworów:

⁴⁷ W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Wujaszek Jaś”*. Sztuka w 4-ch aktach Antoniego Czechowa. Reżyseria Władysława Czengerego. Dekoracje Wiesława Makojnika. „Słowo” z 26 VI 1936.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Bo i u nas bywały takie dwory, gdzie siedziały pod piecem stare nianie, koło samowaru rezydenci, dziedziczka w czarnej koronce na głowie [...] i jakieś w dali, na wielkim świecie, stawy rodzinne, dla których trzeba było wszystko poświęcać i zabijać się w jarzmie, a których przyjazd był oszałamiającym świętem i perturbacją w konstelacji domowej⁵⁰.

Tylko, jak stwierdziła z ubolewaniem recenzentka, nikt nie napisał w Polsce takiej sztuki, która by przywołała klimat „starego dworu, zasnutego pajęczyną czasu, monotonnych obowiązków zamieniających ludzi w skamieliny, pochłaniających młode siły i śmielsze myśli”⁵¹.

Również przedstawienia adaptacji teatralnej *Sonaty Kreutzerowskiej* Lwa Tołstoja stały się pretekstem do zaakcentowania, iż pisarz z Jasnej Polany zawarł w swoim dziele uniwersalny problem „niemożności porozumienia między mężczyzną i kobietą”, a także po raz kolejny pokazał, że jest „głębokim znawcą duszy rosyjskiej i jej niepojętej często dla innych ras niedoli i samoudręczenia”⁵². W recenzjach „przeróbki” dzieła Tołstoja ujawniła się także szczególna wrażliwość recenzentów wileńskich na specyfikę rosyjskiej kultury, na zachowanie jej nastroju, wszystkiego, co dla niej specyficzne. Francuscy adaptatorzy – Alfred Savoir i Ferdinand Nozière – jak to opisał obrazowo Jankowski:

zabrali się do Tołstoja, jak – uczciwszy uszy – dwaj arcy mistrze francuskiego kunsztu kulinarnego do sandacza. Wypruto szybko, żwawo oście, przede wszystkim pacierzową i żeberkowe, spreparowano ruloniki, bouchees mignonnes, leciutkie, strawniutkie, polano tomatowym, w miarę truflami i korniszonami zaprawionym sosem – no, i wyszedł z Lwa Tołstoja sandacz a’la Orly taki, że rodzona matka by go nie poznała. [...] Gdzie tu Tołstoj? A raczej, co z Tołstoja zostało? Cień wielkiego imienia⁵³.

⁵⁰ Hro., *Teatr na Pohulance. „Wujaszek Jaś” (Diadia Wania), sztuka w 4-ch aktach* A. Człowa. „Kurier Wileński” z 26 VI 1936.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Hro., *Z Teatrów. Teatr Polski (Lutnia). „Sonata Kreutzerowa”, dramat w 4-ch aktach z powieści Lwa Tołstoja*, „Kurier Wileński” 1929, nr 17. Zob. także St. S. Kozaryn, *Z teatru. Występy K. Adwentowicza. „Sonata Kreutzerowa” (wedle powieści L. Tołstoja), sztuka w 4 aktach Savoira i Nozière’a*, „Kurier Wileński” 1925, nr 40. W obu przedstawieniach występował w roli głównej Karol Adwentowicz.

⁵³ Cz. J. [Jankowski], *Teatr Polski. „Sonata Kreutzerowa” L. Tołstoja w czteroaktowej przeróbce F. Nozière’a i A. Savoir’a, przekł. B. Górczyńskiego*, „Słowo” 1925, nr 40. Romer-

Szczególne emocje budziły rosyjskie dramaty historyczne. Recenzenci mogli nie tylko wykazać się znajomością historii Rosji, zaznaczyć odrębność polskiej obyczajowości, kultury, stosunków między władcą a poddanymi, ale także snuć rozważania o specyfice „duszy rosyjskiej” i pozwolić sobie na szczególną ekspresywność, obrazowość obszernych fragmentów wypowiedzi.

Sztuki Aleksego Tołstoja *Car Iwan Groźny*, „*Spisek carowej*” czyli „*Rasputin*” oraz *Azef* (dwie ostatnie napisane z P. Szczegolewem) były otwarcie nazywane reportażami historycznymi. Zwracano uwagę, że postaci były „zarysowane dość prymitywnie, bez należytego pogłębienia psychologicznego”, a przerysowane obrazy i sytuacje czasem grzeszą nieprawdopodobieństwem⁵⁴.

Recenzenci koncentrowali się na ukazaniu postaci Iwana Groźnego jako „psychopatycznym połączeniu: religijnej mistyki i okrucieństwa, pychy samowładcy, nie znającego nad sobą praw i chęci poniżenia się «raba bożego», obłudy posuniętej do ostatnich granic cynizmu i furiackiej złości, od której ginęli ludzie jak muchy”⁵⁵ oraz rysowaniu tła historycznego z uwzględnieniem ówczesnych stosunków polsko-rosyjskich. Pozwalało im to snuć refleksję i „zamyślić się [...] głęboko, jak mogły sąsiadujące narody mieć tak krańcowo różne dusze?”⁵⁶. Przyczyn podatności Rosjan na zniewolenie przez władzę szukali recenzenci w uwarunkowaniach historycznych: „jarzmo tatarskie i długotrwałe całowanie strzemięcia chanów zdeprawowało duszę rosyjską na wieki, przykuwając ją do tronu białego czy czerwonego terroru”⁵⁷.

Premiery dramatów Tołstoja były oceniane przede wszystkim z perspektywy prawdopodobieństwa historycznego wydarzeń, zachowania realiów, uchwycenia „rosyjskości” w dekoracjach, kostiumach i grze aktorów. Te kwestie były znacznie szerzej omawiane niż po przedstawieniach dramatów historycznych Dymitra Mereżkowskiego. Więcej też było zastrzeżeń – a to bojarzy rosyjscy z XVI wieku „zanadto przypominali dopiero co widzianych panów

-Ochenkowska i Kozaryn także uważali, że adaptacja zubożyła utwór, wydobywając jedynie melodramatyczność.

⁵⁴ Zob. W. Charkiewicz, *Teatr Wielki na Pohulance*. „*Car Iwan Groźny*”, sztuka w 10 obrazach hr. A. Tołstoja. „*Słowo*” 1933, nr 15; Hro., „*Car Iwan Groźny*” w teatrze na Pohulance. *Sztuka w 10 obrazach hr. Aleksandra Tołstoja, wolny przekład F. Rychłowskiego*. „*Kurier Wileński*” 1933, nr 13.

⁵⁵ Hro., „*Car Iwan Groźny*”. *Przed premierą*. „*Kurier Wileński*” 1933, nr 9.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Hro., „*Car Iwan Groźny*” w teatrze na Pohulance, *op.cit.*

polskich”, a to Godunow był „za mało Azjata, raczej rycerzem był niż intrygantem, unizonym i obłudnym”⁵⁸, „raczej wytwornym Włochem z otoczenia [...] królowej Bony”⁵⁹.

Rasputina określił Jankowski jednym słowem – oleodruk. Z dystansem potraktował i sam temat – bardzo popularny wśród żądnych sensacyjnych opowieści, mniej wśród rzetelnych badaczy – i jego sposób przedstawienia. Rasputin (Franciszek Rychłowski), który „trzymał się linii najmniejszego oporu; uczynił zeń chama w każdym calu, naciskając na strunę łączywości na pieniądze oraz ordynarnej lubieżności”, nie zachwycił krytyka, mimo że aktor uniknął szarży⁶⁰. Ani autorzy dramatu, ani teatr – zdaniem recenzenta – nie wyszli poza popularne, już stereotypowe obrazy, jakby zapominając, że po „oleodrukowo” przedstawionym mordzie popełnionym na Rasputinie, wtargnięciu pospółstwa „z przeraźliwym bolszewikiem na czele do pałacowego w Carskim Siole mieszkania Wyrubowej” nastąpił naprawdę tragiczny epilog: „straszliwy mord dokonany na rodzinie cesarskiej”⁶¹. I ten ostatni temat – jak sugeruje Jankowski – wart jest pogłębionego zainteresowania.

Uproszczona historia Rosji, ukazana w wersji popularnej, zwulgaryzowanej, której nie tworzyły postacie monumentalne w swoich niepohamowywanych uczuciach, ale pospolici rzezimieszkowie, jak Rasputin według Tołstoja i Szczegolewa, nie znajdowała uznania u recenzentów wileńskich. Dał temu najczytelniejszy wyraz Jankowski, który w zakończeniu swojej recenzji pisał:

A publiczności było bo było! Język zaś rosyjski aż grzmiał po salce, suto zaprawiony żydowskim akcentem. Rodowici zaś Rosjanie starali się jak najmniej zwracać na siebie uwagę. Niektórzy opuścili teatr po paru pierwszych obrazach. Towarzyszył im nasz szczerzy szacunek⁶².

Znacznie wyżej ceniony był inny twórca dramatów historycznych – Dymitr Mereżkowski, który – zdaniem Franciszka Sielickiego – „najmocniej

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ W. Charkiewicz, *Teatr Wielki na Pohulance. Car Iwan Groźny, op.cit.*

⁶⁰ Cz. J., *Wrażenia teatralne. „Spisek carowej” czyli „Rasputin”, sztuka w ośmiu obrazach A. Tołstoja i P. Szczegolewa w przekładzie Zdzisława Kleszczyńskiego wystawiona po raz pierwszy w Teatrze Polskim dn. 30 marca 1928. „Słowo” 1928, nr 76.*

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

zaznaczył się w kulturze polskiej spośród pisarzy rosyjskich pocz. XX wieku⁶³. Mereżkowski próbował – i tu recenzenci wileńscy są zgodni – w swoim dorobku pogodzić pierwiastki rosyjskie z europejskimi. Jako jeden z niewielu

przerósł pokolenie swoje wielkością zrozumienia ducha rosyjskiego i tęsknotą do zespolenia go z duchem kultury zachodniej. Czym był Piotr Wielki dla państwowości rosyjskiej, tym jest Mereżkowski dla literatury Wielkorusji, [...] niszczy przeszkody dzielące ducha rosyjskiego od kultury zachodniej. Chce przez zbliżenie do siebie pierwiastków duszy rosyjskiej z duszą zachodnią stworzyć nowy typ współczesnego Rosjanina⁶⁴.

Kreowany był przez recenzentów wileńskich na bohatera tragicznego. Uświadamiali oni swoim czytelnikom istnienie drugiego dramatu, rozwijającego się „paralelnie z akcją sceniczną – dramatu duszy autora – i niemniej od tamtego krwawego, niemniej potwornego i niezrozumiałego, jak życie rosyjskie w ogóle, tylko bez porównania bardziej tragicznego”⁶⁵. Gdyby autorem dramatu nie był Mereżkowski, ale ktoś obcy – pisał recenzent „Rzeczpospolitej” –

powiedzielibyśmy, że kierowany nienawiścią rasową, w wielu scenach jeżeli nie przesadził (bo przesadzić wobec strasznej rzeczywistości w ogóle nie można), to w każdym bądź razie rozminął się z dobrym smakiem, z wymaganiami artystycznymi, z warunkami sceny, która nie znosi pewnych sytuacji, że nerwy widzów na zbyt ciężką postawił próbę. [...] autorem jest Rosjanin i to właśnie stanowi ów drugi dramat – dramat duszy rosyjskiej, lubującej się w swym poniżeniu, samooplwaniu, odsłaniającej i rozdrapującej publicznie z jakąś potworną, sadystyczną rozkoszą swe ropiące rany⁶⁶.

Zdaniem recenzentów, istotniejszy dramat od szablonowego, epatującego okrucieństwem *Cara Pawła I*, czy *Carewicza Aleksandra* – to domniemany dramat autora sztuki, który jest „zarazem pesymistą i przyjacielem Rosji, kocha

⁶³ F. Sielicki, *Pisarze rosyjscy*, *op.cit.*, s. 9.

⁶⁴ Fr. H. [Franciszek Hryniewicz], *Teatr Polski. Dyrekcja F. Rychłowskiego. Występ Ludwika Solskiego, „Car Paweł I” dramat w 6 obrazach D Mereżkowskiego*. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 110.

⁶⁵ jot. [Jan Obst], *Teatr. „Carewicz Aleksy”, dramat w 5 obrazach Dymitra Mereżkowskiego. Przekład z ros. Wac. Rogowicza*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 67.

⁶⁶ *Ibidem*.

naród swój, o którym ma niskie pojęcie i któremu tak mało ufa⁶⁷. Obnaża w utworach i wygłaszanych w Europie prelekcjach małość, okrucieństwo i beznadziejność Rosji, a także apeluje o ratunek dla swojego kraju⁶⁸. Jego tragedią jako Rosjanina i demokracji jest także to, że po rewolucji jego dramaty mogą służyć „za najlepszy środek propagandy” dla nowej władzy⁶⁹. Dramaty te to – w opinii recenzentów wileńskich – także jeszcze jeden dowód obrazujący typową dla Rosjan skłonność do autodestrukcji, rozdrapywania ran, dobrowolnego poniżania się. Ich autor kreowany był na bohatera typowego dla literatury rosyjskiej, jednego z tych, których można znaleźć w dorobku Lwa Tołstoja, Czechowa, czy bardziej współczesnego – Leonida Andrejewa. Ta niemal literacka kreacja Mereżkowskiego na bohatera heroicznego wyróżnia wileńskich publicystów, którzy zdecydowanie bardziej emocjonalnie i plastycznie niż np. recenzenci warszawscy prezentowali postać dramaturga. Mimo tego zakorzenienia w literaturze, kulturze i mentalności rosyjskiej Mereżkowski – ich zdaniem – pozostał Europejczykiem, jako „jedyne europejczyk wśród półazjatów, patrzy oczami europejczyka”⁷⁰.

Z opinią taką nie zgadzał się jedynie Łopalewski, który także podkreślał ostrość obrazów w *Carze Pawle I*, układających się w błędne koło typowej „rosyjskiej beznadziejności”, ale stwierdzał, że autor nie zajął tu żadnego stanowiska. Podjął temat „godny Szekspira”, ale nie stworzył tragedii, obficie lejąca się krew nie jest krwią ofiarną, „stąd beznadziejność”:

Autor pozostawia widza samemu sobie [...] Jego obiektywizm, jego chłodna, fotograficzna niemal bezstronność obserwatora, ma właśnie znamiona piłatowej sprawiedliwości⁷¹.

⁶⁷ Fr. H., *Teatr Polski. „Carewicz Aleksy” Dymitra Mereżkowskiego*, przek. W. Rogowicza. „Gazeta Wileńska” 1922, nr 61.

⁶⁸ Mereżkowski był w 1920 r. w Wilnie, jak pisze Romer „złamany, że jego przepowiednie nowego Antychrysta się spełniły”. Hro., *Teatr Polski. „Car Paweł”, dramat w 6-ciu obrazach D. Mereżkowskiego*. „Gazeta Krajowa” 1921, nr 109.

⁶⁹ Wl. L. [Laudyn], „*Car Paweł*”, *dramat w 4 obrazach Dymitra Mereżkowskiego. Występy Dyrektora Solskiego*. „Słowo Wileńskie” 1921, nr 12.

⁷⁰ St.S.K. [Stanisław S. Kozaryn], *Teatr. „Car Paweł”, dramat w 6 obrazach D. Mereżkowskiego. Występ Ludwika Solskiego*. (Teatr Polski). „Rzeczpospolita” 1921, nr 110.

⁷¹ T.Ł. [Łopalewski], *Z Reduty. „Car Paweł I”, dramat Dymitra Mereżkowskiego. Występy Kazimierza Junoszy Stępowskiego*. „Kurier Wileński” 1928, nr 248.

Wileńscy publicyści starali się wyeksponować ukazane przez Mereżkowskiego okrucieństwo, dbając o ekspresję swoich wypowiedzi. Nie pomijali także kwestii historycznych. Romer-Ochenkowska zestawiała nawet w skrócie sytuacje panujące w Polsce i w Rosji w latach obejmujących czas akcji *Carewicza Aleksego*, 1717–1718, aby sformułować wniosek, iż „idyllą słodczy i bezpieczeństwa są te wstrętne w Polsce czasy, w porównaniu z nieszczęsną, drżącą, zalaną krwią i potem Rosją”⁷².

Wszystkie kwestie poruszane w recenzjach podporządkowane były podkreśleniu specyfiki Rosji i Rosjan oraz tezie, że dramaty te są głosem protestu i bezradności wobec tamtejszej tyranii władców oraz bierności poddanych. Wymowność oraz ekspresywność obrazów, kontrastowość nastrojów głównych bohaterów: wybuchy nieopanowanej dzikości, tkliwości i melancholii, „prawda psychologiczna” o Rosji stanowiły – zdaniem recenzentów – o wartości sztuk. Do formy bowiem mieli zastrzeżenia, szczególnie do niezbyt udanej przeróbki *Carewicza Aleksandra*. Jan Obst pisał:

Motyw nie jest nowy: konflikt ojciec–syn, zakończony zabiciem syna przez ojca (Katon, Filip II, np. *Don Carlos*). Wykorzystany jednak został nie do ukazania walki światopoglądów, ale bestialstwa, bo obraz nie dotyczy przeszłości Hiszpanii, czy Rzymu, ale Rosji. Wrażenie spotęgowane zostało jeszcze wypełnionym proroctwem Aleksego o zagładzie domu Romanowych, rewolucji, która będzie krwawa, ale nie zbawi Rosji.

Albowiem tylko krew bohaterska, przelana za ideał ojczyzny czy ludzkości – chociażby na rusztowaniu – posiada przedziwną moc odkupienia. Krew rabów wylana pod knutem, wsiąka w ziemię i tworzy z nią to lepkie, cuchnące błoto, które dziś zalewa Rosję całą⁷³.

Ograniczenie treści dramatów do cyklu obrazów prezentujących rosyjskich satrapów sprawiło, że np. Antoni Słonimski określił *Cara Pawła* jako „oleodruk historyczny”⁷⁴. Wydaje się, że znaczna część recenzentów wileńskich podpisywałaby się pod tą oceną dramatu, ale w tym wypadku i sama postawa Mereżkowskiego, i podjęta przez niego tematyka, a także bliskość terytorialna Rosji sowieckiej sprawiły, że przedmiotem refleksji stały się pesymizm i fatalizm

⁷² Hro., *Teatr Polski*. „*Carewicz Aleksey*” (dramat w 8-miu obrazach Dymitra Mereżkowskiego). „*Gazeta Krajowa*” 1922, nr 60.

⁷³ jot., *Teatr*, op.cit.

⁷⁴ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa 1982 s. 92.

rosyjski oraz relacje między władzą a jej poddanymi, a kwestie artystyczne ustąpiły na plan drugi.

Interesujące, że recenzenci nie przywoływali najbliższej przeszłości, doświadczeń z okresu zaborów, nie pojawiło się też widmo Murawjewa, ani nie podjęli wątku narodów uciskanych przez carat. Dramaty Mereżkowskiego, podobnie jak sztuki historyczne Aleksego Tołstoja czy współczesne Andrejewa, odczytywane były w kontekście rosyjskiej psychiki, fatalizmu ciężącego nad Rosją, jako studium niezrozumiałej dla człowieka Zachodu „duszy rosyjskiej”. Ich premiery nie były pretekstem do historycznych rozrachunków, dygresji odnoszących się do wydarzeń i sytuacji sprzed kilkudziesięciu lat.

Miano najbardziej europejskiego twórcy zyskał sobie Mikołaj Jewreinow, przedstawiany wilnianom przede wszystkim jako teoretyk teatru i dramaturg. O gościnnych występach w Warszawie jego teatru „Krzywe Zwierciadło”⁷⁵ zaledwie wspomniano. Dorobek artystyczny Jewreinowa sytuowano

nie wśród dzieł, które do niedawna były uważane za jedyną wartość i potęgę tego piśmiennictwa, nie wśród ponurych dzieł realizmu brutalnego i odchłannej mistyki, ciągnących się nieprzerwanym szeregiem od Gogola i Lermontowa [poprzez Dostojewskiego] [...] aż po Leonida Andrejewa i Jesienina, lecz wśród tych, które wyrosły jako potężna szczerpionka kultury zachodnioeuropejskiej⁷⁶.

Duże zainteresowanie budziła teoria teatru stworzona przez Jewreinowa, która wielokrotnie była prezentowana na łamach gazet wileńskich. Szczególnie dyskutowano o głoszonym przez niego przekonaniu, iż w człowieku tkwi „instynkt teatralności”, który jest impulsem do podejmowania działań zmierzających do przetworzenia rzeczywistości. Z okazji wileńskiej premiery dramatu *To, co najważniejsze* „Słowo” opublikowało fragmenty jego wypowiedzi, w których przeciwstawiał teatr „zbudowany na zasadzie życiowości” teatrowi „zbudowanemu na zasadzie teatralności” oraz dowodził, że nawet teatr naturalistyczny nie może uniknąć teatralności, ponieważ „każda chwilka naszego życia jest teatrem”⁷⁷.

⁷⁵ Zob. W. i R. Śliwowsky, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*. „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4, s. 395–402.

⁷⁶ K.W.Z., *Teatr Polski*. „*To, co najważniejsze (dla jednych komedia, dla innych dramat)*”, 4 akty N. Jewreinowa w wolnym przekładzie Wł. Renarda. „Słowo” 1923, nr 89.

⁷⁷ Wadwicz, Z. „*Teatralnych Inwencji*” M. Jewreinowa. „Słowo” 1923, nr 93.

W dniach 25 i 26 kwietnia 1925 roku Jewreinow wygłosił w Wilnie dwa odczyty: *Teatralizacja życia* i *Tajemnica Rasputina*. Do tego pierwszego nawiązał w nieco przewrotny i humorystyczny sposób felietonista „Kuriera Wileńskiego” cyklem anegdotek „ilustrujących” teorię teatralizacji życia⁷⁸.

Teorię Jewreinowa przywołał Bolesław Szyszkowski, który w pracy *Widz i scena* (Wilno 1928) na pytanie: *Po co widz przychodzi do teatru?* podał trzy odpowiedzi: Gemiera – bo kieruje nim „głód ideału”, Jewreinowa – wie dzie go tam „instynkt teatralności”, gdyż w teatrze może zobaczyć siebie w różnych postaciach i własną – powoduje nim ciekawość.

Obszerny, utrzymany w apologetycznym tonie artykuł poświęcony twórczości Jewreinowa opublikowała na łamach „Słowa” Stanisława Wysocka, która przygotowała wileńską premierę *Teatru wiecznej wojny*⁷⁹.

Dowodem ścisłych związków Jewreinowa z kulturą europejską jest – jak uważał recenzent „Słowa” – m.in. to, że autor „sprowadza w końcu swoją sztukę do wiecznego szablonu komedii dell’arte, pocieszając nas i napawając goryczą, że w życiu wszystko się do niej sprowadza, do wiecznej złudy i jej najpiękniejszej formy – Poezji”⁸⁰. Jednakże w kilku ważnych kwestiach dotyczących twórczości Jewreinowa wilnianie nie zdołali określić wyraźnie swoich stanowisk. Optymista czy pesymista? Rosjanin-Europejczyk wyzwolony ze wszystkich fatalizmów „rosyjskiej duszy” czy też rosyjski fantast, człowiek obdarzony niezwykłą wyobraźnią, fanatyk teatru? Na te pytania krytyka nie dawała jednoznacznej odpowiedzi. Anonimowy autor artykułu zamieszczonego w jednodniówce teatralnej nie miał wątpliwości, że „*To, co najważniejsze* głosi tryumfalnie zwycięstwo duszy ludzkiej nad cierpieniem i nędzą, zwycięstwo jasnej radości nad ponurą troską i szarżyzną życia”⁸¹. Romer-Ochenkowska⁸² natomiast, popierając koncepcję teatru Jewreinowa, stawiając go w rzędzie z Luigim Pirandellem, widziała w filozoficzno-społecznym przesłaniu trylogii (*To, co najważniejsze*, *Okręt sprawiedliwych*, *Teatr wiecznej wojny*) „typowo rosyjską, wschodnią teorię” tkwiącą w przekonaniu, iż „życie musi się zapoży-

⁷⁸ W. S., *Teatralizacja życia*. „Kurier Wileński” 1925, nr 101.

⁷⁹ S. Wysocka, *Mikołaj Jewreinow*. „Słowo” 1931, nr 280.

⁸⁰ K.W.Z., *Teatr Polski*. „*To, co najważniejsze*”, *op.cit.*

⁸¹ *O Jewreinowie*. „*Za i Przeciw*”. Wileńska Jednodniówka Antraktowa 1924.

⁸² Hro., *Teatr na Pohulance*. „*Teatr wiecznej wojny*”. *Sztuka w 3-ch aktach, 4 odstępach* M. Jewreinowa, reż. St. Wysocka. „Kurier Wileński” 1931, nr 263.

czać od teatru, bo samo zbankrutowało z kretesem i jeśli mu zastrzyknąć dawkę opium w postaci błogosławieństwa kłamliwych szczęśliwości, stanie się piekłem na ziemi”⁸³. Publicystka „Kuriera Wileńskiego”, zwolenniczka aktywizmu, działaczka społeczna, nie mogła zaakceptować bez zastrzeżeń sztuki, która propagowała ułudę i teatralność zamiast autentycznego działania, zmagania się z trudnościami⁸⁴. Mimo to wysoko oceniła przedstawienie „najfantastyczniejszej fantazji Jewreinowa, z wszystkimi akcesoriami tajemniczości i cyrkowych kawałów, hipnotyzmem i opium, słowem pyszna zabawa w zwyrodniałą prawdę i w szkołę obłudy”⁸⁵.

Zdecydowanie negatywnie o Jewreinowie wypowiedział się J.O. [Jan Obst], który na łamach „Dziennika Wileńskiego” opublikował napastliwy wobec teatru artykuł. Protestował przeciwko wznowieniu *Tego, co najważniejsze*, głosząc opinię, że „teatr polski jest rozsadnikiem propagandy żydowsko-bolszewickiej”⁸⁶, co skłoniło dyrekcję teatru i wydawcę Wileńskiej Jednodniówki Antraktowej „Za i Przeciw” do wyraźnego zaznaczenia, że Jerweinow – wbrew temu, co sugeruje nazwisko – nie jest Żydem⁸⁷.

Głos Obsta był odosobniony. Wileńscy recenzenci podejmowali kwestie podobne do tych, które można odnaleźć w prasie warszawskiej. Równie wysoko ocenili walory teatralne sztuk Jewreinowa oraz mieli te same dylematy interpretacyjne. Poza Obstem nie było oskarżeń o „bolszewicką” propagandę, które pojawiały się w prasie warszawskiej, a i głos Obsta był łagodniejszy w tonie niż głos Wacława Rogowicza⁸⁸. Przyjazdowi Jewreinowa do Wilna nie towarzyszyły protesty, jakie miały miejsce w Warszawie⁸⁹.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Rozbieżności w interpretacji dramatów Jewreinowa występowały także w krytyce warszawskiej: Emil Breiter dostrzegł w *Tym, co najważniejsze* „prawdziwie rosyjską komplikację niemości”, a Tadeusz Boy-Żeleński – „wołanie o słońce, o pojednanie z życiem”. Zob. F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*. „Slavica Wratislaviensia” IV, Acta Universitatis Wratislaviensis nr 194, Wrocław 1974, s. 66.

⁸⁵ J. N. Miller wyrażał podobną opinię. Uważał, że sztuka jest ciekawa, bo „wprowadza najistotniejsze zagadnienia życiowe na scenę, rozwiązuje je jednak na wskroś po rosyjsku: pesymistycznie i nihilistycznie” („Scena Polska” 1923 nr 1–3, s. 312), cyt. za F. Sielicki, *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej, op.cit.*, s. 168–169.

⁸⁶ J.O., *Teatr polski rozsadnikiem propagandy żydowsko-bolszewickiej*. „Dziennik Wileński” 1924, nr 211.

⁸⁷ *O Jewreinowie, op.cit.*

⁸⁸ F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow, op.cit.*, s. 68–69.

To z powodu premiery *Tego, co najważniejsze* ukazała się w „Dzienniku Wileńskim” także wypowiedź, którą można uznać za reprezentatywną, najtrafniej określającą emocjonalny i racjonalny stosunek wileńskich recenzentów teatralnych oraz publicystów nie tylko do teatru i dramatu, ale i do całego rosyjskiego życia artystycznego. A.S. pisał:

Nie jestem szowinistą, bo w sztuce szowinistą być nie wolno, ale każda sztuka rosyjska grana u nas budzi we mnie pewien lęk, pewien żal. Naród ten od zarania swego istnienia aż do dni dzisiejszych był i jest pod jarzmem duchowym, wydało też ono swoje owoce. Każdy utwór rosyjski jest przesiąknięty żalem do społeczeństwa, niewiarą w szczęście, uczciwość ludzką, dyszy beznadziejnością, pesymizmem, sączy jadem. A co najgorsze, że wszystko to pisane jest z talentem i artystyzmem. Nie ta trucizna niebezpieczna, którą przechowuje się w butelce z trupią główką i skrzyżowanymi pieszczelami, ale ta, która ukryta jest w przepięknym bukacie kwiatów. Teraźniejsza Rosja, że jest taką, w dużej mierze zawdzięcza to swojej pełnej talentu, ale zgniłej literaturze ostatnich lat pięćdziesięciu [...] ⁹⁰.

Sztuki Leonida Andrejewa *Profesor Stroicyn* oraz *Ten, którego biją po twarzy* były dla krytyków wileńskich swoistym studium „duszy rosyjskiej”, przynębiającym świadectwem fatalizmu i pesymizmu oraz niepojętej dla człowieka Zachodu – co szczególnie podkreślano – bierności. Laudyn pisał:

Nie ma tu raczej przyjemności [...] łatwo bowiem zdarzyć by się mogło, że człowiek zdrowy i silny, który przypadkiem wszedł do teatru wieczorem, z uśmiechem promienia porannego wiosennego słońca w duszy, mógłby zerwać się z krzesła po trzecim akcie i krzyknąwszy głosem straszliwym: „Dosyć!” wybiec z teatru, budząc zrozumiałą panikę. Unosi się nad tym dramatem przygniatająca atmosfera nawet niedopowiadanego tragizmu, zmosfera, fatalizm w najujemniejszym

⁸⁹ Zapowiedź przyjazdu Jewreinowa do Warszawy (luty 1925 r.) została przyjęta z dużym zainteresowaniem i życzliwością. W prasie pojawiły się liczne, bardzo przychylnie artykuły prezentujące dorobek Jewreinowa. W czasie wizyty Jewreinowa i jego teatru „Krzywe Zwierciadło” w Warszawie środowisko emigrantów rosyjskich ostro zaprotestowało przeciwko temu pobytowi, uważając proponowany repertuar za „propagandę bolszewicką”. Zob. F. Sielicki, *Pisarze rosyjscy*, op.cit. s. 175–177; W. i R. Śliwowski, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, op.cit. s. 393 – 412.

⁹⁰ A.S. [Władysław Tołłoczko?], „*To, co najważniejsze*”. „Dziennik Wileński” 1923, nr 89.

znaczeniu tego słowa, pesymizm nie specjalnie Andrejewowski, ale w ogóle rosyjskiej literatury ostatnich dziesiątków lat⁹¹.

Stroicyn – idealista, niepraktyczny i naiwny, „nie potrafi zwalczyć zła, tak jak nie potrafi zdobyć dobra”. Sztuka ani zbyt głęboka, „ani znowu taka płytką, by ją zestawiać z naszą „dulszczyzną”⁹².

Także Kozaryn dostrzegł Tołstojowskie „niesprzeciwianie się złu”⁹³, ale też dodawał: „króluje zaś nad tym wszystkim i wszystkimi wódka. Mimo woli przypomina się słynne powiedzenie Turgieniewa o śnie nieprzespanym Rosji, trzymającej w ręku wielką butlę wódki” i łączył dramat z Gorkiego *Mieszczanami* i *Na dnie*⁹⁴:

Trzy czwarte poczynań tej sztuki wypływa z tego zupełnie nieeuropejskiego adagium. [...] środowisko i sposób traktowania tego środowiska jest europejczykowi całkowicie obcy⁹⁵.

Jednocześnie zaznaczył, że aktorzy w większości dobrze pojęli autora i stworzyli postaci wyraziste, czytelne.

Dramat *Ten, którego biją po twarzy* kilkakrotnie wystawiany był na scenach wileńskich. Zawsze wzbudzał wśród krytyków ożywienie. Najbardziej wyczerpujący komentarz, syntetyzujący głosy wileńskich recenzentów, opublikował Antoni Miller⁹⁶:

Widowisko sceniczne, zatytułowane z sadystyczno sarkastycznym zacięciem [...] jest dosyć ciekawym eksperymentem w dziedzinie techniki scenicznej, a śmiałą próbą pokazania przekroju zasadniczego usposobienia *ducha* twórczości artysty rosyjskiego⁹⁷.

Nie zgadzał się z opinią, że ten dramat „najwięcej ma pierwiastków wszechludzkich, motywów europejskich”, gdyż „od pierwszego dialogu czujemy

⁹¹ Wład. Laudyn, *Teatr Polski. „Profesor Stroicyn”, sztuka w 4 aktach L. Andrejewa*. „Słowo” 1923, nr 69.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Podobną opinię wyraził Emil Breiter. Zob. F. Sielicki, *Pisarze rosyjscy, op.cit.*, s. 50.

⁹⁴ St.S.K. *Z teatru. „Profesor Stroicyn”, sztuka w 4 aktach Leonida Andrejewa (Teatr Polski)*. „Gazeta Wileńska” 1923, nr 69.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A.W. M-ler, *Z teatru. Teatr Polski. „Ten, którego biją po twarzy”, widowisko w 4 aktach L. Andrejewa*. „Goniec Poświęteczny” 1922, nr 13.

⁹⁷ *Ibidem*.

ujęcie sztuki *typowo rosyjskie*⁹⁸. Już są tu „woprosy” do rozwiązania, są obiekty do „samobiczowania się”, jest „niemal średniowieczny flagellizm, rozkoszujący się w zadawaniu sobie razów”.

Andrejew ma

upodobanie do uplastyczniania szarpań się ludzkich w procesie zmagania się z wątpliwościami i walką przed widmem pustki w życiu. Nie idzie mu o rozwój konsekwentny akcji ani o perfekcję formy. Nie trzyma się żadnych kanonów budowy dramatu⁹⁹.

Miller stwierdził też to, co niejednokrotnie powtórzą inni recenzenci:

Wartości lub bezwartości utworów scenicznych pisarzy rosyjskich nie podobna analizować przez nasz polsko-europejski pryzmat. Niepodobna też odczuć istoty Muzy rosyjskiej bez znajomości tragicznych przełomów nurzającej się w absurdach duszy Rosjanina, to opętanego teorią Tołstoja „niesprzeciwiania się złemu”, to manią sadystyczną upokarzania się za grzechy nie tylko swoje lecz i cudze. Polak jest nie tylko dumny, lecz pyszny; mści się, za ubliżenie – dziękuje... kulą. Rosjanin – za obrazę (jak w danej sztuce) i krzywdę – pławi się w upokarzaniu się lub hamletyzuje¹⁰⁰.

Romer-Ochenkowska zaś w recenzji napisanej blisko dziesięć lat później, w 1931 roku, stwierdziła:

Polak by się albo upił do zielonego słonia, albo by walił w m... rywała, albo splunął i poszedł do innej, a sprawę ukradzenia pomysłu podał do sądu... ale „Ten” ma inne metody. Podeptali go moralnie, niechże depcą fizycznie, najgorsze upodlenie [...]¹⁰¹.

⁹⁸ Hro., *Teatr polski*. „Ten, którego biją po twarzy”. *Widowisko w 4-ach aktach Leonida Andrejewa*. „Gazeta Krajowa” 1922, nr 159. Recenzentka pisała: „Sztuka najtragiczniejszego z pesymistów rosyjskich, oddająca jaskrawo całe «zatrącenie się» duszy rosyjskiej, bo jakimuz zdradzonemu przez życie człowiekowi, przyjdzie do głowy tak rosyjski pomysł, by się mścić na losie bliskich, przyjęciem roli błazna, bitego po twarzy? Tylko rosyjska, kochająca się w mistycznym samoudręczeniu, dusza wpadnie na taki sposób ulżenia przepętniającej gorczy i cieszyć będzie, że[im] gorzej, tym lepiej, a policzki błaznów mniej bołą [...]”. Zob. także: Z.O., *Z Teatru*. „Ten, którego biją po twarzy”, *sztuka Andrejewa*. „Kurier Wileński” 1924, nr 12.

⁹⁹ A.W. M-ler, *Z teatru*, *op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Hro., *Teatr na Pohulance*. „Ten, którego biją po twarzy”. *Sztuka w 6 aktach L. Andrejewa*. „Kurier Wileński” 1931, nr 71.

Najwybitniejszym wykonawcą roli głównego bohatera był Zygmunt Nowakowski (1922), który także reżyserował przedstawienie. Podstawą jego aktorskiej kreacji było pokazanie skłonności do hamletyzowania, co umożliwiło „koordynowanie elementu symbolicznego z naturalistycznym”. „Każdy Moskal jest sui generis Hamletem choćby najniższej próby. – Trzeba umieć jednak nadać mu styl”¹⁰² i zdaniem Millera – Nowakowski stworzył postać tajemniczego eks-inteligenta, będącego w gruncie rzeczy „znanym w Rosji typem «niepomniaszczaho» – istoty, która zerwała ze swoją przeszłością, z imieniem, z ludzką kulturą i trwoni życie w pracy szukania upokorzeń, zabijających pamięć nienawistnego okresu «świadomości człowieczeństwa»”. Ta postać to także dla autora recenzji dowód, że jest to sztuka typowo rosyjska. Nowakowski „z niepospolitą maestrią” stworzył jedną z najlepszych kreacji „półhamletowskich”:

przebiegł całą gamę nastrojów człowieka od deprecjującego swoje „ja” ludzkie do budzącego się Hosanna miłości – niepragnącej ciała Consueli. [...] W postaci Tego – w interpretacji P.N. – skupiła się właśnie typowa rosyjska antypatia życia – nad którym jakieś drugie „ja” po hamletowsku ironizuje – plując dawnemu „ja” w twarz, którą... biją¹⁰³.

Dramat Andrejewa także wpisano w tradycję motywu literackiego Pierota oraz błazna¹⁰⁴, ale przetworzenie tych motywów – zdaniem recenzentów – ma specyficznie rosyjski charakter, ukształtowany przez czynniki geokulturowe:

Wybujają, dzika, szeroka namiętność, jak szerokie są lasy i stopy od Smoleńska aż het po Kamczatki sopki, jest udziałem tych ludzi, co wtłoczeni przez autora w kulisy włoskiego cyrku, zwierciadłem być mają własnych uczuć, a są li tylko... literaturą – literaturą rosyjską. [...] Włoch by tej sztuki, która na włoskiej się miała odbywać ziemi nie pojął zgoła. Ten sam Włoch, Francuz, Anglik czy Niemiec, czy każdy inny, gdyby życie pokierowało losem jego ku zupełnemu wykojeniu strzelił by w siebie, lub w kogo innego, albo też szarpał się z życiem do końca gryząc zębami to, czego nogami podeptać nie mógł¹⁰⁵.

¹⁰² A.W. M-ler, *Z teatru, op.cit.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ B., *Wrażenia teatralne. „Ten, którego biją po twarzy” L. Andrejewa.* „Gazeta Wileńska” 1922, nr 161.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Recenzent postawił też dość przewrotne pytanie: dlaczego bohater nie otrął się od razu? „Zaoszczędziłby publiczności widoku długiego korowodu zwyrodniałych postaci”. Ale konkluzja jest następująca:

Sztuka sama przez się warta widzenia mimo całą „patologiczność”, czuć w niej ten rozmach w budowie poszczególnych postaci, posmak czek egzotyczności¹⁰⁶.

Dodatkową atrakcją był występ Kazimierza Junoszy Stępowskiego w roli hrabiego Mancini.

Również po premierze w 1931 roku z Janem Kreczmarem w roli głównej, Junoszą Stępowskim (hr. Mancini) i Aleksandrem Zelwerowiczem (Baron) sztuka Andrejewa zyskała pozytywną ocenę. Oprócz tradycyjnych refleksji związanych ze specyficzną skłonnością „duszy rosyjskiej” do samoudręczenia recenzenci zwrócili tym razem baczniejszą uwagę na walory teatralne dramatu. Teatralność tę łączono jednak z bardzo tradycyjną formą teatru. Jak pisała Romer-Ochenkowska, dramat

obfituje w efektowne role. W każdej można wykazać dużo gestów i tej teatralności starej, patetycznej, która mimo nowsze prądy i maniery, działa jednak na publikę, jak... gazy łzawiące... Niedomówienia, symbolizm w realistycznym ujęciu przedmiotu, pozwala na dowolne interpretacje ról i daje szerokie pole do ozdobienia każdej w tzw. „gierki”, które nie tyle wzruszają, ile każą stwierdzić, że to dobra sumienna robota artystyczna. Aktorzy w tej sztuce są ciągle na scenie i ciągle grają, nie życie, ale jego odbicie w krzywym zwierciadle cyrku [...] Wszystko, co się dzieje na scenie, jest typową teatralnością, bo wszystkie uczucia nawet są jakimś niezdrowym komedianctwem, umowa z samym sobą czy otoczeniem, któremu chodzi o to, by pokazać piękny gest i efektowny frazes¹⁰⁷.

Powyższa opinia Romer-Ochenkowskiej pokazuje, jak znacznym przemianom uległo jej widzenie teatru w ciągu niespełna dziesięciu lat, jak podatna była recenzentka na edukację teatralną, mimo że często podkreślała swój dystans do teatralnych „nowości” i eksperymentów.

¹⁰⁶ Z.O., *Z Teatru. „Ten, którego biją po twarzy”, sztuka Andrejewa*. „Kurier Wileński” 1924, nr 12.

¹⁰⁷ Hro., *Teatr na Pohulance. „Ten, którego biją po twarzy”, op.cit.*

Andrejew – w opinii recenzentów wileńskich – był nieodrodnym Rosjaninem. „Rosyjskość” też była – jak się wydaje – jedynym kluczem do interpretacji jego dramatów. Poszukiwania w obrębie literatury europejskiej motywów – Pierrot, „Śmieć się pajacu” – niczego nie wyjaśniają, podobnie jak miejsce akcji *Tego, którego biją po twarzy* (Włochy), bo charaktery, jak dowodzą, są typowe dla rosyjskiej literatury ostatnich dziesięcioleci. A egzotyczne dla „Europejczyka” postaci, motywacje ich postępowania i działanie są wytłumaczalne tylko z perspektywy pesymizmu i flagellizmu rosyjskiego. Wszyscy byli zgodni, że dramaty Andrejewa są dramatami aktorskimi. Postaci są dla autora najważniejsze, nawet za cenę akcji. W 1922 roku oceniano to jako zaletę dramatu, w 1931 – Romer wpisała go w obręb nieco już przestarzałej konwencji teatralnej. Aktorzy tworzyli postaci wyraziste, oparte, zdaniem recenzentów, na obserwacji, prawdopodobieństwie, można się domyślać, że np. Kurnakowicz nawet na stereotypie.

Dramaty Andrejewa nie były jedynymi, które – zdaniem recenzentów – wystawiano przede wszystkim „dla aktorskiego popisu”. Wileńscy krytycy nie potrafili inaczej uzasadnić wystawienia *Mieszczan* Gorkiego, jak tylko zamiarem dania „obrazu skali artystycznej Solskiego, rozpiętej między Pierczychinem z *Mieszczan* a Leonidasem z *Safandulów*”. Łopalewski pisał:

Inaczej nie widziałbym dość umotywowanej racji, która mogłaby skłonić teatr polski w Wilnie do wystawienia „piesy” w rodzaju *Na dnie* tegoż autora, gdzie podobnie jak w *M[ieszczanach]* wciąż się mówi w sposób tragiczny o wódce, gdzie samowar stanowi centrum dekoracji, gdzie ludzie filozofują z minami grabarzy na temat życia (przez wielkie Ż) oraz jego „pryncipiów” i „mysła” (oba słowa niemożliwe do ścisłego przełożenia na język polski, co jest rzeczą charakterystyczną). [...] Sztuki takie jak *Mieszczanie*, grane po polsku z silnym akcentowaniem kolorytu rosyjskiego (jak to uczyniono w Lutni) stają się jaskrawsze i brutalniejsze niż są w rzeczywistości, tzn. w oryginale i w rodzimym środowisku, np. gdzieś na scenie Aleksandryjskiego Teatru w Petersburgu. Tam rozpyływa się ich ton zasadniczy w głosach prawdziwego życia, tu razi, męczy i dręczy swym niezwykłym brzmieniem, swą zatraconą harmonią i przejmującą jęklivością. Ten światek, w którym żyją bohaterowie Gorkija, jest,

chwala Bogu, obcy nam zupełnie: ich rozumowanie, ich sposób bycia, ich psychika wreszcie, z naszą psychiką nie mają nic wspólnego¹⁰⁸.

Równie wyraziście recenzenci podkreślali „obcość” świata przedstawionego w wystawionej adaptacji *Idioty* Dostojewskiego czy *Cudzego dziecka* W. Szkwarkina:

tu [*Cudze dziecko*] jest śmiech z tego, z czego my nie zwykliśmy się śmiać i z czego właściwie śmiać się nie możemy, ale że to nie u nas, więc śmiejemy się, bo cóż to nam szkodzi, że tak się dzieje u sąsiada¹⁰⁹.

W recenzji *Idioty* Romer-Ochenkowska stwierdzała z ulgą:

Cała Dulszczyzna i Jowialszczyzna to słodki i miły krem z sokiem malinowym, wobec tych ludzi na dnie nędzy, upokorzenia, beznadczy¹¹⁰.

Z dużym zainteresowaniem przyjmowano premiery reprezentujące współczesną dramaturgię sowiecką: komedie wspomnianego Szkwarkina oraz Walentina Katajewa, którego Tadeusz Kołakowski uznał za jednego „z najbardziej u nas popularnych i poczytnych współczesnych pisarzy radzieckich”¹¹¹ w okresie międzywojennym. Przedstawienia te w Wilnie – podobnie jak i w innych ośrodkach – traktowano przede wszystkim jako swoiste reportaże „z życia Sowietów”, które budziły zrozumiałe zainteresowanie publiczności. Czasem też dopatrywano się w nich prosowieckiej propagandy. Co interesujące, recenzenci

¹⁰⁸ T. Łopalewski, *Występy Ludwika Solskiego. „Mieszczanie” M. Gorkiego*. „Kurier Wileński” 1926, nr 275. Por. J. Maśliński, *Występy teatru kowieńskiego. „Mieszczanie”. Sztuka w 4 akt. M. Gorkiego, reżyseria B. Dauguvietisa, dekoracje J. Gregarauska*. „Kurier Wileński” 1940, nr 107. Maśliński pisał: „Na scenach polskich Gorkij zawsze wydawał się towarem nie na eksport: zbyt jest rosyjski, zbyt celny i dokładny, i pochłonięty jednocześnie obserwacją życia specjalnie rosyjskiego, żeby móc należycie zainteresować obcych. Myślę, że problematyka Gorkiego i dla Litwinów nie jest zbyt aktualna, za to dobra znajomość Rosji w teatrze litewskim wynagradza widzom dłuższy tekst prawdziwością interpretacji”.

¹⁰⁹ Hro., „*Cudze dziecko*”. *Komedia w trzech aktach W. Szkwarkina. W teatrze Letnim*. „Kurier Wileński” z 23 V 1934.

¹¹⁰ Hel. Romer, *Teatr Polski „Lutnia”. „Idiota”, sztuka w 5 aktach (6 odsłonach) według Fiodora Dostojewskiego, przeróbka Savoira i Noziër'a, przekład Z. Wójcickiej*. „Kurier Wileński” 1928, nr 289.

¹¹¹ T. Kołakowski, *Dramat radziecki na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym*. „Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego” no 159, 1982, s. 26. Autor poświęcił recepcji wystawień dramatów Katajewa obszerny rozdział we wspomnianej pracy, zob. s. 26–61.

warszawscy byli bardziej „czujni” na treści propagandowe niż wileńscy. Recenzenci „Słowa” i „Dziennika Wileńskiego” zgodnie odczytali *Kwadraturę koła* Katajewa jako satyrę na stosunki oraz nowe obyczaje „w Sowietach”, podczas gdy Boy dopatrywał się w tej komedii propagandy doskonałej bolszewizmu, która „za pomocnika wzięła sobie młodość”¹¹².

Komedie, bo jedynie ten gatunek dramatu radzieckiego prezentowano na scenach wileńskich, recenzenci interpretowali i oceniali, kierując się przede wszystkim wiedzą, sprowadzoną często do stereotypów, co jest widoczne zarówno w interpretacji treści sztuki, jak i w ocenie gry aktorów, np. Romer-Ochenkowska pisała:

P. Wyrwicz, niech mi wybaczy, ale absolutnie nic nie miał bolszewickiego w sobie, był tak szykownym burżujem, że w tej postaci i 24 godzin by się przy życiu nie utrzymał w państwie Sowietów¹¹³.

Wypowiedzi recenzentów, ich refleksje są wyraźnie zdeterminowane politycznie. Farsa Katajewa *Kwadratura koła* ani budową, ani tematem nie odbiega, zdaniem recenzentów, od typowych fars francuskich ukazujących „trójkąty” i „czworokąty” małżeńskie. Osadzona jest, co podkreślała Romer-Ochenkowska, w realiach współczesnej Rosji. Publicystka „Kuriera Wileńskiego” snuje jednak refleksje, które nie pojawiłyby się, gdyby autor sztuki był Francuzem czy Polakiem:

Patrzac na to wszystko i przyjmując za zasadę, że być może jest to o tyle karykaturą ich życia, jak naszego jest np. *Wino, kobieta, dancing* lub *Szofer Archibald* czy *Dziękuję za służbę*, a więc jednak obrazem tego co *jest*, nasuwały się filozoficzne myśli: „ot i tak ludzie żyć mogą, żyją, kochają się nawet po swojemu”. To jeszcze nic, ale jakie będzie pokolenie wyhodowane od urodzenia w etyce i poglądach na życie komsomolskich?... Nie powiem, żeby mi tęskno było kogo z tych Państwa oglądać inaczej, jak ze sceny pocziwej starej Lutni¹¹⁴.

¹¹² *Ibidem*, s. 29.

¹¹³ Hro., *Teatr Polski Lutnia*. „*Kwadratura koła*”, farsa bolszewicka w 3-ch aktach L.[W.]. Katajewa. „*Kurier Wileński*” 1929, nr 54.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Znajdujemy też stwierdzenie: „Dobrze, że zagrano tę rzecz pouczającą, istotnie doskonała to propaganda antybolszewicka, niech chodzą tłumy, niech patrzą, co tam za rozkosze”¹¹⁵.

Kontrowersje wśród recenzentów wzbudziła inna komedia Katajewa, nazywana przez Maślińskiego satyrą obyczajową – *Kwiecista droga*. Źródłem nieporozumienia, szeroko komentowanego, był afisz, który zapowiadał: „Błędne drogi ideologii sowieckiej zdemaskowane przez sowieckiego pisarza!! Rewelacyjna premiera kapitalnej komedii sowieckiej słynnego autora Katajewa...”. Jedynie Piława ukierunkowała swoją recenzję zgodnie z treścią afisza, wyrażając jednak zdziwienie, że „Sowiety puściły na scenę tę sztukę, która jest jawną drwiną z całej blagi i humbunku, jaką jest propaganda obecnego ustroju Rosji”¹¹⁶. Charkiewicz i Maśliński podawali w wątpliwość prawdziwość reklamowych sloganów. Charkiewicz dowodził, że „sztuka Katajewa, jak wszystkie sztuki bolszewickie, jest tendencyjna i ma za zadanie ośmieszenie i napiętnowanie tych, którzy nie są bez zastrzeżeń entuzjastami ustroju” i miał za złe teatrowi, że

załagodził jaskrawość komunistycznej propagandy, postarał się nawet w anonsach wywrócić kota ogonem, a na scenie dał Bolszewię zeuropeizowaną: wiejska baba przychodzi w wysokich butach, ale ujmuje wytwornością ondulacji i wymanikiurowanymi rączkami [...], na śniadanie szczęśliwi obywatele Sowietów mają kawę i biały chleb z masłem, – na obiad (z westchnieniem smutku mówi się: „jak zwykle”) krupnik, kotlety i kisielek, słowem życie w raj u bolszewickim jest wcale znośne!...¹¹⁷.

Komedię ocenił pozytywnie, jako zabawną, zręcznie napisaną, aczkolwiek wzorowaną na starych wodewilach:

To, co jest w sztuce Katajewa „oryginalnego”, jest typowo bolszewickie – czyli – obrzydliwe – to, co jest zabawne, dowcipne i wesołe

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Piława [W. Stanisławska], *Teatr Miejski. „Kwiecista droga” W. Katajewa*. „Dziennik Wileński” 1934, nr 335.

¹¹⁷ W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Kwiecista droga”, sztuka w 4 aktach W. Katajewa*. Reżyseria J. Boneckiego. „Słowo” z 9 XII 1934.

(a tego, trzeba przyznać, jest sporo), trąci myszką i nie wznosi się ponad zręczną robotę komediową¹¹⁸.

Za „obrzydliwe”, a w każdym razie niestosowne uznał Charkiewicz dowcipy wzbudzające bezrefleksyjną wesołość publiczności:

takie niesłychanie zabawne pytanie: „Czy widział ktokolwiek popa, który by wierzył w Boga?!” Jakże szczery, jak sympatyczny rozległ się śmiech na widowni!... Ale należałoby jednocześnie otworzyć wówczas wszystkie drzwi w teatrze i puścić w ruch wentylatory, żeby wypędzić precz błąkającego się ducha Hamleta¹¹⁹, który podsuwa niestosowną na wesołym przedstawieniu myśl, że tych „niewierzących w Boga” popów wymordowano w Bolszewii przeszło dwadzieścia tysięcy!¹²⁰.

Krytycznie ocenił wileńską premierę *Kwiecistej drogi* także Maśliński¹²¹, który podjął polemikę z opinią warszawskich krytyków uważających komedię Katajewa za uniwersalną, mogącą się rozgrywać „gdziekolwiek, niekoniecznie w Sowietach”. Zdaniem Maślińskiego zdecydowana większość konfliktów („3/4”) wynika z „sowieckich pojęć i warunków życia”, czego „kiepski przekład” nie uwydatnił, bo „wyprał sztukę z tej specyficznej atmosfery chlebowych kartek, zapisywania małżeństw, trudności mieszkaniowych i nowych instytucji społecznych o cudacznych skrótach”¹²². Również aktorzy – w ocenie recenzenta – grali nierówno, wahając się między naturalizmem a groteską, co w dużej mierze było uwarunkowane tym, że tłumacz sprawił, iż „naturalizm był mało naturalistyczny”.

Współczesny dramat rosyjski, którego akcja rozgrywała się w Rosji sowieckiej, poddawany był ocenie z punktu widzenia prawdopodobieństwa postaci i sytuacji, ich zgodności z tym, co recenzenci wiedzieli o warunkach i mechanizmach „życia Sowietów”. A że na scenach wileńskich wystawiano komedie, więc nie było miejsca na obszerne dywagacje o specyfice „duszy

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Sztukę Katajewa wystawiono po premierze *Hamleta*. Charkiewicz uznał to za obniżenie poziomu teatru, jego ambicji artystycznych, o czym w recenzji pisze kilkakrotnie bezpośrednio lub w formie aluzji.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ j., *Teatr na Pohulance*. „Kwiecista droga”. Komedia Walentina Katajewa. Przekład J. Brodzkiego; reżyseria J. Boneckiego; dekoracje W. Makojnika. „Kurier Wileński” z 11 XII 1934.

¹²² *Ibidem*.

rosyjskiej”. Krzywe zwierciadło satyry stwarzało natomiast okazję do zaznaczenia obcości i nieprzystawalności panujących tam stosunków nie tylko do kultury Zachodu, ale cywilizacji i kultury w ogóle. Stąd powracała – mniej lub bardziej ostro sformułowana – konstatacja, że akcja sztuki rozgrywa się w państwie, gdzie w zastraszająco krótkim czasie zostały zniszczone tradycyjne wartości, będące podstawą cywilizacji i kultury. Dlatego też – niezależnie od oceny sztuki – pojawiał się niepokój. Jego źródłem była świadomość poczynionych zniszczeń, jak i poczucie zagrożenia, wynikającego z bliskiego sąsiedztwa, działalności propagandowej, a także nieprzewidywalności skutków nowej rosyjskiej polityki i ideologii.

Wszystkie premiery dramatów autorów rosyjskich były bardzo pilnie śledzone przez wileńską krytykę. Recenzenci wyjątkowo wiele miejsca – w porównaniu z krytykami z innych ośrodków – poświęcali rozważaniom na temat natury „duszy rosyjskiej”, fatalizmu historycznego, często kosztem samego przedstawienia teatralnego. Z jednej strony bardzo mocno akcentowali odrębność psychiki, mentalności, kultury rosyjskiej, niezrozumiałej i egzotycznej dla ludzi Zachodu, w tym też dla Polaków. Z drugiej – byli szczególnie wrażliwi na realia historyczne i obyczajowe, domagali się typowych postaci, zachowań, starali się – co jest szczególnie wyraźne – oddać tragizm bohaterów i tragizm Rosji, stąd wyjątkowo dużo jest opisów nacechowanych ekspresją, a także obrazowych refleksji. Nie każdą wizję Rosji akceptowali. Z tonu rozważań, wyrażanych opinii – bezpośrednio i pośrednio – wynika, że najbliższy był im obraz Rosji monumentalnej w swoim okrucieństwie i tragedii, fascynującej takimi postaciami, jak car Paweł I, Iwan Groźny. Sprzeciw budziła wszelka trywializacja wydarzeń historycznych, np. sprowadzony do lubieżnego pijaka Rasputin. Nihilizm, pesymizm, bierność, skłonność do samoudręczenia – to były cechy wskazywane jako typowe i bohaterów dramatów, i ich twórców. Dramaty historyczne odczytywane były najwyraźniej w kontekście wydarzeń rewolucji i Rosji sowieckiej, stąd widoczna jest świadomość, że carat należy do przeszłości. Przejawiała się ona tym, że nie były „przy okazji” wystawiane rachunki za lata zaborów, czasy Murawjewowskie itp. Nie ma ani triumfalizmu, ani poczucia wyższości. Analizy i rozważania prowadziły do wniosków natury ogólnej: relacji między rządzącymi i rządzonymi, do refleksji nad cechami typowymi dla „duszy rosyjskiej”, nieumiarkowanej zarówno w żądzy władzy, mistycznej religijności albo biernego poddaństwa czy samoudręczenia. W odróżnieniu od niektórych krytyków warszawskich, np. Makuszyńskiego, wileńscy publicyści nie

wyrażali obaw, że nihilizm czy pesymizm może być „zaraźliwy”, że sztuki te są szkodliwe. Nie tyle szkodliwe, ile „niepotrzebne” są ponure dramaty Gorkiego, które powielają po raz kolejny dobrze znane wszystkim obrazki z życia rosyjskiego mieszczaństwa i należą do cieszących się, co prawda – ku utrapieniu i krytyki, i teatrów – powodzeniem sztuk „reportażowych”, które tylko epatują widzów demoralizacją, biedą, pijaństwem itp. Trzeba też przyznać, że oprócz kwestii psychologicznych, socjologicznych, historycznych recenzenci zwracali uwagę na teatralność dramatów, najczęściej słusznie podkreślając, że wiele z nich zawiera znakomity materiał dla aktorów. W stosunku do teatru byli szczególnie wymagający. Żądali od niego „typowości”, „rosyjskości”, zarówno w scenografii, jak i przede wszystkim w grze aktorskiej. Tylko nieliczni aktorzy mogli spełnić ich oczekiwania. Powszechna była opinia, że aktor polski, szczególnie ten, który nie zetknął się ze środowiskami rosyjskimi, przybyły do Wilna z innych regionów, może zagrać co najwyżej poprawnie, nigdy natomiast nie odda tej przedziwnej mieszaniny przeróżnych skrajności, jakie cechują „rosyjską duszę”, tak obcą europejskiej mentalności, a także – jak można wnioskować z tonu recenzji – tak fascynującą w swoim nieokiełznaniu lub cierpiętnictwie.

W recenzjach opublikowanych w prasie wileńskiej – podobnie jak i w warszawskiej, lwowskiej czy krakowskiej – odczytać też można niepokój, wynikający już nie tyle z doświadczeń historycznych związanych z sąsiedztwem z Rosją, ile ze świadomości zagrożenia wynikającego z ekspansywności ideologii, której zostały podporządkowane wszystkie dziedziny życia państwa radzieckiego. W Wilnie jednak premiery dramatów rosyjskich i radzieckich nie były okazją do intensywnych, antysowieckich wystąpień, do atakowania teatrów za prosowiecką propagandę (wypowiedzi tego typu należą do rzadkości). Uważano – jak się wydaje – że publiczność przychodzi do teatru z prostej ciekawości, gdyż interesuje się bardzo życiem codziennym „Sowietów”, ale właśnie z racji bliskiego sąsiedztwa nie da się zwieść nawet tym treściom, które mogą jej się wydać w komedii obyczajowej czy satyrze – sympatyczne. Dlatego nawet recenzentka endeckiego „Dziennika Wileńskiego” w przypadku współczesnych sztuk radzieckich była mniej „czujna”, niż np. Boy, ale za to z przesadną wrażliwością tropiła i „demaskowała” wszelkie wpływy „bolszewii” w treści i formie realizacji scenicznej sztuk polskich. Przenikanie idei i estetycznych „-izmów” ze Wschodu uważała Stanisławska za wielkie zagrożenie,

a jej zdanie podzielał – co prawda, rzadko – Jankowski¹²³. O zagrożeniu ideowym, cywilizacyjnym i kulturowym płynącym ze Wschodu wspominali generalnie wszyscy recenzenci wileńscy, ale najczęściej nie w artykułach pisanych z okazji premiery sztuki radzieckiej czy rosyjskiej. Wystawienia tych sztuk miały mieć – ich zdaniem – dla widzów walory poznawcze. I tak ukierunkowywali swoich czytelników oraz z tego punktu widzenia (zachowania realiów) oceniali przedstawienie. Zdecydowanie bardziej zaangażowane ideowo były recenzje napisane po premierach dramatów ukazujących Rosję, których autorzy nie byli Rosjanami. Dochodziły w nich do głosu emocje wynikające z doświadczeń okresu przed- i porewolucyjnego.

4. „Jesteśmy wolni, stajemy się silni, a pracy nad sobą nie będziemy zaczynali od rzucania żagwi nienawiści i narodowościowych antagonizmów” (W. Laudyn)
Dramat polski i obcy o Rosji

Dramaturgię polską związaną z zagadnieniami stosunków polsko-rosyjskich¹²⁴, wyłączając klasykę: *Dziady* i *Kordiana*, reprezentowały sztuki Gabrieli Zapolskiej – *Tamten*, *Carewicz* i *Sybir*. Tylko premiera tego ostatniego została powi-

¹²³ Por. dyskusja o *Głazie granicznym* przedstawiona w tej pracy na s. 245–255.

¹²⁴ Uwzględniono recenzje napisane po premierach i wznowieniach następujących dramatów. G. Zapolska: *Car jedzie*, reż. Z. Śmiałowski, 19 XII 1918; *Tamten*, reż. J. Strycharski 1 XI 1912 (Lutnia); II 1917; reż. F. Rychłowski, 12 IV 1921 (Teatr Polski w Lutni); reż. J. Leśniewski, 2 XII 1924 (Teatr Polski w Lutni); 1928 (gość. K. Junosza-Stępowski, Reduta); *Sybir*, 1917; reż. J. Cornobis 26 I 1922 (Teatr Powszechny im. Syrokomli); *Carewicz*, 1919 (Teatr Polski); reż. M. Nawrocki 15 XI 1922 (Teatr Powszechny im. Syrokomli); A. Nowaczyński, *Car Samozwaniec, czyli polskie na Moskwie gody*, 9 X 1910 (Sala Miejska); W. Stanisławska, *Powrotnym szlakiem, na tle wypadków z 1920 r.*, reż. J. Cornobis, X 1921 (Teatr Powszechny, im. Syrokomli); J.A. Hertz, *Młody las*, reż. F. Rychłowski 1921 (Teatr Polski w Lutni); reż. K. Wyrwicz-Wichrowski, 17 X 1930 (Teatr Miejski na Pohulance); W. Sieroszewski, *Bolszewicy*, reż. J. Leśniewski, 16 III 1922 (Teatr Polski); L. Starzeński, *Gwiazda Syberii*, reż. J. Cornobis, 3 VI 1922 (Teatr Powszechny im. Syrokomli); Alfred de Saint-Paul, *Gubernator i Trocki*, 1 I 1923 (Teatr Powszechny im. Syrokomli); Alleg i Heduk, *W bolszewickim raj*, 1 IV 1923 (Teatr w Ratuszu); F. Porche, *Car Lenin*, reż. S. Wysocka 23 IV 1932 (Teatr Miejski na Pohulance); J. Deval, *Towariszcz*, reż. W. Czengery, 2 V 1934 (Teatr Miejski na Pohulance).

¹²⁵ M., Z Lutni. „Sybir”, dramat narodowy w 4a. Maskoffa. „Dziennik Wileński” 1917, nr 210.

tana z satysfakcją i oceniona pozytywnie¹²⁵. Co prawda, *Tamten* także jako „owoc zakazany” cieszył się w 1917 roku dużym zainteresowaniem, ale już w roku 1921 Laudyn pisał:

Praktyk carskiego rządu nie wykreśli nam nic i nigdy z pamięci, ale dziś, gdy rząd ten runął, a kraj w straszliwej pokucie pod terrorem czerwonych rządów pławi się ciągle jeszcze we krwi, kiedy przez całą Europę przeszło krwawe odkupienie – są te obrazy, te wspomnienia nazbyt prawdziwe i bolesne. Jesteśmy wolni, stajemy się silni, a pracy nad sobą nie będziemy zaczynali od rzucania żagwi nienawiści i narodowościowych antagonizmów¹²⁶.

Sądząc z tonu innych recenzji, ich autorzy podzielali ten pogląd. Sztuki Zapolskiej traktowano jako obrazki historyczno-wspomnieniowe i cała uwaga krytyków koncentrowała się na śledzeniu wierności historycznej i prawdopodobieństwa przedstawionych postaci, zgodności kostiumów, obyczajów oraz kategorycznym sprzeciwie wobec rusycyzmów czy też sztucznych stylizacji językowych¹²⁷.

Protestowano także przeciwko nadmiernym deformacjom w karykaturze Rosjan (nauczycieli, żandarmów itp.), nie żądając upiększeń, ale umiaru w imię prawdy historycznej¹²⁸. Niewłaściwy, niestosowny mundur księcia Łodzińskiego sprowokował Limanowskiego do szerszej refleksji, pod którą – jak sądzę – podpisałiby się bez zastrzeżeń i inni recenzenci, tak przecież konsekwentnie walczący o realizm i właściwy, tzn. nieprzejaskrawiony wizerunek Rosji (szczególnie carskiej) na scenach wileńskich:

Nie wróci ten świat [carskiej Rosji] więcej. Nigdyśmy w Polsce nie mieli dla niego kultu. Odwrotnie, mundur był dla nas wstrętny, a carska posadzka pełna ziewu gadów. Nie możemy obrazów, które dał Mickiewicz albo Słowacki, zniekształcić w naszym sercu. Skoro jednak w kontraście do caratu wstaje czerezwyczajka, jesteśmy gotowi na

¹²⁶ Wład. L., „*Tamten*”, dramat w 5 aktach G. Zapolskiej. „Słowo Wileńskie” 1921, nr 60.

¹²⁷ Zob. np. Cz.J. [Jankowski], *Wrażenia teatralne. Występy gościnne na scenie Reduty Kazimierza Junoszy Stępowskiego. Pierwszy występ w roli pułkownika Kornitowa w pięcioaktowym dramacie Gabrieli Zapolskiej „Tamten”*. „Słowo” 1928, nr 238.

¹²⁸ Zob. np. St.S.K. [Kozaryn], *Teatr. „Młody las”, sztuka w 4 aktach J.A. Hertzta (Teatr polski)*. „Rzeczpospolita” 1921, nr 241.

¹²⁹ M. Limanowski, „*Towarzysz*” *Devala na Pohulance*. [W:] *Duchowość i maestia, op.cit.* s. 576.

koncesje, których nie znali wielcy romantycy. Irytować nas wtedy będzie parodia carskości. Za dużo było krwi i za wiele okropnie wylanej, abyśmy i w obliczu okropności nie mieli to, co wszędzie staje się koniecznością, skoro przychodzi mus serca¹²⁹.

Równie stanowczo upominał się Limanowski o właściwy sceniczny wizerunek Lenina (*Car Lenin*), mimo że – jak twierdził – „żaden aktor nie wydobędzie siły żywej i potencjalnej piorunu, który był alfą i omegą działania Lenina”¹³⁰, a także o ostatnią, patetyczną, a na Pohulance usuniętą – scenę finałową, w której Śmierć „ma tę swoją patetyczną sentencję, zarazem pretensję do wodza Sowieców, że poważył się chcieć na świecie równości, która to równość przynależy się z gruntu, jak twierdzi, do niej”¹³¹.

Zdecydowanie negatywnie zostały ocenione komedia *W bolszewickim Raju* Allega i Heduka, jako napisana niedbałym językiem („używano jakiegoś gwary nadwiślańskiego rusycyzmu”), źle zbudowana, bez wyraźnie zarysowanych postaci itp., oraz sztuka wilnianina Saint-Paula *Gubernator i Trocki*, potępiona przede wszystkim za budzenie antagonizmów polsko-rosyjskich i polsko-żydowskich w imię – zdaniem recenzentów – źle pojętego patriotyzmu¹³².

Bardzo ostrożnie pisali recenzenci o budzących kontrowersje *Bolszewikach* Wacława Sieroszewskiego. Nie przemilczali, ale też i nie eksponowali konfliktu rosyjsko-żydowskiego i polsko-żydowskiego. Stwierdzali – jak np. Hryniewicz¹³³ – że „Sieroszewski, który, jak niewielu w Polsce, zna głębię duszy rosyjskiej, skłonny jest niemal do usprawiedliwiania postępów bolszewików-Rosjan i całe zło widzi w mściwości rasy semickiej nad rasą aryjską”, ale nie rozwijali tego wątku, nie polemizowali i nie przyznawali racji opiniom dramaturga.

Kozaryn zaś uważał, że „sztuka porywa i żyje; widz może na nią się gniewać czy oburzać, może się nią cieszyć i z nią współczuć, ale nie może jej obojętnie wysłuchać”, ze względu na wielość oraz różnorodność treści: wątek

¹³⁰ M. Limanowski, „*Car Lenin*” Porczego na Pohulance. [W:] *ibidem*, s. 478–481.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Zob. Z.O., *Teatr w Ratuszu*. „*W bolszewickim Raju*”, komedia w 3 aktach Allega i Heduka. „*Słowo*” 1923, nr 74; Z.O., *Teatr w Ratuszu*. „*Gubernator i Trocki*”, sztuka w 3 aktach Saint-Paula. „*Słowo*” 1923, nr 2.

¹³³ Fr. H., *Teatr Polski*. „*Bolszewicy*”, dramat w 3 aktach Wacława Sieroszewskiego. „*Gazeta Wileńska*” 1922, nr 84.

miłośny, pełne pasji oskarżenie „żydostwa rosyjskiego” o rozpętanie krwawej rewolucji i po raz kolejny w naszej literaturze podjęty temat napadu bolszewickiego na polski dwór¹³⁴.

Największą dyskusję wywołał natomiast dramat Jerzego Ostrowskiego *Bogoburcy*, oceniony jako słaby i grzeszący brakiem realizmu w ukazywaniu postaci i lokalizacji miejsca akcji, reportażowości¹³⁵, a nawet niezbyt klarowną linią ideową: jedni odczytywali sztukę jako antybolszewicką drudzy – prokomunistyczną¹³⁶. Ks. dr Piotr Śledziewski pozytywnie ocenił tendencję sztuki ukazującej – jego zdaniem – mamiący „kult nowego Boga”, potrzebę religijności oraz specyficzną religijność „duszy rosyjskiej”, na którą składa się i mistycyzm, i zabobonność, potrzeba życia duchowego i brak ideałów¹³⁷.

Dramat i teatr rosyjski cieszyły się znacznym zainteresowaniem i wileńskich recenzentów, i publiczności. Publikacje dotyczące życia teatralnego Rosji, czołowych artystów teatrów oraz dramaturgów, obszerne omówienia przedstawień sztuk rosyjskich wystawionych przez teatry wileńskie i goszczące w Wilnie zespoły rosyjskie (z Pragi i z Rygi) były okazją do rozważań o specyfice Rosji. Ujawniały się wówczas fascynacje tą – jak podkreślano – obcą, egzotyczną, trudną do zrozumienia dla człowieka Zachodu mentalnością i literaturą. A jednak krytycy wileńscy zazwyczaj nie stawiali w swoich recenzjach żadnych pytań, nie pozostawiali niedomówień. Pilnie natomiast wyłapywali wszelkie nieścisłości w obyczaju, dekoracji, kostiumie czy kreacji postaci, wszystko, co – ich zdaniem – było niezgodnie z „duchem i typem rosyjskim”. Kreowali siebie na ekspertów. Oceny też formułowali najczęściej jasne i jednoznaczne, aczkolwiek bardzo często więcej miejsca zajmowała refleksja związana z treścią sztuki niż z jej przedstawieniem. Charakterystyczne, że w recenzjach ze sztuk rosyjskich i gościnnych występów teatrów nie tylko nie ujawniała się zbyt

¹³⁴ St.S.K., *Teatr. „Bolszewicy”, dramat w 3-ach aktach Wacława Sieroszewskiego. (Teatr Polski). „Rzeczpospolita” 1922, nr 87.*

¹³⁵ T. Bujnicki pisał: „[...]mamy tu do czynienia nie z ludźmi, lecz z galerią mechanicznych szablonów; ta antybolszewicka w zasadzie sztuka najbardziej przypomina – o ironio! – schematy agitacyjnych sztuczek sowieckich”. *Teatr na Pohulance. „Bogoburcy” Sztuka w trzech aktach (4 odstępach) Jerzego Ostrowskiego. „Słowo” z 4 IV 1939.*

¹³⁶ A. Mikułko, *Teatr w Wilnie. „Bogoburcy” – „Mała Kitty i Wielka Polityka”*. „Sprawy Nauczycielskie” 1938, nr 8, s. 161–162.

¹³⁷ Zob. P. Śledziewski, *„Bogoburcy – Bogotwórcy” J. Ostrowskiego. „Goniec Poranny” 1929, nr 21, 36.*

jaskrawo polityczna orientacja gazety¹³⁸, ale dostrzec można zaskakującą solidarność recenzentów w obronie Rosji przed jej strywializowaniem w obrazach historycznych. Antysowietyzm zaś wcale nie był eksponowany najostrej przy okazji premier sztuk sowieckich. W recenzjach pisanych po premierach dramatów ukazujących Rosję porewolucyjną wyraźnie zaznacza się owa – tak podkreślana w przypadku sztuk Mereżkowskiego czy Andrejewa – obcość rosyjskich problemów i mentalności.

Recenzenci mieli pełną świadomość, że typy z komedii Gogoła, świat ukazany przez Czechowa – już nie istniały. Tę nową Rosję znali z okresu wojny polsko-bolszewickiej i z doniesień prasowych. Nie było w niej władców na miarę cara Pawła czy Piotra Wielkiego. Wystawiane komedie ukazywały w krzywym zwierciadle satyry typy niemal Gogolowskie, środowiska postburżuazyjne czy mieszczańskie. Stąd recenzenci gubili się w wyrokowaniu o typowości czy prawdziwości postaci prezentowanych na scenie w komediach ukazujących nową Rosję. Zwracali raczej uwagę na sprawy ogólne: mechanizmy kształtujące życie społeczności, procesy unifikacyjne. Wydaje się, że w ich mniemaniu okres po rewolucji to czas panowania motłochu. Trzeba pamiętać, że pisząc o premierach dramatów historycznych, podkreślali jedyny w swoim rodzaju, ich zdaniem charakterystyczny tylko dla Rosji dualizm: nieograniczony w swej władzy satrapa i ci wszyscy pozostali, ulegli, tworzący w gruncie rzeczy jednolity bierny tłum. Równie silnie, jak nieumiarkowanie w emocjach, okrucieństwie jedynowładców, recenzenci eksponowali – niepojęte poddaństwo, bierność i uległość wobec władzy, przyzwolenie na rządy absolutne. W Rosji po rewolucji nic się pod tym względem nie zmieniło. Ludzie działają w ramach określonych przez „aparatus władzy”, są mu absolutnie posłuszni. Ów „aparatus” zajął miejsce cara. Ten bierny, niewolniczo posłuszny tłum był zawsze niebezpieczny: najpierw pozwalał carom na sprawowanie nieograniczonej władzy, by po rewolucji, także za przyzwoleniem władzy, z bezmyślną furią i okrucieństwem wszystko niszczyć. Lektura recenzji poruszających – szerzej lub tylko w formie dygresji – kwestię sytuacji w Rosji po zwycięstwie rewolucji wskazuje, że wileńscy recenzenci dostrzegali przede wszystkim destrukcyjne działania: niszczenie tradycji, wiary, duchowości, całego dziedzictwa kulturowego.

¹³⁸ Jedyńc endecki „Dziennik Wileński” wyróżnia się w swojej retoryce ostrzejszym antysemityzmem i antysowietyzmem. Opcje polityczne ujawniają się o wiele wyraźniej w recenzjach sztuk polskich, a nawet komedii francuskich, w ocenie np. moralności.

Także w Wilnie nazwa „bolszewik” „konotowała w latach dwudziestych” i trzydziestych – jak to przedstawiła Irena Kamińska-Szmaj – następujące treści: „człowiek okrutny, bezwzględny, dziki, wygłodniały, ciemny, barbarzyńca, działa bezprawnie, idzie do celu po trupach, rabuje, grabi, morduje, gwałci, bezczęści kobiety, pali kościoły, niszczy krzyże; rosyjski komunista-rewolucjonista; antychryst”¹³⁹. Warto jednak w tym miejscu przypomnieć, że Romer-Ochenkowska i Stanisławska w swoich utworach literackich przedstawiały szeregowego bolszewika jako człowieka przede wszystkim bezwolnego, automatycznie wykonującego rozkazy, obojętnego na wszystko¹⁴⁰. Nihilizm, bierność, cechujące bohaterów Czechowowskich, Tołstojowskich czy Andrejewowskich, które – jak to wyżej napisano – postrzegane były jako efekt niewiary w sens działania, brak zdolności do czynienia zła czy skutek postawy niesprzeciwiania się złu siłą, w rzeczywistości Rosji sowieckiej współdziałały z żywiołem niszczącym wszystko, co stanowi podstawę człowieczeństwa. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że i carska, i sowiecka Rosja tyleż przerażały, ile fascynowały. Stwierdzenie Limanowskiego, że dla francuskiego dramaturga – Jacquesa Devala – „świat dawnego caratu, świat nowy sowiecki, to są [...] tylko dwa momenty, aby dobyć trzecią rzecz: Rosję mityczną, jakąś Rosję wielką”¹⁴¹ – można odnieść także do postawy wileńskich recenzentów, dla których Rosja była krainą i egzotyczną, i bliską, tajemniczą i zrozumiałą, mityczną i realną zarazem. W jej tradycji, historii i współczesności mieszają się jak w tyglu monumentalność z groteską, głęboki liryzm i okrucieństwo, wspaniała myśl filozoficzno-religijna i barbarzyństwo. I takiego wizerunku Rosji recenzenci oczekiwali od twórców rosyjskich, polskich i innych narodowości, taki chcieli też ujrzeć w teatrze. I w tych swoich wymaganiach byli wyjątkowo konsekwentni.

Postawę wileńskich krytyków teatralnych wobec dramatu i teatru rosyjskiego najkrócej można by nazwać ograniczoną empatią, która przejawiała się w wysiłkach zmierzających do wnिकnięcia i ekspresywnego przekazania tego, co swoiste dla tej wielkiej kultury, która mimo deklarowanej obcości była także bliska zdecydowanej większości wileńskiej publiczności.

¹³⁹ I. Kamińska-Szmaj, *Narodziny stereotypu bolszewika*. „Poradnik Językowy” 1993, z. 3, s. 86–87.

¹⁴⁰ Zob. np. W. Stanisławska, *Resurrecturi*. „Teatrzyk Wileński” 1929.

¹⁴¹ M. Limanowski, „Towariszcz”, *op.cit.*, s. 573.

Wypowiedzi recenzentów są specyficzną mieszaniną dystansu wobec „obcości” lub odmienności „rosyjskiego ducha”, zafascynowania odwagą w konstruowaniu postaci, podziwu dla otwartości w ujawnianiu emocji, a także współczucia (wobec krwawych dramatów, jakie składają się na dawniejszą i najnowszą historię Rosji) i obaw wynikających z polsko-rosyjskich doświadczeń oraz bliskiego sąsiedztwa. Sam teatr rosyjski postrzegany był jako dynamiczny, ujmujący odwagą eksperymentu artystycznego, rozmachem w formułowaniu teorii i idei. Jeden jego biegun wyznaczały trwałe zdobycze koncepcji Stanisławskiego, drugi – oceniane często jako kontrowersyjne i oparte na destrukcyjnej ideologii eksperymenty Meyerholda.

IV

Dramat i teatr żydowski

Żydzi¹ stanowili znaczącą część publiczności w Lutni, na Pohulance i w Teatrze Letnim w Ogrodzie Po-Bernardyńskim. Ich obecność na widowni była odnotowywana przez jednych recenzentów z satysfakcją, przez innych – nieco ironicznie. Była to publiczność bardzo zróżnicowana pod względem językowym i intelektualnym. Jeżeli wierzyć polskim recenzentom, to widzowie wywodzący się ze środowisk żydowskich tłumnie przychodzili na wszelkie farsy, wodewile, operetki, preferowali lekki repertuar, szczególnie powodzeniem cieszyły się wśród nich sztuki autorów żydowskich, rosyjskich i niemieckich. Stanowili często zdecydowaną większość na galerii i w tańszych „krzesłach”. Co do wymagań tej publiczności – zdania recenzentów były podzielone: jedni uważali, że wspiera ona teatralną szmirę, repertuar mało ambitny – inni, że są to widzowie lubiący teatr i wymagający. Być może preferują repertuar lekki, ale zawsze żądają od teatru dobrego poziomu wykonania.

Dramaty reprezentujące literaturę żydowską, prezentujące środowiska żydowskie oraz występy teatrów żydowskich cieszyły się na ogół w Wilnie dużym powodzeniem i życzliwym zainteresowaniem krytyki. Przede wszystkim przychodzili na nie Żydzi, ale też nie brakowało widzów polskich i innych narodowości. Recenzenci teatralni zachęcali swoich czytelników do chodzenia na te sztuki, podkreślając ich walory poznawcze albo artystyczne. Szczególnie w drugiej połowie lat dwudziestych i w latach trzydziestych, w okresie intensywnej propagandy regionalizmu, mnożyły się apele o to, by Polacy skorzystali z okazji i starali się bardziej zbliżyć do tak ważnego w życiu Wilna, licznego środowiska żydowskiego. Podejmowane były też – nieliczne, bardziej lub mniej

¹ Obecność społeczności żydowskiej w Wilnie datuje się od połowy XVI w. (pierwsza informacja o jej działalności pochodzi z 1568 r.). W 1592 r. otwarto pierwszą synagogę. Żydzi stanowili w latach 1922–1939 znaczącą część mieszkańców Jerozolimy Północy: w 1921 r. mieszkało ich w Wilnie 46 559 (36,1% ogółu mieszkańców), a w 1931 – 55 000 (28,2%). Dane pochodzą z: *Vilna*. [W:] *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1971, t. 16, s. 138–148.

udane – wspólne przedsięwzięcia teatralne. W premierowym przedstawieniu *Pieśniarzy Ghetta* Andrzeja Marka w Lutni 6 maja 1931 roku wziął udział chór wileńskiej synagogi. Były też czynione próby włączenia młodzieży żydowskiej do prac Teatru Międzyszkolnego, prowadzonego przez Aleksandra Kisielewicza. W pierwszym odnotowanym na łamach prasy² przedstawieniu, które odbyło się 16 marca 1932 roku w sali litewskiego, prywatnego gimnazjum im. Księcia Witolda, wzięli udział słuchacze i członkowie żydowskiego Towarzystwa Pedagogów. Wystąpili także – oprócz gospodarzy – uczniowie polskich gimnazjów: im. Elizy Orzeszkowej, Adama Czartoryskiego, Juliusza Słowckiego, Adama Mickiewicza, Króla Zygmunta Augusta. Na program wyreżyserowany przez Wacława Radulskiego złożyły się fragmenty *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego, wiersze Adama Mickiewicza i Juliana Tuwima oraz pieśni.³ 13 maja 1933 roku Teatr Międzyszkolny wystawił *Achilleis* w reżyserii Kisielewicza. Sześćdziesięcioosobowy zespół współtworzyli uczniowie z gimnazjów A. Czartoryskiego, J. Słowackiego, Gimnazjum Białoruskiego, Towarzystwa Pedagogów Żydowskich i Seminarium Duchownego Prawosławnego.

Należy też wspomnieć o niezrealizowanym pomycie Eugeniusza Kazimierowskiego, dekoratora scen wileńskich, utworzenia w Wilnie jednej, wspólnej dla teatrów polskich i żydowskich dekoratorni⁴, co – jego zdaniem – przyczyniłoby się do poprawienia jakości oraz walorów estetycznych oprawy plastycznej przedstawień.

² W. Charkiewicz, *Teatr Międzyszkolny*. „Słowo” 1932, nr 65.

³ W kolejnych recenzjach z przedstawień Teatru Międzyszkolnego Charkiewicz skrzętnie odnotowywał występy uczniów z gimnazjów polskich, białoruskiego, litewskiego i rosyjskiego, nie zawsze wspominając o udziale młodzieży żydowskiej. Omawiając natomiast działalność tzw. Teatru Szkolnego, czyli zorganizowanego cyklu przedstawień przeznaczonych dla młodzieży szkolnej, wielokrotnie stwierdzał, że uczniowie szkół żydowskich stanowią najwierniejszą, najsystematyczniej uczęszczającą na te przedstawienia publiczność, gdyż dyrekcje tych szkół szczególnie o to dbają. Podobne uwagi można odnaleźć w recenzjach Władysława Laudyna.

⁴ Eugeniusz Kazimierowski w artykule *Parę słów o potrzebach dekoracji teatralnych w ogóle a w Wilnie w szczególności* („Kurier Wileński” 1925, nr 33) pisał: „Wszędzie w świecie, dekoratornie dla wielu teatrów są wspólne, i w Wilnie są teatry polskie, żydowskie, amatorskie, białoruskie. Podstawowe są polskie i żydowskie, które zupełnie śmiało mogą mieć jedną wspólną wielką dekoratornię wraz z próbną sceną i warsztatem mechanicznym. Rząd daje subsydia jednemu i drugiemu, miasto daje ulgi jednemu i drugiemu. Czyż nie byłoby wskazaniem, ażeby, zamiast dawać pieniężne subsydia, część ich obrócić na osobną dekoratornię, wspólną dla wszystkich? Musiałby to być osobny budynek z urządzeniem zawodowym [...] nad którym miałby pieczęć delegat kultury i sztuki”.

W obu środowiskach teatralnych – polskim i żydowskim – najwyraźniej swoją obecność zaznaczyli wspomniani wyżej Radulski, Zygmunt Chmielewski i przede wszystkim Halina Gallowa oraz Iwo Gall⁵.

Wileńscy recenzenci teatralni, przyjmując punkt widzenia polskich środowisk, dostrzegali jednak wyraźniej potrzebę poznania kultury żydowskiej, wspólnotowego przeżywania sztuki, niż współdziałania, którego wyrazem byłoby konkretne przedsięwzięcia; przy czym zagadnienia „swojskości” i „obcości” kultury żydowskiej były podejmowane okazjonalnie, z racji kolejnych premier lub gościnnych występów.

W wypowiedziach regionalistów, poza ogólnymi hasłami tolerancji, kształtowania życia kulturalnego ponad podziałami narodowymi, etnicznymi i religijnymi, apelami o wzajemne samopoznanie, najwięcej miejsca poświęcano relacjom polsko-białoruskim i polsko-litewskim. Relacje polsko-żydowskie stanowiły – jak można sądzić z wypowiedzi prasowych, a właściwie z przemilczeń – kwestię odrębną. W zaleceniach programowych konkursu chórów szkolnych i świetlicowych w omawianym okresie znajdowały się jako obowiązkowe pieśni i tańce białoruskie oraz litewskie (te ostatnie mimo bariery językowej), nie ma mowy o żydowskich. Nie wspominała o tym w ogóle Romer-Ochenkowska, szeroko analizująca programy konkursowe i treści regionalne podręczników szkolnych. Upominała się o prezentację Wileńszczyzny jako regionu wielokulturowego, gdzie współistnieją kultury polska, białoruska i litewska, nie wspominając o mniejszości żydowskiej, mimo że jako recenzentka teatralna niejednokrotnie pisała o odrębności wileńskich „stosunków” polsko-żydowskich i wewnątrz samej społeczności żydowskiej, w porównaniu np. z Warszawą. Wydaje się, że regionaliści wileńscy podejmujący próby formułowania kompleksowego programu organizacji życia społeczno-kulturalnego – nigdy zresztą nie ogłoszonego jako zwarta całość i nie rozbudowanego o propozycje konkretnych działań – nie mieli koncepcji włączenia kultury żydowskiej do sfery wspólnoty kulturalnej Wilna i Wileńszczyzny. Stąd też najpopularniejszy, niemal powszechnie głoszony, uzasadniany racjami historycznymi i aktualną sytuacją społeczną był apel o okazanie dobrej woli i podejmowanie prób

⁵ O współpracy artystów teatrów polskich i żydowskich pisał Edward Krasieński w artykule *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*. Pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko, Łódź 1998, s. 302–310.



wzajemnego poznania oraz zjednoczenia we współprzeżywaniu sztuki, przy czym było jasne, że społeczeństwo polskie daleko mniej jest obeznane z kulturą żydowską niż środowisko żydowskie z polską.

I. „Poza tym mamy dosyć tego muru, który nas odgradzał od siebie” (M. Limanowski)

Recenzenci polscy o dramatach i teatrach żydowskich

Po premierze *Pieśniarzy Ghetta* Andrzeja Marka⁶, zaniepokojona niską frekwencją⁷ już na drugim przedstawieniu, Romer-Ochenkowska pisała:

Słowem rzecz piękna, głęboka, doskonale napisana pod względem techniki literackiej. Czy się podoba, czy frekwencja się zwiększy, jak sobie ludzie opowiedzą, że warto zobaczyć sztukę i posłuchać pięknych śpiewów synagogałnego chóru? A, tego w Wilnie nigdy zgadnąć nie można!... Nie wiadomo, czy się polskie społeczeństwo zainteresuje możliwością wejrzenia w życie obok od wieków bytującej narodowości, o której wie tak mało z jej przeżyć duchowych? A warto. Warto z wielu względów. Religijność ukazana nam w tej sztuce jest czymś wysoce wzniosłym i przemawia tak wyraźnie, dowodzi tak niezbicie o podniesieniu najędźniejszego człowieka do wrót raję za pomocą spojrzenia, westchnienia, gorącego uczucia ku swojemu Bogu... Taka modlitwa kobiet, jakże ma piękną treść i melodię! Takie sentencje prostego bałaguty lub żebraka, jakże tchną humanitaryzmem⁸.

Wilno, co wówczas podkreślano, zawdzięczało swoją specyfikę temu, że jest miastem wielonarodowym. Wielość kultur i religii, ich współistnienie i przenikanie się stało się – zdaniem Limanowskiego – podstawą szczególnej duchowości grodu Giedymina, zwanego przez Żydów także Jerozolimą Północną. W recenzji *Pieśniarzy Ghetta* Limanowski przekonywał:

⁶ Teatr Miejski Lutnia, 6 V 1931, reż. Andrzej Marek. W przedstawieniu wzięł udział chór głównej synagogi w Wilnie.

⁷ Także Jankowski po premierze *Dybuka* (Teatr Polski w Lutni, VII 1927) pisał, że to przedstawienie „za mało zainteresowało naszą polską publiczność teatralną. Na premierze ¼ publiczności stanowiła publiczność teatralna żydowska”. Czesł. Jankowski, *Na widowni teatralnej*. „Słowo” 1927, nr 155.

⁸ Hro., *Teatr Lutnia. „Pieśniarzy Ghetta”*. *Sztuka w 3-ach aktach Andrzeja Marka (Arnsztejn)*. „Kurier Wileński” 1931, nr 107.

Pieśni żydowskie wileńskie mają czar kolorowego nadziemskiego życia Wilna barokowego, przeszłych wieków, życia załamane w grozie i powadze tragicznego serca getta. W ten sposób staje się ta prawda między nami a Żydami jasną, którą już kiedyś polskie serce Mickiewicza ujęło było w jasnowidzeniu: gra Jankiel na dziedzińcu zamkowym. [...] Czyż Marek nie jest jako Jankiel? Uderzono w cymbały. Tylko że w *Pieśniarzach Ghetta* jest ton religijny, mowa procesji, monstrancji i dzwonów. [...] Byłoby karygodną rzeczą z punktu polskości przechodzić nad życiem na naszych ziemiach, w których to nasze życie, choć załamane, jest obecne. Poza tym mamy dosyć tego muru, który nas odgradzał od siebie⁹.

Romer-Ochenkowska i Limanowski nie tylko podkreślali wartości duchowe i poznawcze sztuki Andrzeja Marka, ale tak ukierunkowali swoje rozważania, aby pełniły one także funkcje propagandowo-edukacyjne. Starali się ukazać zarówno to, co odrębne, charakterystyczne dla obyczaju, religijności i duchowości Żydów, jak i to, co wspólne: intensywność przeżycia religijnego, estetycznego, wreszcie konflikt wartości nadający sztukom wymiar uniwersalny. Limanowski, aby zaakcentować tradycyjną obecność Żydów w kulturze Litwy, przywołał Mickiewicza i Jankiela, Romer-Ochenkowska także sięgnęła do romantycznej, najbliższej wilnianom, tradycji:

Walka o duszę Joela – pisała – toczy się [...] ze wstrząsającymi epizodami, są momenty, kiedy to co on mówi o sobie przypomina wołanie Konrada: «Cóż po ludziach? Czyim śpiewak dla ludzi?»¹⁰.

Zdecydowanie inaczej odniósł się X, recenzent „Kuriera Litewskiego”, do sztuki Marka 25 lat wcześniej. Potraktował ją jak każdą inną pozycję repertuaru, oceniając jej kompozycję i wystawienie.

Po raz pierwszy wilnianie obejrżeli *Pieśniarzy Ghetta* 1(14) lipca 1906 roku w wykonaniu występującego gościnnie zespołu teatru kaliskiego¹¹. Wspomniany

⁹ M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*. Zebrał i opracował Z. Osiński. Warszawa 1992, s. 390–391.

¹⁰ Hro., *Teatr Lutnia. „Pieśniarze Ghetta”*, op.cit.

¹¹ Zespół Teatru Polskiego z Kalisza występował w Wilnie od końca czerwca do września 1906 r. w Teatrze Miejskim w Ratuszu, w Sali Miejskiej oraz w pawilonie powystawowym w Ogrodzie Bernardyńskim. Zob. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*. Kraków 1999, s. 58–59. Wystawiono także 21 VII *Familię Cwi[Rodzinę żydowską]* wg Szolema Alejchemy, w tłum., adaptacji i reżyserii Arnsztejna.

recenzent „Kuriera Litewskiego”¹² pozytywnie ocenił sztukę i jej wykonanie. Podkreślił także, iż treść jej „zaczepnięta z prawdziwego zdarzenia, jakie było kilkadziesiąt lat temu w Wilnie, obudziła żywe zaciekawienie, gdyż niektóre z osób działających żyją dotychczas”, sztuka „ogólnie się podobała” i „autora wywoływano kilkakrotnie”. Jednakże nie lokalne realia, ani nie środowisko było – jego zdaniem – najważniejszym walorem sztuki, ale jej treści uniwersalne:

Duch ludzki, szarpiący się w ciasnych więzach bytu, wieczysty konflikt między rwącym się wwyż lotem, a szarą prozą życia, walka istot o szerokich skrzydłach z poziomą atmosferą, która je otacza [...] ¹³.

Bardzo pozytywnie została oceniona także gra aktorów, trafnie oddająca – jak można wywnioskować – postacie stworzone przez autora, które „wszystkie [...] zacząwszy od Joela, a skończywszy na żydowskim bałagule, mają właściwy charakter i doskonały rysunek” oraz „piękny poetyczny język”.

Blizsze strategiom recenzenckim z lat dwudziestych i trzydziestych, stosowanym z okazji premier sztuk autorów pochodzenia żydowskiego, traktujących o problemach środowisk żydowskich, jest sprawozdanie Emilii Węśławskiej, napisane po premierze *Mesjaszowych czasów Szaloma Asza*¹⁴. Artykuł jest streszczeniem, podporządkowanym sformułowanej na wstępie tezie, że „to nie jest sztuka sceniczna, akcji w niej prawie żadnej, to obraz rwącej się na strzępy duszy narodu żydowskiego”¹⁵. Autorka – podobnie jak jej następcy, Romer-Ochenkowska i Limanowski – starała się ukazać to, co w tej sztuce służy prezentacji specyfiki środowiska żydowskiego, zachodzących w nim podziałów i konfliktów oraz uświadomić czytelnikom, że nie powinni traktować tych problemów jak coś egzotycznego, obcego. Być może właśnie w tym celu podkreśliła, że w dramacie Asza słychać „jakby lekkie echo z *Wesela* Wyspiańskiego”.

Węśławska, Romer-Ochenkowska, Limanowski i – rzadziej – Jankowski wyraźnie dążyli do przełamania odczucia „egzotyczności” sztuk, których akcja rozgrywała się w środowisku żydowskim. Zadanie nie było łatwe. Publiczność polska niewiele wiedziała o obyczajach, obrzędach, duchowości wyznawców

¹² X., *Z teatru. „Pieśniarze”, szt. w 4 akt. Andrzeja Marka (Marka Arnsztejna)*. „Kurier Litewski” 1906, nr 148.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E. Węśławska, *Z teatru. „Dziennik Wileński”* 1906, nr 45.

¹⁵ *Ibidem*.

Judaizmu. Przedstawienie teatralne miało dla niej przede wszystkim walory poznawcze, jakie może mieć np. obrazek rodzajowy. W odczuciu widzów na scenie ukazywany był hermetycznie zamknięty świat. Recenzenci więc stawiali sobie trzy cele: objaśnić to, co odczuwane może być jako obce, wskazać treści uniwersalne i przede wszystkim zachęcić do poznania i wysiłku zrozumienia kultury społeczności żydowskiej, przełamania niechęci i izolacji. Za najważniejszą płaszczyznę, na której mogłoby najszybciej dojść do porozumienia, uważano wspólnotowe przeżycie religijne, rozumiane – oczywiście – nie jako zjednoczenie w wierze, ale w intensywności przeżycia duchowego, klimatu modlitewnego. Drugą płaszczyzną były problemy związane z losami bohaterów stojących wobec konfliktów pokoleń, wyboru wartości czy buntu wobec zastanego świata. W obu wypadkach widzowie musieli wyjść poza czysto fabularno-obyczajową perspektywę odbioru i w tym mieli im pomóc recenzenci.

„Walka świata nowego, nowej myśli, ze światem żyjącym tradycją”¹⁶, walka „postępu z zacofaniem i ciemnotą”¹⁷, „krzyk ducha ludzkiego dławiącego się w Ghetto żydowskim [...]. Gorący, głęboki dech życia odnowicielskiego [...] porywa nas apostata Jehowy na zawrotne wyżyny myśli, gdzie już na białych szczytach giną różnice pomiędzy żydem a chrześcijaninem, a zostaje obłąkańczo samotny, wieczny poszukiwacz prawdy, duch ludzki”¹⁸ – tak odczytywali recenzenci dramat Gutzkova¹⁹, bardziej akcentując treści uniwersalne, indywidualność bohatera, jego duchowość, niż realia historyczne i obyczajowe, które jednak przedstawiali, aby czytelnicy-widzowie mogli lepiej zrozumieć toczoną przez Akostę walkę i jej konsekwencje.

Premiera *Mirli Efros* Jakuba Gordina (10 XII 1929) była kolejną okazją do związłego wykładu o dramaturgii żydowskiej. Recenzenci – Romer-Ochenkowska i Limanowski – przyjęli na siebie funkcję przewodników objaśniających

¹⁶ St. S.K. [Stanisław Sołtys Kozaryn], *Teatr. „Uriel Akosta”, tragedia w 5 aktach A. Gutzkova* (*Teatr Polski*). „Rzeczpospolita” 1921, nr 179.

¹⁷ Wład. L. [Laudyn], „Uriel Akosta”, *tragedia w 5 aktach K. Gutzkova. Reżyserował W. Nowakowski*. „Słowo Wileńskie” 1921, nr 82.

¹⁸ Fr. H. [Hryniewicz], *Teatr Polski. Dyrekcja F. Rychłowskiego. „Uriel Acosta”, tragedia w 5 aktach Gutzkova*. „Gazeta Wileńska” 1921, nr 181.

¹⁹ Premiera odbyła się prawdopodobnie 9 VIII 1921, Teatr Polski w Lutni, reż. W. Nowakowski. Dramat podobnie odczytywany był także przez recenzentów w 1908 r., prem. 8 (21) IX 1908. Zob. Y. *Teatr Polski. „Uriel Akosta”, tragedia Gutzkova*. „Kurier Litewski” 1908, nr 208; E. Węslawska, *Z teatru. „Uriel Akosta” – Gutzkova*, „Goniec Wileński” 1908, nr 180.

tło obyczajowe i historyczne akcji oraz istotę przedstawionego konfliktu. Wiele miejsca poświęcili też na wykazanie, że sztuka zawiera problem ponadczasowy, dobrze wszystkim znany – walkę pokoleń²⁰. Romer nawet stwierdziła:

Właściwie nie ma w sztuce Gordina elementów żydowskich, bo gdyby nie pewne obyczajowe szczegóły weselne w I akcie, to absolutnie nie byłoby widocznym, że się to wszystko dzieje w społeczeństwie nie naszym, albo w ogóle w każdym innym. Zakończenie jest nawet zgodne z najpiękniejszymi zasadami etyki chrześcijańskiej, a cała treść tak dalece budująca, że śmiało można by polecić całą rzecz do grywania na popularne przedstawienia dla szerszych warstw²¹.

Recenzenci „Kuriera Wileńskiego” i „Słowa” byli zgodni, że dzięki znakomitej, wruszającej kreacji Wandy Siemaszkowej²² oraz dobrej grze pozostałych aktorów powstało przedstawienie, które równie silne wywarło wrażenie na zgromadzonej w teatrze publiczności, bez względu na narodowość i wyznanie. Romer zanotowała: „Toteż płakano na widowni i to nie tylko kobiety, i nie tylko Izraelici”, a Limanowski kończył swoją recenzję refleksją:

Sztuka przebiegała spokojnie, raz w raz spiętrzając się melodramatycznie i wyciskając wiele łez na widowni. Dla mas żydowskich może być rodzajem *katharsis*, dwie bowiem są rasy na scenie, dwa światopoglądy: jeden bestialski i mroźny, drugi ludzki i słońcowy, jeden, o który walczymy, aby był, drugi przez złe siły fastrygowany i wciąż wznawiany, mimo że na nim nogę co chwila stawiamy. Zresztą nie tylko dla mas żydowskich, bo my w swoim domu mamy także co chwila te dwie rasy, te dwie antypody: tę ciemność, która musi być zrzucaną, i to słońce, które powinno zatriumfować²³.

Dramaty należące do literatury żydowskiej, wystawiane na scenach polskich w Wilnie, przyjmowane były przez wileńskich recenzentów bardzo życzliwie. Recenzje miały wyraźnie charakter edukacyjny. Recenzenci stawiali sobie – jak się wydaje – trzy zadania: uświadomić czytelnikom, że istnieje

²⁰ Zob. Hro., *Teatr na Pohulance*. „Mirla Efros”, sztuka w 4-ch aktach J. Gordina. tł. A. Marka. Gościnny występ Wandy Siemaszkowej. „Kurier Wileński” 1929, nr 284; M. Limanowski, „Mirla Efros” Gordina na Pohulance. [W:] *Duchowość i maestria*, op.cit., s. 198.

²¹ Hro., *Teatr na Pohulance*. „Mirla Efros”, op.cit.

²² O kreacji Siemaszkowej pisze Dariusz Kosiński w książce *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*. Kraków 1997, s. 125–128.

²³ M. Limanowski, „Mirla Efros”, op.cit., s. 201.

literatura żydowska, objaśnić treść sztuki i wyeksponować to, co w niej uniwersalne oraz zachęcić polskich widzów, aby przyszli do teatru. Premiery te były okazją do podkreślenia wielokulturowego i wielonarodowego charakteru Wilna, przypomnienia, że specyficzny klimat miasta, jego – jak to określał Limanowski – „duchowość” powstała w wyniku współistnienia i przenikania się różnych kultur i religii. Charakterystyczne, że recenzenci w ocenie gry aktorskiej koncentrowali się przede wszystkim na prawdopodobieństwie psychologicznym w ukazaniu emocji postaci, a pomijali niemal całkowicie kwestie zachowania realiów obyczajowych, tworzenia „typów”, na co byli tak wrażliwi na przedstawieniach dramatów rosyjskich. Nie pojawiają się także stwierdzenia, że pokazane postaci, sytuacje, wydarzenia są typowe dla środowisk żydowskich. Recenzenci raczej uparcie szukali w treści sztuk tego, co pozwalało im wykazać wspólnotę przeżyć, zjawisk, praw kształtujących ludzkie losy niezależnie od narodowości i wyznania. I tu wilnianie nie różnili się zbyt od krytyków z innych ośrodków. Tendencja do prezentowania i komentowania świata przedstawionego w dramatach żydowskich z punktu widzenia poszukiwania miejsc wspólnych i treści uniwersalnych, a w konsekwencji traktowanie sfery folklorystyczno-obyczajowej jako drugoplanowej, dominowała w polskiej krytyce teatralnej okresu międzywojennego²⁴. Jednakże tylko w Wilnie czołowi recenzenci teatralni postrzegali społeczność żydowską jako współtworzącą „duchowość”, klimat, kulturę miasta, a nie tylko jako najbliższych, ale obcych kulturowo i religijnie, nieznaną sąsiadów. Co prawda, wątek wspólnoty duchowej, regionalnej, nie był szerzej rozwijany i należy go raczej sytuować w sferze mistycyzmu-ideowych rozważań niż refleksji historycznej (ta ostatnia prowadziła do nieuchronnego wniosku o izolacji i hermetyczności kultury żydowskiej), ale zajmował on pierwszoplanowe miejsce wśród argumentów propagujących przedstawienia dramatów żydowskich.

Przedstawienia *Habimy* i Hebrajskiego Studium Dramatycznego wymagały nieco innego potraktowania. Były bowiem znacznie głębiej zakorzenione w kulturze żydowskiej, w religii i duchowości, a w przypadku *Habimy* i Hebrajskiego Studium Dramatycznego grane w języku hebrajskim. Nawiązywały też swą poetyką do ekspresjonizmu, do nowatorskich poszukiwań w kompozycji przestrzeni scenicznej, plastyki i ekspresji gry aktorskiej. Recenzenci przy-

²⁴ Zob. E. Udalska, „*Dybuk*” na scenach polskich. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*, op. cit., s. 168–173.

mowali więc role przewodników, a jednocześnie nie ukrywali swego zafascynowania tym odmiennym, tajemniczym światem, sposobami jego kreacji i samymi kreatorami. Uświadamiali tym samym swoim czytelnikom, że obok scen polskich istnieją teatry żydowskie, a bariera językowa nie jest nieprzekraczalna w przeżyciu prawdziwej sztuki. Jankowski wystawienie przez Teatr Polski *Dybuka*, sztuki granej przez Habimę, nazwał „czynem wielkiej odwagi”. Wileńską, polską premierę ocenił pozytywnie, ale nie mógł odmówić sobie i czytelnikom przywołania tamtego przedstawienia. W niezapomnianym *Dybuku* Habimy bowiem „grała Leę wielka artystka Rowina; cadyka grał Cemach. A koszmarny taniec żebraków na scenie Habimy do dziś dnia niejednego z nas – dreszczem przenika”²⁵.

Gościnne występy teatru hebrajskiego Habima²⁶ w kwietniu 1926 roku poprzedzone zostały obszernymi artykułami informującymi o historii zespołu, jego repertuarze, organizacji oraz poetyce, poparte cytatami z wypowiedzi krytyków warszawskich. Mieczysław Goldsztajn szczególnie podkreślił bliskie związki Habimy z Konstantym Stanisławskim, cieszącym się w Wilnie dużą popularnością. Starał się także określić specyfikę tego teatru, wskazując na jego oryginalność, narodowy charakter, jak i zajmowane miejsce wśród zespołów reprezentujących różne nurty europejskiego teatru współczesnego:

W „Habimie” służy tekst tylko tłem dla reżysera. Decydującą zaś rolę gra plastyka, muzyka i rytm, składające się na całość artystyczną. Gra oparta jest na zespole. Istnieje harmonijna zgoda wszystkich elementów teatru oraz najściślejsze zespolenie aktora i widza. „Habima”, będąc teatrem na wskroś europejskim, jest mimo pokostu rosyjskiego, wyrazem żydowskiego ducha narodowego w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Wartość zaś fonetyczna prastarej i pięknej mowy

²⁵ Czesł. Jankowski, *Na widowni teatralnej*, *op.cit.*

²⁶ O występach Habimy w Wilnie wspomina w swoim artykule Katarzyna Leżeńska, która skoncentrowała się głównie na incydencie związanym z nieudostępnieniem zespołowi gmachu na Pohulance i ostrą polemiką w tej sprawie między „Dziennikiem Wileńskim” i „Kurierem Wileńskim”, pominęła natomiast publikacje zapowiadające przyjazd Habimy do Wilna. Ograniczyła też omówienie wileńskiej recepcji Habimy do recenzji *Golema*, a choćby cytowana wypowiedź Jankowskiego świadczy o wrażeniu, jakie pozostawiła po sobie Habima w pamięci wileńskich recenzentów. Por. K. Leżeńska, *Habima w Polsce*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*, *op.cit.*, s. 184–185.

hebrajskiej oraz jej wybitnej muzykalności czyni na słuchaczu wielkie wrażenie²⁷.

Tylko niektóre z wydarzeń w życiu teatralnym środowiska żydowskiego w Wilnie szerzej relacjonowała polska prasa. Autorami tych artykułów byli jednak najczęściej przedstawiciele środowisk żydowskich: Wilhelm Mermelstein²⁸, M. Altbauer²⁹, Mieczysław Goldsztajn, Adolf Hirschberg. Lektura tych publikacji świadczy, że niewiele było przesady w formułowanych opiniach, że społeczność żydowska w Wilnie – w odróżnieniu od np. Warszawy – żyje swoim własnym życiem, że Polacy niewiele o niej wiedzą, a kultura żydowska to dla nich *terra incognita*. Stąd w omówieniach dominują informacje o zespołach, streszczenia i objaśnienia treści przedstawienia, a także fragmentaryczne jego opisy, charakterystyka poetyki i stylu teatru³⁰. Należy przy tym podkreślić, że owe artykuły wprowadzające miały – jak się wydaje – nie tylko prezentować potencjalnym czytelnikom zjawiska i problemy kultury żydowskiej, ale przede wszystkim wprowadzać ich w tajniki oryginalnej formy teatralnej, znacznie różnej od tej, z jaką obcowali na co dzień w Lutni lub na Pohulance.

Stali recenzenci teatralni także przekazywali swoim czytelnikom treść przedstawienia oraz podkreślali widowiskowość realizacji, w której dużą rolę odgrywały sugestywny ruch, gestyka, mimika aktorów, plastyka scen zbiorowych. Nie kryli, że kontakt z teatrami żydowskimi był dla nich ciekawym doświadczeniem. Bariera językowa sprawiała, że koncentrowali się na ogólnym wyrazie artystycznym: elementach wizualnych, linii melodycznej muzyki instrumentalnej oraz wypowiedzanego lub wyśpiewanego słowa:

Widz, obojętny na niezrozumiałe dlań słowo poddany był działaniu wyrazu scenicznego, rozwijającego się wraz z wiadomą mu myślą.

²⁷ Miecz. Goldsztajn, *Teatr Hebrajski „Habima”*. „Kurier Wileński” 1926, nr 84.

²⁸ Dr W. Mermelstein, *Żydowski Teatr Młodych. „Trupa Tanencapa”, widowisko goldfadenskie. Opracowanie i reżyseria Dina Matus. Muzyka A. Goldfadena. Kostiumy i dekoracje dra M. Welcherta. Choreografia T. Wysocka*. „Kurier Wileński” z 15 IV 1936.

²⁹ *Teatr Żydowski w służbie idei. Do występów Aleksandra Granacha w „Żółtej tacie” w Teatrze Ludowym*. „Kurier Wileński” z 24 V 1934.

³⁰ Zob. np. S.Z.Kl. [Klaczyński], *Hebrajskie Studium Dramatyczne w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1930, nr 61.

Nie rozumiejąc szczegółów, odczuwał syntetyczne momenty jej rozwoju³¹.

Występujący gościnnie w Wilnie zespół Habimy – co do tego nie było wątpliwości – był dla wilnian teatrem egzotycznym i nowoczesnym zarazem. Nie mniej egzotyczne i oryginalne były także przedstawienia prezentowane przez wileńskie żydowskie grupy teatralne: Hebrajskie Studium Dramatyczne czy „Jung Teater”³².

Działalność Hebrajskiego Studium Dramatycznego była śledzona ze szczególną uwagą. Do genezy Studium przyczyniła się bowiem Reduta. Było ono, jak to określił Limanowski, jej „dzieckiem duchowym”³³. Współpracowali z nim twórcy znani wilnianom z Pohulanki³⁴: Zygmunt Chmielewski, Iwo Gall, Halina Gallowa, Waław Radulski, Eugeniusz Dziewulski. Być może właśnie dlatego – w odróżnieniu od przedstawień wystawianych przez inne zespoły żydowskie (miejscowe i przyjezdne) – w polskiej prasie pojawiały się zarówno zapowiedzi przedpremierowe, jak i recenzje ze wszystkich premier zrealizowanych przez Hebrajskie Studium Dramatyczne, pisane przez stałych recenzentów teatralnych.

Limanowski w recenzji *Zagłady domu cadyka Icchoka Lejba Pereca*³⁵ podkreślał religijny, duchowy charakter przedstawienia, które – oczywiście – miało przede wszystkim wymiar uniwersalny, ekumeniczny³⁶:

³¹ T. Łopalewski, *Z teatru. Habima: „Golem”, poemat dramatyczny w 3 aktach z prologiem* G. Lewika. „Kurier Wileński” 1926, nr 89.

³² O żydowskim życiu teatralnym w Wilnie zob. A. Hannowa, *Wileńskie lata Jakuba Rotbawma*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 331–349; M. Bulat, *Teatry jidyszowe w Wilnie i ich występy gościnne w Krakowie w latach 1918–1939*. W zbiorze: *Wilno teatralne, op.cit.*, s. 349–371; R. Węgrzyniak, *Jung Teater w Wilnie*. „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4; J. Hernik-Spalińska, *Żydowskie towarzystwa teatralne w Wilnie w świetle dokumentów (1928–1938)*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4; Z. Osiński, *Hebrajskie Studium Dramatyczne w Wilnie (1927–1933)*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce, op.cit.*, s. 206–228.

³³ M. Limanowski, „*Zagłada domu cadyka*” *Pereca w Hebrajskim Studium Dramatycznym*. [W:] *Duchowość i maestria, op.cit.*, s. 402.

³⁴ Zygmunt Chmielewski kierował pracą studium od jego założenia w 1927 r. do jesieni 1928 r., po nim kierownictwo przejęła Halina Gallowa do jesieni 1929 r., a po niej – Iwo Gall (do jesieni 1930 r., tj. do wyjazdu do Łucka, gdzie H. Gallowa objęła kierownictwo Wołyńskiego Teatru Wojewódzkiego).

³⁵ Prem. 2 VI 1931, insc. i reż. I. Gall, muzyka Eugeniusz Dziewulski.

³⁶ Zob. Z. Osiński, *Hebrajskie Studium Dramatyczne w Wilnie (1927–1933)*, *op.cit.*, s. 216–222.

Cadyk stary miał dokoła siebie duchy współpracujące i współpomagające, dzięki swej żarliwej wierze i swojej pokorze, idącej w najdalsze, jak Ksiądz Piotr w *Dziadach*³⁷.

Mistyczny, głęboki sens duchowy, przeżycie religijne stanowiło dla Limanowskiego najważniejszy walor sztuki teatralnej, która – kiedy osiągnie odpowiedni poziom ekspresji duchowej – staje się źródłem przeżyć ponad podziałami narodowymi i religijnymi. Limanowski pisał:

Zagląda domu cadyka oglądana może być przez najbardziej prawowiernie wierzących katolików. Widzieliśmy na przedstawieniu księży. Nie mogło też być inaczej, skoro sztuka rozważa **wielki, przeogromny zatarg z Bogiem**, gigantyczne naruszenie praw boskich przez łezmodlitwę, czyli modlitwę nie z serca³⁸.

Nieco inaczej ujmowała istotę inscenizacji *Zagląda domu cadyka* i późniejszej *Massady*³⁹ Romer-Ochenkowska:

Inszenizacja Iwo Galla w *Zagładzie* dała niezmiernie ciekawą kombinację: wniknięcia aryjczyka we wschodniego ducha chassydzkich tajemnic, wierzeń, w świat i uczuć [uczucia] innej rasy⁴⁰.

Wacław Radulski – reżyser *Massady* – „podjął się tego samego zadania i wywiązał się z niego równie znakomicie”. Oba przedstawienia są więc dla Romer-Ochenkowskiej realizacjami powstałymi w wyniku przecięcia się kultur: żydowskiej (problem, fabuła, język, aktorzy) oraz aryjskiej, z którą związani są inscenizatorzy – Gall i Radulski (*sic!*). Recenzentka nie rozwija jednak tej tezy, a i z samego artykułu nie sposób wywnioskować, jakie elementy przedstawienia teatralnego sprawiły, że dostrzegła w nim zewnętrzną – wobec kultury świata przedstawionego w dramatach – perspektywę sceniczną interpretacji. Być może sygnalizowała w ten sposób uniwersalność przedstawień, odejście realizatorów od historyczno-folklorystycznych realiów akcji dramatu.

Efekt duchowego skupienia, tragizmu i przeżycia kontaktu z tajemnicą *sacrum* osiągnięto – zdaniem obojga recenzentów – dzięki odpowiedniej formie sceniczej. Limanowski przypisywał to wyeliminowaniu przez Galla takich

³⁷ M. Limanowski, „*Zagląda domu cadyka*”, *op.cit.*, s. 400.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Prem. 23 IX 1932, reż. Wacław Radulski.

⁴⁰ Hel. Romer, „*Massada*”. *Poemat dramatyczny I. Landama w Lutni dn. 23 IX przez Hebrajskie Studium Dramatyczne w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1932, nr 221.

teatralnych „łże-łgarstw”, jak scena, kurtyna, oraz wytłumieniu zbędnych odgłosów, jakie mogli spowodować aktorzy:

Gall na podłodze ustawił swoje kondygnacje. Po prawej ręce wzywał schody do sacro-sanctum i błękitnych zasłon, po lewej do podium w formie stołu z lichtarzami srebrnymi.

Opisać przedstawienie – to napisać książkę. Aktorzy grali w specjalnych pantoflach. Stłumione były wszelkie naturalizmy z chodzeniem po deskach. Cóż to za dobra inspiracja, aby głos matować i nie trwonić niczego, co się rodzi z gestów i atyud? Stroje rzetelne, ruchy wyraziste, malarsko syntetyczne, wreszcie język hebrajski. Niby woda świeża, źródło świeże⁴¹.

Niezwykłą ekspresję gestu i ruchu scenicznego podkreślała także Romer-Ochenkowska, która wyjątkowo szeroko próbowała opisać przedstawienie, wyróżniające się plastycznością obrazów. Warto w tym miejscu zacytować cały, wyjątkowo obszerny, fragment recenzji poświęcony wizualno-muzycznej stronie przedstawienia, pisany z perspektywy widza, którego od sceny dzieli bariera języka:

Dla słuchaczy nierozumiejących tekstu, tym ciekawsze było zdawać sobie sprawę z wymowy gestów, bo nawet twarze nie odgrywały prawie żadnej roli, ukazując się tylko przelotnie i w mroku. Intonacje głosów, zwłaszcza zbiorowe chóry, skandujące pewne części tekstu, brzmiały z melodyjnością doskonale nastrojonych instrumentów, z wszystkimi odcieniami wyrażanych uczuć. Również ruchy, wystudiowane precyzyjnie, miały swoją wymowę, wstrząsającą nie mniej niż wygłaszane treści, zbiorowe zespoły rąk wyciąganych, załamanych, szarpających niewidzialne przeszkody, odpychające zbliżające się nieszczęścia lub radośnie modlitewne, były to widoki doprawdy niewyczerpanie zajmujące do oglądania, jako realizacja pewnej formy sztuki. Pomysły użycia w grze cieni osób działających, również zwiększały wrażenie grozy lub napięcia, gdyż obok, lub przed mówiącą postacią żywą, miota się od góry lub od dołu jakiś ścigający [ściekający?] z niego wyemanowany element albo plazma obrzydła, która chce zabić istotę żyjącą. Ukazane targowisko świata w kształcie kręcących się marionetek w karuzeli, której potworne cienie skaczą i ulatują nad nimi, było wspaniałym pomysłem p. Radulskiego [...]⁴².

⁴¹ M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, op.cit., s. 400.

⁴² Hel. Romer, *Massada*, op.cit.

Recenzentka podziwia koncepcję przedstawienia, jego wykonanie, podkreśla silne wrażenie, jakie wywiera ono na publiczności nie znającej języka hebrajskiego, ale też dystansuje się (!) od formy scenicznej, której nie akceptuje. Mimo niewątpliwie pozytywnego, silnego wrażenia, jakie na niej wywarła inscenizacja, wytyka Radulskiemu

naśladownictwo wzorów rosyjskich, a poniekąd niemieckich. Znamy już, jeśli nie osobiście, to z ilustracji, te ze skosa postawione płaszczyzny, tę zbiorowość gestów i dłoni, te ulubione przez niego ukosy, bloki i czarne cienie. Przed laty widziałam to w Rydze, w sztuce Ligatura, u Meyerholda mamy te pomysły do przesytu⁴³.

Można więc sądzić, że podobna inscenizacja w teatrze polskim również nie zyskałaby przychylności recenzentki. Pozytywna opinia o przedstawieniu wynika z faktu, że zastosowane formy wizualne uczyniły to przedstawienie czytelnym. Historia z dziejów Izraela została opowiedziana w sposób plastyczny i ekspresyjny.

Dotychczasowy repertuar Hebrajskiego Studium Dramatycznego (*Świerszcz za kominem*, a przede wszystkim *Zagłada domu cadyka* i *Massada*) skłoniły też recenzentów do refleksji nad sytuacją panującą na scenach polskich. W wypowiedzi Limanowskiego znalazło się stwierdzenie, które rok później powtórzy Romer-Ochenkowska w recenzji po premierze *Massady*, o umiejętnym wydobyciu przez dramaturgów żydowskich oraz przez Studium ważkiego problemu i nastroju, co według Limanowskiego właściwe było obrzędowi, a zdaniem Romer-Ochenkowskiej – pozwoliło zrozumieć i odczuć opowiedzianą przez teatr historię i jej głęboki sens religijny. Oba przedstawienia odbiegały bowiem od typowego repertuaru teatralnego. Jak stwierdził Limanowski, sztuka Pereca

nie jest dla degeneratów, ateistów, sceptyków, wszelkiego rodzaju duchowych kalek. Żadne nogi kobiece nie były pokazywane jak wszędzie w przedstawieniach w myśl dewizy: Panu Bogu świeczka, diabłu niedopalek. Odwrotnie. Całe przedstawienie było literalnie wyprute z erotyzmu, mieniło się jak perła rzeczami, należącymi do wyższych sfer globowego ducha⁴⁴.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, *op.cit.*, s. 402.

Romer-Ochenkowska zaś swój artykuł poświęcony *Massadzie* kończyła stwierdzeniem:

Słuchając tego wyrazu duchowych wzlotów i konfliktów ludu Izraela – znów przychodził żal, że nasi dramaturgowie [w] groźnej współczesności wynaleźć głębszych nie umieją tematów i oscylują pomiędzy Samuelem Zborowskim a maman do wzięcia, grając się w płytciznie scenicznej⁴⁵.

Życzliwe zainteresowanie, apele do polskiej publiczności, aby przychodziła na sztuki autorów żydowskich oraz przedstawienia wystawiane przez Hebrajskie Studium Dramatyczne, podkreślanie wartości estetycznych i ideowych wystawianych dramatów i przedstawień teatrów żydowskich – są świadectwem dwóch zjawisk: zaangażowania czołowych recenzentów teatralnych w przełamywanie barier i uprzedzeń polskich czytelników w stosunku do kultury żydowskiej oraz braku zainteresowania i obojętności zdecydowanej większości polskich środowisk wobec historii, religii, obyczaju i twórczości artystycznej Żydów. W recenzjach i artykułach poświęconych sztukom autorów żydowskich (o tematyce związanej z historią lub kulturą żydowską), zrealizowanych przez teatry polskie lub żydowskie, nie są poruszane inne (oprócz wymienionej obojętności) kwestie związane z okresowo przecież bardzo napiętymi stosunkami polsko-żydowskimi. Można odnieść wrażenie, że obie społeczności – polska i żydowska – żyją obok siebie w pełnej izolacji, nie ma ani współpracy⁴⁶, ani konfliktów. Limanowski, kiedy pisze o wzajemnym oddziaływaniu na siebie w Wilnie kultury polskiej i żydowskiej, ukazuje ów proces przenikania się kultur w bardzo szerokiej perspektywie czasowej i przestrzennej. Nie odwołuje się do wydarzeń bieżących, przywołuje mistycyzm baroku wileńskiego i nieograniczoną w czasie, wyrosłą na podłożu wielokulturowości – „duchowość” Wilna. Otwarcie na kultury, składające się na specyficzną – zdaniem Limanowskiego – „aurę” tej ziemi: obok polskiej – żydowską, białoruską, litewską, karaimską, tatarską, jest – jego zdaniem – obowiązkiem współczesnych, gdyż tylko w ten sposób można zachować tożsamość kulturową i żyć w zgodzie z tradycją i klimatem tej ziemi.

⁴⁵ Hel. Romer, „*Massada*”, *op.cit.*

⁴⁶ Limanowski oczywiście odnotował udział chóru wileńskiej synagogi w premierowym przedstawieniu *Pieśniarzy Ghetta*, 6 V 1931.

Zarysowany wyżej, zrekonstruowany tylko na podstawie teatralnych recenzji, obraz stosunków polsko-żydowskich nie jest pełny, bo zbyt wyidealizowany. Dramaty należące do literatury żydowskiej przyjmowane były przez wileńskich recenzentów bardzo życzliwie, a nawet ze swoistą kurtuazją. Deklaratywnie traktowano je i propagowano jako „swoje”, tzn. należące do jednej z kultur współtworzących specyficzną kulturę lokalną. Jednocześnie – ze względu na odrębność kulturową, hermetyczność środowisk, język – recenzowane były jak obce, tzn. wymagające bardziej prezentacji niż oceny lub interpretacji krytycznej. Lektura recenzji publikowanych po premierach dramatów żydowskich na scenach polskich i żydowskich oraz po występach gościnnych teatrów żydowskich, pozwala na sformułowanie stwierdzenia, że aktualne wydarzenia społeczne i polityczne nie wpływały w sposób znaczący na postawy recenzentów. Napięcia oraz uwikłania publicystów i teatru w sprawy społeczno-polityczne ujawniły się z całą ostrością po premierach sztuk Antoniego Słonimskiego. Echem konfliktów i animozji są też kąśliwe uwagi dotyczące mentalności, obyczajów przedstawicieli środowisk żydowskich, rozsiane w artykułach zorientowanych prawniczo recenzentów.

2. „Słonimski jest reakcjonista. Czarna polewka z naszej Strony” (S. Cat-Mackiewicz) Wokół komedii Antoniego Słonimskiego

Recenzenci byli zgodni, że Słonimski jest jednym z najzdolniejszych dramaturgów w Polsce. Wanda Stanisławska na łamach „Dziennika Wileńskiego”, przedstawiając go swoim czytelnikom, pisała, iż jest to „niezwykle uzdolniony komediopisarz żydowski, piszący con amore, ale tylko po polsku, świetny majster roboty scenicznej”⁴⁷. Żydowskie pochodzenie autora sprawiało, że odmawiała mu prawa do satyrycznego przedstawiania środowisk polskich. Lepiej by było, „gdyby swój talent i dowcip – pisała w innej recenzji – poświęcił na napisanie sztuki o nieprawościach własnych współbraci w Polsce i nie w Polsce [...] Medice cura te ipsum – a już my sobie jakoś z naszymi chorobami polskimi

⁴⁷ Piława, *Teatr Miejski (Na Pohulance)*. „Rodzina” A. Słonimskiego. „Dziennik Wileński” 1934, nr 95.

sami damy radę”⁴⁸. Opinie Stanisławskiej – recenzentki endeckiego „Dziennika Wileńskiego” – odzwierciedlały reprezentowaną przez gazetę opcję polityczną. Należy jednak podkreślić, że – nie bez żalu – Stanisławska stwierdzała wielokrotnie, iż Słonimski jest wyjątkowo utalentowanym dramaturgiem i błyskotliwym satyrykiem, a jego komedie są dowcipne i jako świetny materiał dla teatru – najczęściej znakomicie grane. Nie potrafiła jednak pozbyć się swoich uprzedzeń narodowych, stąd też w recenzji po premierze *Lekarza bezdomnego* znalazły się i takie stwierdzenia: „nie każdy uczciwy musi być półżydem” oraz: „P. Słonimski byłby naprawdę w siódmym niebie, gdyby typem matki-Polki była np.... Gorgonowa”⁴⁹.

Utwór ten jest typowym produktem atmosfery warszawskiej. Jego reprezentacyjną wprost cechą banalność. [...] Na próżno krytyka warszawska usiłowała dopatrzeć się w tym obrazu niedokończonej asymilacji lub tragizmu zagadnienia polsko-żydowskiego w Polsce. Żle byłoby, a dla przyszłości wewnętrznych stosunków arcyniepożądane, gdybyśmy brali komedie p. Słonimskiego za przyczynek do rozwiązania problemu współżycia dwóch narodowości na podłożu wspólnej kultury i wspólnej państwowości. Czy u podstaw rozwiązania zagadnienia współżycia Żydów z Polakami ma tkwić rasowy instynkt Hartmańskiego do brudnych interesów, połączony organicznie z dążnością do odegrania roli społecznej i towarzyskiej w tzw. sferach wyższych?⁵⁰

Taką refleksją i oceną treści komedii Słonimskiego *Murzyn warszawski*⁵¹ rozpoczął swoją recenzję Wiktor Piotrowicz, który także nie krył swoich zastrzeżeń do kompozycji całego utworu, jego fabuły, określając sztukę jako „udramatyzowaną Kronikę Tygodniową”, w której dominuje ton „publicystyki polityczno-obyczajowej i kawiarnianej”, opartej na anegdocie i ciętym dowcipie. A to – zdaniem recenzenta „Słowa” – wystarczyłoby na jednoaktówkę, a nie na trzyaktową komedię.

⁴⁸ Pilawa, *Teatr Miejski (Wielki). „Lekarz bezdomny” A. Słonimskiego*. „Dziennik Wileński” 1934, nr 42.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ W. Piotrowicz, *Wrażenia teatralne. Antoni Słonimski: „Murzyn warszawski”, komedia w trzech aktach w Reducie z udziałem Stefana Jaracza*. „Słowo” 1929, nr 16.

⁵¹ Prem. 17 I 1929, Reduta.

Słonimski – jak dowodził Piotrowicz – poruszył ważny problem stosunków polsko-żydowskich, zasad współżycia dwóch narodów, sprowadzających się do dwóch koncepcji: asymilacji i „zachowania odrębności narodowej i psychicznej Żydów w Polsce”. Niesłusznie ograniczył go do anegdoty obyczajowej, „wyeliminował ze swej komedii głębszą ideę społeczną i ekonomiczną, szukającą rozwiązania tego problemu”, całą sprawę traktując „w kategoriach pewnego afektu, podrażnionych namiętności i uczuć”. Piotrowicz odczytał komedię Słonimskiego jako wyraz

rozżalenia do społeczeństwa polskiego za to, że nie zawsze stosunek jego do Żydów, zwłaszcza tych, co nie są „od urodzenia katolikami” jest poprawny w dziedzinie najcodzienniejszych, najdrobniejszych stosunków współżycia i współzamieszkiwania pod jednym dachem. Gniew oraz namiętne i szydercze słowa pod adresem Żydów za specyficzne zamiętanie do nie zawsze czystych interesów. Zniecierpliwienie, że postęp nie jest tak... postępowy, jak chciałby autor, w usuwaniu trudności współżycia, wynikłych na tle odrębnej psychiki, kultury, cywilizacji⁵².

Komedia bawi, ale powinna – zdaniem Piotrowicza – raczej skłonić do refleksji. A przede wszystkim jej treść jest obca Wilnu, w którym panują inne stosunki niż w Warszawie, społeczność żydowska jest bardziej wyizolowana. W zakończeniu recenzent pisze:

I nie wiem, czy komedia p. Słonimskiego oddaje usługę sprawie współżycia i asymilacji Żydów w Polsce. Na naszym terenie, tak odmiennym od stosunków b. Kongresówki i Galicji, po prostu szkodzi sprawie. Bo społeczeństwo żydowskie, odgradzone z własnej woli murem od polskiego, nie zachęca do zbliżenia się wzajemnego⁵³.

Tę ostatnią opinię podzielała Stanisławska, która jednak swoje sądy sformułowała ostrzej niż umiarkowany w opiniach i skłonny do wieloaspektowej interpretacji i oceny sztuk – Piotrowicz. Uznała, że sztuka

jest jedną wielką krucjatą przeciw asymilacji jego [Słonimskiego] współwyznawców w Polsce, w której, wedle autora, z dużą chętnością to wygłaszającego, Żydzi są o wiele mądrzejsi, no i bogatsi od Polaków. [...] Słowem komedia Słonimskiego – to złośliwa drwina

⁵² W. Piotrowicz, *Wrażenia teatralne*, op.cit.

⁵³ *Ibidem*.

z tego odłamu społeczeństwa żydowskiego, które pragnie asymilacji z nami i jeden więcej policzek wymierzony społeczeństwu polskiemu. Autorowi nie brak, ani humoru, ani dowcipu w szkicowaniu typów i sytuacji – tym gorzej dla nas⁵⁴.

I Stanisławska, i Piotrowicz mieli za złe Słonimskiemu, że „pomimo nędzoty przedstawionego światka żydowskiego, wychodzi on zwycięsko w porównaniu z przedstawicielami innych ras i środowisk”⁵⁵. Akcja komedii rozgrywa się bowiem w środowisku żydowskim, z niego wywodzi się snobistyczny, karykaturalny Hartmański, pragnący uchodzić za Polaka, ale i Perlmon – uczciwy Żyd o poetyckiej nieco naturze, budzący sympatię widzów. Natomiast jedyne postacie wywodzące się spoza środowisk żydowskich – polski hrabia i francuski adwokat – to postacie niesympatyczne, negatywne (hrabia homoseksualista próbuje uwieść Mitka Hartmańskiego, a Francuz to zwykły oszust i kombinator). Piotrowicz ironizował: „Oto sens głębszy: Żyd – Polak – Francuz... wybierajcie kto lepszy wśród tych kontrastów! P. Słonimski postarał się, pomimo wszystko, bym głosował za Żydem”⁵⁶.

Trzeba podkreślić, że recenzenci bardzo powściągliwie pisali o aktualnych kwestiach stosunków polsko-żydowskich, jakby przyjmując, że wszyscy czytelnicy wiedzą, o co chodzi, lub nie chcąc podejmować kwestii drażliwych. Nie odnosili przedstawionych przez Słonimskiego bohaterów i wydarzeń do konkretnych sytuacji, mimo że realizacja teatralna sprzyjała rozwinięciu wątku aktualnej „plotki”. Fakt, że wewnątrz księgarni było wyraźnie wzorowane na księgarni Mortkowicza w Warszawie, został tylko odnotowany. Żaden z wileńskich recenzentów nie podążył tym tropem, nie przywołał konkretnych wydarzeń, potwierdzających lub podważających to, co przedstawił Słonimski. Swoje opinie formułowali przyjmując bardzo ogólnie zarysowaną perspektywę rozwiązania kwestii polsko-żydowskiej: asymilacji lub pełnego zachowania odrębności kulturowej w ramach państwa obywatelskiego.

Obawy Piotrowicza i szczególnie Stanisławskiej, że komedia ta zostanie odczytana jako skierowana przeciwko asymilacji – potwierdziły się. W kolejnym odcinku *Wrażenia teatralnych* Piotrowicz zamieścił fragmenty artykułu, jaki

⁵⁴ Piława, *Reduta*. „Murzyn warszawski”, komedia w 3-ach aktach Antoniego Słonimskiego. Występy S. Jaracza. „Dziennik Wileński” 1929, nr 16.

⁵⁵ W. Piotrowicz, *Wrażenia teatralne*, op.cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

ukazał się w „Wilner Tog”⁵⁷. Obszerne cytaty nie wymagały komentarza. Recenzent „Wilner Tog” odczytał komedię Słonimskiego jako satyrę na tych, którzy asymilują się i wyrzekają swego pochodzenia, kultury, tradycji, obyczaju. Podkreślił także odrębność Żydów wileńskich, którzy jeszcze zachowują swoją tożsamość, chociaż i w Wilnie nie brak „Hartmańskich” i takich, którzy im sprzyjają:

Brawo Słonimski, napisał Pan dobrą, świetną rzecz. Pokazał Pan nam jak w lustrze świat sztejnów, zonów, bergów, feldów, półprzechrztów i przechrztów. Zawsze oddzieleni są od nas grubą ścianą. Gdy przyjeżdżamy do Warszawy lub Łodzi, lub gdy oni przyjeżdżają do Wilna, patrzymy na siebie jak ludzie innej rasy [...] Wy, Żydzi wileńscy z ul. Mickiewicza i Wielkiej, idźcie do Reduty, nie żałujcie paru groszy, warto. Spójrzcie, komużeście w kramikach maturalnych Hertmańskich powierzyli wychowanie swoich dzieci. Spójrzcie, co się staje z waszymi córkami i synami w rękach Hertmańskich. Dzięki Bogu rosną już na wileńskim błocie żydowskim Mieczysławowie i Romualdowie. Spójrzcie ojcowie i matki, co chcecie z nich zrobić. Spójrzcie i zadrżycie, patrząc na błoto, jakie Hertmańscy wnoszą w wasze domy⁵⁸.

Jeszcze silniejszy rezonans na łamach wileńskiej prasy wywołała komedia Słonimskiego *Rodzina*, wystawiona pięć lat później (7 IV 1934). Na drugim przedstawieniu, w trakcie pierwszego aktu został rozpylony na widowni gaz łzawiący, co wywołało znaczne zamieszanie. Przedstawienie zostało przerwane, sala wywietrzona i dalej już przebiegało normalnie. Incydent ten nie zaszkodził popularności *Rodziny*. Mniej było także – niż się można spodziewać – ostrych

⁵⁷ W.P., *Wrażenia teatralne. Jacinto Benavente: „Krag interesów”, komedia w trzech aktach z prologiem i epilogiem w Reducie*. – L. Tołstoja „Żywy trup” w *Teatrze Polskim*. – *Polemika i dyskusja o „Murzynie warszawskim” Słonimskiego*. „Słowo” 1929, nr 32.

⁵⁸ W drugiej połowie lat dwudziestych problem imion nadawanych dzieciom w rodzinach żydowskich był wielokrotnie poruszany w środowiskach żydowskich. Pisał o tym także w artykule pt. *Judaica* Czesław Jankowski („Słowo” 1927, nr 164), który popierał głoszone przez wiceprezesa Gminy Żydowskiej warszawskiej – Feldsztejna – hasło powrotu do tradycyjnych imion biblijnych. Jankowski nie wypowiadał się wyraźnie przeciwko nadawaniu imion polskich (nie przeczy jednak, że niezbyt one harmonizują z nazwiskami), bardzo zdecydowanie natomiast opowiadał się za wyeliminowaniem tych imion, które są „karykaturą” imion biblijnych lub przekształconą formą imion obcych, np. Hirkon – grec. Aleksander. Publicysta „Słowa” miał jednak wątpliwości, czy „społeczeństwo żydowskie zechce współcześnie z zaniechaniem używania Stanisławów i Mieczysławów, odstąpić od tradycyjnych Moszków i Srułów”.

ataków na Słonimskiego i dyskusji w prasie. „Głos Wileński” skomentował tę premierę następująco:

Robiąc układ w kierunku publiczności żydowskiej dała nam dyrekcja Teatru na Pohulance komedię A. Słonimskiego. *Rodzinę* poprzedziła hałaśliwa reklama prasy żydowskiej i żydofilskiej prasy stołecznej, gdzie komedia autora żydowskiego już była wystawiana. Przy czym nie obeszło się bez protestów ze strony oburzonej publiczności chrześcijańskiej. Komedia Słonimskiego jest utworem par excellence politycznym, mającym na celu wykpić ruch antyżydowski zarówno w Polsce, jak i w państwach ościennych. [...] Treść sztuki jest tak bezczelnym naciąganiem, iż może wywołać reakcję wręcz przeciwną od tej, do jakiej zmierzał poeta żydowski⁵⁹.

Samo przedstawienie oceniono jako przygotowane ze starannością „godna lepszej sprawy”. Wszyscy recenzenci podkreślali staranność wystawienia, choć – za sprawą Słonimskiego⁶⁰ – wiele postaci było bezbarwnych.

„Dziennik Wileński” nie podjął tonu wypowiedzi „Głosu Wileńskiego”, nie zajął się zbytnio sprawą *Rodziny*, poprzestał na publikacji dość powściągliwego, choć nie pozbawionego ironii w stosunku do autora sztuki, artykułu Piławy. „Słowo” poświęciło sztuce i jej autorowi wyjątkowo dużo miejsca. Żadna premiera teatralna nie była tak szeroko komentowana na łamach tej gazety. Oprócz stałego recenzenta, którym był wówczas Charkiewicz, o problemach przedstawionych w *Rodzinie* i komediopisarstwie Słonimskiego wypowiedzieli się Ksawery Pruszyński oraz sam redaktor naczelny – Stanisław Cat-Mackiewicz. Przy czym tytuły artykułów Pruszyńskiego i Mackiewicza – napastliwe w swojej retoryce – były niewspółmierne do wyrażanych opinii (przychylnych Słonimskiemu) i odnosiły się raczej do diagnozy dotyczącej sytuacji społeczno-politycznej, kwestii ideowych, a nie do ocen *Rodziny*.

Do przedstawienia na Pohulance nawiązał tylko Charkiewicz. Blisko połowę recenzji poświęcił rozważaniom o specyfice twórczości komediowej Słonimskiego, która bardzo silnie związana jest – jego zdaniem – z „Kronikami

⁵⁹ „Głos Wileński” 1934, nr 97.

⁶⁰ Charkiewicz wprost zarzucił Słonimskiemu nieumiejętność konstruowania postaci. W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Rodzina” – komedia w 3-ach aktach Antoniego Słonimskiego*. „Słowo” z 10 IV 1934.

Tygodniowymi”⁶¹. Autora *Rodziny* wyróżnia – zdaniem Charkiewicza – ostrość satyry, tropienie ułomności i całkowita obojętność w stosunku do „zjawisk dodatnich” oraz „przewaga refleksji nad wyobraźnią, analizy zaś nad syntezą”. Stąd wniosek: „Słonimski, pomimo najszczerze swe chęci, dobrym komediopisarzem być nie może”. Dlaczego więc na jego najnowszą komedię śpieszą takie tłumy? Charkiewicz wskazuje trzy przyczyny składające się na powodzenie tej sztuki: (1) doskonale dowcipy: „Słonimski jest mistrzem dowcipu [...], zbiór anegdotek i «kawałów», wypowiedziany przed publicznością przez kilka osób, błąkających się na scenie, jest tak zajmujący, że widz nie zdaje sobie sprawy, że na scenie właściwie nic się nie dzieje, że postacie nie są postaciami ludzkimi, lecz upostaciowanymi dowcipami i że komedia w sposób najbardziej kategoriyczny przeczy podstawowym pojęciom o komedii”; (2) autor nie oszczędza nikogo, każdy więc – niezależnie od poglądów politycznych – może się poczuć zarówno usatysfakcjonowany, jak i ośmieszony:

Rodzina jest tak naładowana złośliwymi dowcipami pod adresem wszystkich grup i stronnictw, że już to samo może zapewnić jej niezwykle powodzenie. Antysemita może mieć istną uciechę, oglądając Żyda, wyzutego ze wszelkiej uczciwości [...]. Filosemita uśmiechnie się z zadowoleniem, gdy posłyszysz stwierdzenie, że pochodzenie żydowskie nie jest przeszkodą w karierze ultra-narodowej [...]. Endecja może być dotknięta, widząc dwóch matolów, reprezentujących to stronnictwo. Ale i «panowie legioniści, ożenieni z żydówkami», nieraz się skrzywią pod cięciem satyry Słonimskiego.

(3) Słonimski kreśli – mimo satyry – pozytywny obraz Polski, kraju, który przybyszom zza wschodniej i zachodniej granicy wydaje się oazą wolności i swobody. Wśród lirycznych refleksji, jakie snują w finale komedii Hans i Lebenbaum, giną bowiem słowa Tomasza Lekcickiego, że jest tu „Tak samo duszno, jak wszędzie”. Charkiewicz traktuje to jako jeszcze jeden dowód słabości konstrukcyjnej komedii, której natomiast nie odmawia aktualności:

Komedia, skreślona przez „heretyka na ambonie” wykazuje bodaj wszystkie nasze dzisiejsze troski i bolączki, porusza bodaj wszystkie dręczące nas pytania, na które nie znajdziemy odpowiedzi, kpi bodaj

⁶¹ Nie jest to sąd nowy. Publicystyczny charakter komedii Słonimskiego podkreślali – raczej jako wadę niż zaletę – recenzenci po premierach *Murzyna warszawskiego* oraz *Lekarza bezdomnego*.

ze wszystkich naszych śmieszności i wad – ale wyjścia żadnego nie wskazuje, choć ma zacięcie moralizatorskie⁶².

Jej autor – zdaniem Charkiewicza – „spróbował powiązać wszystkie przeciwności i zlikwidować wszelkie zatargi, wskazując na obowiązki wobec ojczyzny – wszechogarniającej wielkiej ojczyzny: Polski”⁶³.

Wątki zasygnalizowane tylko przez Charkiewicza, który skoncentrował się głównie na samej komedii (akcji, jej konstrukcji, postaciach, sekrecie powodzenia wśród publiczności teatralnej) jako utworze literackim przeznaczonym na scenę⁶⁴, na jej walorach literackich, słabościach jako utworu scenicznego oraz publicystycznej aktualności, podjęte zostały i rozwinięte w następnych artykułach.

Pierwsze strony kolejnych dwóch numerów „Słowa” (dnia 11 i 12 IV 1934 r.) były graficznie zdominowane wybijającym się tytułem: **Słonimski jest reakcjonista. – Czarna polewka z naszej strony**. To Cat-Mackiewicz wykorzystał komedię Słonimskiego jako pretekst do refleksji natury politycznej, wyrażonej w wielowątkowym, dygresyjnym i nieco meandrycznym dwuczęściowym artykule. Oczywiście, nie sprawy teatralne czy literackie były dla niego najważniejsze. Już na wstępie Mackiewicz zaznaczył, że był na *Rodzinie* w Warszawie, nie w Wilnie. Cat – jakby na przekór recenzentom, zarzucającym Słonimskiemu, że jego komedie mają charakter „publicystyczny” – właśnie tym kwestiom poświęcił swój artykuł. Dowodził nawet, że zarzut ten nie jest w istocie zarzutem:

Mój Boże. Któż sztuka nie jest publicystycznym artykułem. Czyż nie były nią *Dziady* ze swoim Nowosilcowem, z Pelikanem. Szczęście poetów polega tylko na tym, że umieją nie konkretyzować, a raczej nie umieją konkretyzować o co im chodzi i to, co chcą powiedzieć, porasta im w pióra, wyrasta w skrzydła, które potem przez dziesięciolecia będzie fasonował kto zechce i jak zechce⁶⁵.

⁶² W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Rodzina”*, op.cit.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Kwestię teatralnej realizacji omówił Charkiewicz bardzo pobieżnie. Chwalił wykonawców i dekoracje Makojnika. Można sądzić, że recenzent znał sztukę nie tylko ze sceny, ale i czytał jej tekst. Wielokrotnie podkreślał jej walory literackie, które – jego zdaniem – nie idą w parze ze scenicznymi.

⁶⁵ Cat., *Słonimski jest reakcjonista. – Czarna polewka z naszej strony*. „Słowo” 1934, nr 96.

Wbrew tytułowi nie jest to napaść na Słonimskiego, ale próba kolejnego sformułowania rozumienia pojęć: „reakcja” i „postęp” oraz kolejne opowiedzenie się po stronie postępu. Cat, odrzucając pejoratywne rozumienie reakcjonizmu twierdzi, że istnieją w zasadzie tylko dwa kierunki społeczno-polityczne: reakcjonizm głoszący konieczność powrotu do „form wypróbowanych, które okazały się dobre”, oraz postęp „polegający na szukaniu form nowych, form innych, form nieznanych”. Przy tak zarysowanym podziale postaw i prądów społeczno-politycznych wpisał Słonimskiego do obozu reakcji.

Jego *Rodzina* to walka jednostki o swobodę indywidualną, głównie o swobodę myśli. Słonimskiego *Podróż po Rosji* naciskała głównie ten fakt, że w Rosji stopa życiowa jest tak nieprawdopodobnie niska, moja *Myśl w obcęgach* była poświęcona przede wszystkim skrępowaniu myśli. A jednak o myśl, myśl swobodną Słonimskiemu przede wszystkim chodzi. I dlatego szczerze zupełnie zwalcza i bolszewizm, i hitleryzm. Swoboda indywidualna doszła do szczytowego stopnia rozwoju w XIX wieku. Pan Słonimski jest wyraźnym reakcjonistą. Chce cofnąć się do XIX w. Dziś jeszcze kocha na pewno te kraje, które ten ustrój XIX wieku reprezentują. W Anglii chętnie by się zajął propagandą pacyfistyczną, jakkolwiek nie republikańską, bo jest za mądry na to. W Bolszewii, Niemczech, Włoszech życie dla niego byłoby nieznośne. W Polsce staje się nieznośne⁶⁶.

W części drugiej artykułu⁶⁷ Cat dowodził:

Rodzina jest protestem przeciwko ograniczaniu swobody indywidualnej. I *Rodzina*, aby się skutecznie bronić próbowała nawet feudalnej fosy i zamku, schroniła się pod heraldyczne znaki. [...] „Byliście zawsze swobodni” – powiada autor pomiędzy wierszami – „brońcie teraz siebie i nas od upaństwowienia”⁶⁸.

Komedia Słonimskiego, jej wymowa, jest – zdaniem autora – egzemplifikacją przysłowia „Kiedy bida to do Żyda”, sparafrazowanego na „Kiedy bida to do szlachcica”. Cat nie ma wątpliwości, że „naiwnością jest mniemać, aby dziś dwór ziemiański mógł stanąć do walki przeciw zurzędniczeniu Polski”.

Gdybyśmy chcieli nalepić na *Rodzinę* markę partyjną, gdybyśmy chcieli dla jej tendencji odnaleźć odpowiednie codzienne pismo

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cat., *Słonimski jest reakcjonista*. – *Czarna polewka z naszej strony*. „Słowo” 1934, nr 97.

⁶⁸ *Ibidem*.

polityczne, to byśmy musieli zatrzymać się na dwóch organach: „Naszym Przeglądzie” i „Gazecie Warszawskiej”. A właśnie i syjoniści, i endecy, wybierając się na *Rodzinę*, oglądają się za zgniłymi jajami. [...] dziś tylko żydzi i tylko endecy reprezentują jeszcze jednostkę, która pracuje niezależnie od aparatu państwowego. Poza żydem i endekiem pozostał tylko urzędnik, urzędnik i jeszcze raz urzędnik⁶⁹.

Nierealność „tendencji” komedii dostrzegał w perspektywie zjawisk zachodzących w skali ogólnopolskiej – pojęcie kariery łączy się z karierą urzędniczą – jak i w odniesieniu do sytuacji Wileńszczyzny oraz Polesia: „Siedząc na *Rodzinie* w Warszawie, lecz mając w głowie szumy Polesia i ciszę Wilna, zachwycając się dowcipami Słonimskiego, myślałem sobie, że jednak tendencje autora są naiwne⁷⁰”.

Mackiewicz ceni jednak Słonimskiego nie tylko za dowcip, ale przede wszystkim za nieukrywanie niewygodnych faktów, takich jak postawa chłopstwa w czasie powstań narodowych, domaganie się nienależnych honorów i emerytur. To, o czym Żeromski pisał jako o tragedii, Słonimski ukazał w formie satyryczno-groteskowej (scena rozmowy Pitufy z wojewodą).

Słonimski jest dla Mackiewicza obrońcą „anarchicznej jednostki”, prawa do swobody indywidualnej, a zarazem przeciwnikiem „zurzędniczenia”, ekspansji państwa i jego urzędników ingerujących w coraz większym stopniu w różne sfery życia społecznego i rodzinnego. Wyraża więc poglądy bliskie redaktorowi „Słowa”. Jednakże proponowany sposób rozwiązania problemu, zwrot ku tradycji, ku szlachcie jako gwarantowi wolności, nawet Mackiewicz – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli „żubrów” – uznał za naiwność i przejaw reakcjonizmu. Artykuł Mackiewicza, pisany z okazji wystawienia *Rodziny*, nie należy do krytyki teatralnej, więcej mówi o samym Mackiewiczu niż o Słonimskim, ale jest interesującą glossą do recepcji *Rodziny*, fenomenu jej popularności i emocji, jakie budziła we wszystkich niemal środowiskach.

Ksawery Pruszyński, podobnie jak i Mackiewicz, nadał swojemu artykułowi bardzo ostro brzmiący tytuł, sugerujący krucjatę przeciwko autorowi *Rodziny*: *Jak Słonimski sfalszował metrykę Polsce*⁷¹. Owo *sfalszowanie metryki* jest – jak to nazywa Pruszyński – „trickiem” Słonimskiego, który

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ K. Pruszyński, *Jak Słonimski sfalszował metrykę Polsce*. „Słowo” 1934, nr 98.

zestawił Niemcy z 1933 i Rosję z 1933, a obok Polskę, o której powiedział, że też jest ex 1933. Ale naprawdę, to ona jest może Polską sanacyjną, ale Polską z czasów wcześniejszych o dobrych kilka lat [...] Lekcicki, Słonimski i widownia zdaje sobie z tego sprawę. Zdaje sobie też sprawę z tego, że takiej Polski nie tylko nie ma, ale że ta Polska już nie wróci. [...] Przestrzega, pyta: czyż nie lepiej byłoby inaczej niż tamci, czy nie lepiej po dawnemu? Spokojnie i miękko, bez obozów koncentracyjnych i terroru partyjnego? Pyta, pokazuje inną Polskę, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę nie tylko z tego, że już jest, ale że będzie inaczej. Tak, jak w Rosji, tak, jak w Niemczech. Co będzie nas nie tylko różniło – to kolor sztandarów, powiewających nad tym samym, to ręka, trzymająca te same, takie same «obcęgi». I wie, że wobec tego nie może nic on – Antoni Słonimski⁷².

Obszerny artykuł, którego większą część stanowi streszczenie, zawiera odpowiedź na pytanie o przyczyny sukcesu komedii Słonimskiego, nad czym zastanawiał się także Charkiewicz. Odpowiedź Pruszyńskiego jest podobna: sztuka przedstawia sprawy bliskie różnym środowiskom, każdy może dostrzec w niej to, co chce. Pruszyński, szerzej niż teatralny recenzent, rozwinął wątek „tricku” Słonimskiego: polskich realiów – tych ukazanych w komedii, i tych rzeczywistych, aktualnych. Przywołał konkretne hasła i ugrupowania działające w różnych regionach Polski, sympatyzujące z dyktaturą sowiecką lub niemiecką. Usprawiedliwił zabiegi idealizujące sytuację w Polsce tym, że komedia ma wyeksponować kontrast między totalitaryzmami a na pewno niedoskonałym polskim systemem państwowym, który ze wszystkimi swoimi słabościami daleki jest od terroru. Polska „lekcicka” czy „urzędnicza” mimo wszystko nie zniewała swoich obywateli tak, jak to się dzieje za wschodnią i zachodnią granicą.

Słonimski chciał stanąć w poprzek drogi tych tęsknot do silnej władzy, tęsknot, prowadzących do Dachau i Sołówek. Przeciwwstawił im to, co oni uważali za karygodną miękkość – tj. obecną Polskę, przedstawił wszystkie dobre strony owej miękkości, wszystkie złe strony, całą prawdę tamtych „kolosów”, „potęg”, „masowych ruchów”. Stawił czoło wzbierającym w Polsce dwom falom. Stawił grając na patriotyczne (kto by się spodziewał) przenoszenie swego kraju, tego, co się w nim dzieje, nad rzeczy obce. Acz wbrew woli, acz w bardzo

⁷² *Ibidem.*

destylowanej formie brzmiało w sztuce sarmackie „cudze chwalicie, swego – nie znacie”⁷³.

Słonimski – zdaniem Pruszyńskiego – odkrył przed widzami „zalety Polski lekcickiej”, a dzięki wspomnianemu wyżej „trickowi” uświadomił, jak daleko od tej wizji jest Polska 1934 roku i w jak niebezpiecznym kierunku zmierza.

Oprócz wspomnianego incydentu na drugim przedstawieniu, *Rodzina* została przyjęta w Wilnie spokojnie. Większe sprzeciwy budziły przedstawienia *Murzyna warszawskiego* i *Lekarza bezdomnego*. W obu tych komediach kwestia żydowska i stosunków polsko-żydowskich została przedstawiona jako temat podstawowy, a w *Lekarzu* doszedł jeszcze problem polsko-rosyjski, pamięci o Rosji carskiej, współczesnej, rosyjskiej emigracji. W *Rodzinie* – co podkreślali publicyści – jest wiele tematów, kwestii, które można różnie interpretować. Najbardziej zagorzali przeciwnicy polityczni, wyznawcy sprzecznych opcji, obozów, mogą w tej satyrze odnaleźć siebie i swoich przeciwników. A niewątpliwa pochwała „Polski lekcickiej”, ze wszystkimi jej słabościami i śmiesznościami, musiała budzić sympatię znacznej części wileńskiej publiczności, która przychylnie przyjęła satyryczne postaci komisarza sowieckiego oraz hitlerowca, którzy ulegli czarowi polskiego dworu. Karykaturalność postaci „działaczy” endeckich mogła wzbudzić niechęć zwolenników tej orientacji politycznej, ale fakt, iż obaj panowie pochodzili z Warszawy, nie był tak zupełnie bez znaczenia dla odczytania ostrości satyry, która mogła być traktowana bardziej jako zorientowana geograficznie niż politycznie, bardziej „na Warszawę” niż na formacje zbliżone ideowo do endecji. W przypadku *Rodziny* problemy stosunków polsko-żydowskich zostały zepchnięte na margines. Przysłużył się temu także – co bardzo prawdopodobne – Leon Wołłejko, jeden z ulubieńców publiczności wileńskiej, który – jeśli wierzyć Charkiewiczowi, a w tym wypadku można to zrobić – „załagodził cynizm młynarza Rosenberga”⁷⁴.

Recenzje teatralne poświęcone dramatowi i teatrowi żydowskiemu oraz sztukom podejmującym problemy związane ze stosunkami polsko-żydowskimi można podzielić na dwie grupy: (1) te, które pełnią funkcje informacyjne, kształcące, wprowadzają czytelników w obyczaje, historię i duchowość kultury żydowskiej, akcentują konieczność jej poznania i zrozumienia, przzerwania

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ W. Charkiewicz, *Teatr na Pohulance. „Rodzina”, op.cit.*

trwającej od wieków izolacji, deklarują otwartość i wykazują, że mimo różnic i zamknięcia się kultur w poczuciu wzajemnej obcości, procesy ich przenikania się widoczne są w wielowiekowej tradycji Wilna i stanowią o oryginalności kultury wileńskiej; (2) recenzje ujawniające opcje polityczne gazety, poglądy recenzentów na aktualne koncepcje optymalnego rozwiązania problemu relacji polsko-żydowskich: dążenie do asymilacji społeczności żydowskiej czy wypracowanie zasad i postaw sprzyjających współistnieniu autonomicznych społeczności, różniących się językiem, religią, mentalnością i doświadczeniami historycznymi, które łączą wspólne terytorium i historia. Do pierwszej grupy należą artykuły, które powstały po występach teatrów żydowskich lub po premierach sztuk autorów żydowskich podejmujących kwestie religijne, historyczne i obyczajowe Żydów. Drugą grupę stanowią omówienia sztuk współczesnych tak kontrowersyjnego – i to nie tylko w Wilnie – komediopisarza, jakim był Antoni Słonimski.

We wszystkich znajduje swoje odzwierciedlenie świadomość wspólnoty terytorialnej, odrębności religijnej i obyczajowej oraz gorączkowe poszukiwanie tych treści, emocji, problemów, które mogą łączyć obie żyjące obok siebie społeczności.

Najgłębiej – jak się wydaje – w problemy życia kulturalnego środowisk żydowskich w Wilnie zagłębiał się Jankowski, który niejednokrotnie na łamach „Słowa” podejmował zagadnienia nurtujące środowiska żydowskie. List do Ludwika Abramowicza z 23 listopada 1920 roku świadczy o jego zaangażowaniu w kształtowanie stosunków polsko-żydowskich:

Szanowny Panie.

Z inicjatywy p. Aleksandra Chomińskiego i mojej zbierze się jutro, we środę o godzinie 7 wieczorem u mnie (ul. Mickiewicza 30, mieszkanie dr. Rudziewicz, 2 piętro od frontu, wejście z ulicy) osób kilka pragnących ustalić stosunki miejscowe polsko-żydowskie przede wszystkim, a następnie oddziaływać na opinię publiczną i społeczeństwo w duchu łagodzenia i zharmonizowania przeciwieństw narodowościowych w ogóle. Zapowiedzieli bytność swoją: dr Wygodzki, dr Szabad i rabin Rubinstein. Pozwalam sobie zaprosić najuprzejmiej Szanownego Pana na tę naradę.

Z wysokim poważaniem

Czesław Jankowski⁷⁵

⁷⁵ Lietuvos Mokslu Akademijos Biblioteka. Rankraščiu Skyrius, sygn. F 79 – 32.

W odróżnieniu od innych publicystów Jankowski publikował swoje artykuły, podejmujące zagadnienia związane z szeroko rozumianą kulturą, nie tylko z okazji wydarzeń kulturalnych, adresowanych do środowisk polskich lub polskich i żydowskich, np. premier teatralnych. Jego wypowiedzi były często jedynym polskim głosem w dyskusjach prowadzonych wewnątrz społeczności żydowskich.

Recenzje z przedstawień teatrów żydowskich pisano najczęściej z dystansu, z pozycji uprzejmego obserwatora. Stwierdzenia o potrzebie bliższego poznania kultury żydowskiej pozostały w sferze deklaracji, nie znalazły swego rozwinięcia – poza nielicznymi wyjątkami – w publicystyce kulturalnej, uprawianej przez niemal wszystkich wileńskich recenzentów teatralnych⁷⁶. Nie były także w pełni wykorzystane stworzone przez teatry okazje do edukacji kulturalnej, np. sporadycznie pojawiały się na łamach polskich gazet artykuły przedpremierowe lub obszerniejsze omówienia repertuaru, poprzedzające gościnne występy teatrów żydowskich. Być może – tak jak i w innych aspektach regionalizmu – mamy do czynienia z początkową fazą kształtowania się kontaktów środowisk polskich z kulturą żydowską. Pierwszym krokiem miało być zaciekawienie i uświadomienie istnienia miejsc wspólnych, powszechności archetypów kulturowych, a także konieczności tolerancji dla tego, co odrębne, kreowanie – w duchu regionalizmu – tradycji i przesłanek do tworzenia wielopłaszczyznowej kultury krajowej. Rosnąca popularność idei regionalizmu sprzyjała realizacji tych celów, ale jednocześnie utrudniał zadanie narastający od końca lat dwudziestych antysemityzm, skutecznie ożywiający animozje. Premiery komedii Słonimskiego powodowały ujawnienie problemów polsko-żydowskich, podziałów, stereotypów, fobii i uprzedzeń, ale także odmienności koncepcji kształtowania relacji polsko-żydowskich. Interesujące, że niezależnie od tego, czy publicysta opowiadał się za szybką asymilacją, czy pełnym poszanowaniem odrębności religijnej i kulturowej Żydów, to zazwyczaj zdawał sobie sprawę z tego, że w Wilnie stosunki polsko-żydowskie kształtują się odmiennie niż w Warszawie. I nawet najzagorzalsi zwolennicy asymilacji nie stawiali za przykład procesów zachodzących w stolicy. Szmonces, humor antysemicki – nie znajdował wśród publicystów zajmujących się sprawami kultury uznania, nawet

⁷⁶ Wyjątkiem były publikacje Romer-Ochenkowskiej i Limanowskiego w 1931 r., poświęcone działalności Żydowskiego Instytutu Naukowego oraz zamieszczane w „Kolumnie Literackiej” pod red. J. Maślińskiego.

Jeżeli gazeta – jak „Dziennik Wileński” – prowadziła aktywną akcję „swój do swego po swoje”. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że wileńska publicystyka teatralna, mimo społecznego i politycznego zaangażowania autorów, dystansowała się wobec nastrojów i radykalnych poczynań ugrupowań politycznych. Nawet dość liczne złośliwości Stanisławskiej, kierowane do widzów „wyznania mojżeszowego”, na tle antysemitki retoryki „Dziennika Wileńskiego” tracą swoją ostrość. Mają też – jak wskazują konteksty – bardziej na celu zawstydzenie polskich czytelników „Dziennika”, że zabrakło im na kolejnej premierze w Lutni i na Pohulance, niż zniechęcenie do polskich scen publiczności żydowskiej. Kultura polska – co do tego panowała pełna zgoda – najłatwiej mogła dotrzeć do innych środowisk poprzez teatr. Zadania integracyjne, jakie postawili przed nim publicyści, miał wypełniać nawet na przekór aktualnej sytuacji politycznej. Nie odmawiano mu funkcji dydaktycznych, prawa do podejmowania problemów drażliwych, do satyry społecznej lub obyczajowej, co często recenzenci rozwijali i uzupełniali obserwacjami z „wileńskiego ogródka”. Kiedy jednak chodziło o kwestie narodowe i religijne – recenzenci nie „podgrzewali” nastrojów, nie traktowali przedstawienia jako pretekstu do felietonu aktualnego, dygresyjnego, do piętrzenia aluzji na aktualne, „tutejsze” tematy. Wydaje się, że piszący (lub pisujący) o teatrze nie chcieli jego upolitycznienia. Mniej lub bardziej świadomie chronili go jako jedyne w Wilnie miejsce w miarę systematycznych spotkań przedstawicieli różnych kultur, religii i narodowości. Teatr – zawodowy i amatorski – miał jednoczyć i bywało, że jednoczył w przeżyciu estetycznym, mistyczno-religijnym albo we wspólnocie śmiechu. Ten ostatni sposób budowania wspólnoty, choć niewątpliwie w praktyce teatralnej występujący najczęściej, nie skłonił wileńskich recenzentów do szerszej refleksji o integracyjnej funkcji komizmu.

Reduta w Wilnie czy Reduta Wileńska?

Działalności Reduty w Wilnie – podobnie jak przedtem i później w Warszawie – towarzyszyły liczne polemiki. Krytycy i recenzenci teatralni często, co prawda, byli zgodni w ogólnej ocenie premier, natomiast formułowali odmienne opinie i interpretacje w odniesieniu do konkretnych rozwiązań scenicznych, programu oraz licznych wystąpień kierowników Reduty. Nie trzeba nikogo przekonywać, że wszelkie artykuły prasowe, mimo licznych zastrzeżeń co do ich wartości dokumentalnej, są istotnym materiałem źródłowym dla historyka teatru. Rozpoznanie preferencji, uwikłań środowiskowych, strategii piszącego o teatrze stanowi niewątpliwie klucz do zrozumienia formułowanych ocen, „polityki” recenzenta, a także wyboru kierunku interpretacji przedstawienia teatralnego. Zagadnienie to pojawia się w pracy Grażyny Golik-Szarawarskiej *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*¹, zawierającej wnikliwą analizę krytycznych odczytań przedstawień Reduty należących do nurtu misteryjnego i zrywających z poetyką naturalistyczną. Dokonania zespołu Osterwy w latach 1925–1929 zostały ukazane przez pryzmat poglądów Srebrnego, którego krytyka – jak podkreśla autorka –

z jednej strony jest wyrazem obrony Reduty z punktu widzenia bliższego mu ideału teatru, z drugiej zaś – świadectwem narastania rozterek związanych z faktem, że poczynania tego teatru w Wilnie pozostawać zaczęły w coraz jaskrawszej sprzeczności z jego poglądami na sztukę².

Przybycie Reduty do Wilna, deklaracje programowe oraz ideowe Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, a przede wszystkim konkretne dokonania artystyczne nie mogły pozostać bez wpływu na kształt wileńskiej krytyki teatralnej, i tej profesorskiej, uprawianej z dystansu, podsumowującej kolejne

¹ G. Golik-Szarawarska, *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*. Katowice 1991.

² *Ibidem*, s. 86.

sezony, i tej codziennej, gazetowej. Lektura publikacji prasowych wyraźnie wskazuje na dwa aspekty oddziaływania Reduty na publicystykę kulturalną: pierwszy – krytyczno-teatralny, widoczny w sposobie postrzegania teatru, kryteriów oceny jego dokonań, wreszcie samego pisania o przedstawieniu teatralnym, np. akcenty zostały przesunięte z opisu gry aktorskiej na postać sceniczną, co było skutkiem zasady anonimowości aktorów; drugi – społeczny, wpisujący się w tendencje koncepcji rozwoju kultury polskiej na Wileńszczyźnie, związanej z działalnością objazdową Reduty.

Lata 1925–1931 to jeden z najbardziej interesujących okresów w historii wileńskiej krytyki teatralnej. W tym czasie bowiem piszący o teatrze najpełniej nie tylko ujawniali swoje poglądy, ale i w różnym stopniu poddawali się swoistej edukacji, jaką prowadziła Reduta, zmuszając niejednokrotnie do głębszego wniknięcia w problemy estetyczne, społeczne i organizacyjne teatru w Wilnie, jego statusu, funkcji oraz powinności.

Problemy szeroko rozumianej recepcji działalności – a może raczej – obecności Reduty w Wilnie będą przedmiotem poniższych rozważań.

1. „Marzą o posłannictwie polskiego ducha na tych rozstajnych drogach polsko-litewsko-białoruskich” (mrs) Wilno – Kresy – Łotwa

O Reducie i jej dokonaniach artystycznych, „metodzie”, funkcji pełnionej w życiu teatralnym i kulturalnym w Polsce, działalności i zasługach twórców oraz kierowników zespołu i Instytutu – Osterwy i Limanowskiego – napisano już wiele³. Polemiki dotyczące oceny dokonań i założeń programowych towarzyszyły Reducie od jej powstania w 1919 roku. Dyskusje nie zakończyły się i po rozwiązaniu tej swoistej placówki teatralnej, usilnie i konsekwentnie próbującej połączyć w swoim programie i w pracy ambitne cele artystyczne, zadania kształcące i wychowawcze, których efektem miało być uformowanie nowego typu aktora oraz widza. Stosunkowo skromna, zachowana dokumentacja działalności Reduty i jej Instytutu w Warszawie i w Wilnie, wyraźnie subiek-

³ J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965; *idem*, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1971; I. Guszpit, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*. Wrocław 1989; *O zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*. Warszawa 1970.

tywne – co oczywiste – notatki, zapiski, wywiady, wspomnienia Redutowców, bardzo liczne artykuły prasowe, głosy krytyków i recenzentów teatralnych, często bez umiaru apologetyczne lub deprecjonujące, wręcz ośmieszające artystyczne osiągnięcia Reduty, jej organizację i głoszone idee – utrudniają rzetelną ocenę dwudziestoletniego dorobku Osterwy, jego uczniów i współpracowników. Klasyczne już dziś i niezastąpione prace Józefa Szczublewskiego: *Żywot Osterwy* oraz *Pierwsza Reduta Osterwy* czy Ludwika Simona: *Spis przedstawień zespołu Reduty* (Wilno 1929) stanowią swoisty przewodnik, źródło inspiracji i punkt wyjścia do podejmowanych badań i refleksji nad tym szczególnym zjawiskiem w historii polskiego teatru, jakim była Reduta. Interesujące materiały, dokumentujące działalność Reduty, zawierają opublikowane listy, wywiady, wypowiedzi programowe, zapiski czołowych jej twórców – Juliusza Osterwy⁴, Iwo Galla⁵, Edmunda Wiercińskiego⁶ oraz dwutomowe wydanie pism teatralnych Mieczysława Limanowskiego⁷. Niewątpliwie najbardziej fragmentaryczna jest wiedza o tzw. Reducie wileńskiej i II Reducie warszawskiej. Książka Bogdana Śmigielkiego *Reduta w Wilnie 1925–1929*⁸ zawiera interesujący materiał faktograficzny, ale podjęta przez autora próba ukazania specyfiki Wilna, określenia panujących w nim stosunków, szczególnie relacji między Redutą a różnymi środowiskami – wymaga wielu uzupełnień, a niektóre opinie należy uznać na kontrowersyjne⁹. Do niewątpliwie najlepiej znanych, opracowanych oraz najczęściej przywoływanych należą realizacje dramatów Stefana Żeromskiego, których Redutowe wystawienia omówił w swojej pracy

⁴ J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*. Opracował i przygotował do druku Z. Osiński. Wrocław 1990; *idem, Z zapisków*. Wybór i oprac. I. Guszpit. Wrocław 1991; M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński. Warszawa 1987; *Listy Juliusza Osterwy*. Wstęp Jerzy Zawieyski. Warszawa 1968.

⁵ I. Gall, *Pisma o teatrze. Budowniczy tła scenicznego. Scena „Białej Ściany”*. *Wspomnienia. Szkice i notatki*. Teksty zebrala i przygotowała do druku U. Aszyk. Wrocław 1993.

⁶ E. Wierciński, *Notatki i teksty z lat 1921–55*. Wybór i red. A. Chojnacka. Wrocław 1990.

⁷ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński. Warszawa 1994; *idem, Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1902–1940*. Zebrał i opracował Z. Osiński. Warszawa 1992.

⁸ B. Śmigielski, *Reduta w Wilnie 1925–1929*. Warszawa 1989.

⁹ Rewizji oraz rozwinięcia wymagają uwagi dotyczące relacji między prasą wileńską a Redutą, publiczności wileńskiej, a także bardzo różnorodnej działalności artystycznej i pozateatralnej Reduty.

Marek Białota¹⁰, oraz *Sen Felicji Kruszewskiej*, uważany za jedną z najciekawszych manifestacji ekspresjonizmu na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym, o czym wspominają w swoich pracach Elżbieta Rzewuska, Marian Rawiński i Jacek Popiel¹¹. Szczególne miejsce w dorobku Reduty zajmuje *Księżę Niezłomny*, wielkie widowisko plenerowe, wystawiane w objęździe w różnych przestrzeniach, jeszcze czekające na wnikliwe, kompleksowe opracowanie, któremu początek dały artykuły Urszuli Aszyk, Bożeny Frankowskiej, Zbigniewa Osińskiego i Jacka Popiela¹². Refleksję nad wileńskimi realizacjami dramatów Jerzego Szaniawskiego, w tym też i premierami Redutowymi, zapoczątkował Marian Lewko¹³.

Kolejny kryzys teatralny w Wilnie, niezadowolenie z dokonań Franciszka Rychłowskiego, kierującego w latach 1920–1925 scenami wileńskimi¹⁴, zbiegły się z narastającymi problemami, jakie przeżywała Reduta w Warszawie¹⁵ i Osterwa, kierujący także Teatrem Narodowym. Katastrofalna sytuacja finansowa zespołu i Instytutu, coraz częstsze i mniej wybredne ataki krytyki teatralnej sprawiły, iż Osterwa i Limanowski coraz poważniej zaczęli myśleć o opuszczeniu

¹⁰ M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*. „Prace Komisji Historycznoliterackiej” nr 47. Kraków 1989; zob. *idem*, *Wileńskie losy „Przezióreczki” Stefana Żeromskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 213–237.

¹¹ E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin 1988; M. Rawiński, *Między misterium a farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*. Lublin 1986; J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1995.

¹² U. Aszyk-Milewska, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*. Łódź 1978; B. Frankowska, „Teatr napowietrzny” *Juliusza Osterwy*. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 4, s. 425–445; Z. Osiński, *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919–1939*. W zbiorze: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Pod red. Tyszki. Poznań 1998, s. 133–147; J. Popiel, *Dramat a teatr polski*, *op.cit.*

¹³ M. Lewko, *Wileńskie inscenizacje dramatów Jerzego Szaniawskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne, op.cit.*, s. 238–256.

¹⁴ Zob. E. Krasiński, *Teatry wileńskie za dyrekcji Franciszka Rychłowskiego*. W zbiorze: *Wino teatralne, op.cit.*, s. 131–159.

¹⁵ Ostatnią warszawską premierą Reduty był *Dom otwarty* Michała Bałuckiego. Krytyka nie szczędziła cierpkich uwag. Od 20 maja do 16 lipca Reduta wyruszyła w swój pierwszy objazd. Trasa obejmowała 34 miejscowości, w tym też i Wilno, gdzie 29 maja 1924 r. wystawiono *Pastorałkę* (Sala Śniadeckich USB) i *Wielkanoc* na dziedzińcu USB im. Piotra Skargi. I X 1924 został zamknięty teatr Reduty. Działał tylko Instytut pod kierownictwem Limanowskiego.

Warszawy i przeniesieniu się do Wilna. Jak pisze Szczublewski, prawdopodobnie już w marcu 1925 roku rezydujący w Wilnie gen. Edward Rydz-Śmigły zaproponował Osterwie pomoc w zorganizowaniu siedziby Reduty w Wilnie. Projekt ten gorąco popierał także ówczesny wojewoda wileński Władysław Raczkiewicz. 1 maja 1925 roku na zebraniu pod przewodnictwem Delegata Rządu w Wilnie, Limanowski oficjalnie zgłosił propozycję objęcia przez Redutę teatru w tym mieście. Następnego dnia, tj. 2 maja, Czesław Jankowski zamieścił w „Słowie” artykuł pod znamienym i często w ciągu najbliższych lat przywoływanym tytułem: *Habemus Papam*. W tym samym dniu „Dziennik Wileński” opatrzył informację o przeniesieniu Reduty do Wilna tytułem *Wielki Teatr Kresowy*. Sprawozdawca, obecny na zebraniu 1 maja, pisał:

Wszyscy byli tym planem zaskoczeni. Wniosek przyjęto z żywym zadowoleniem do wiadomości. Zastrzeżenia dotyczyły tylko realizacji projektu, który wydawał się dość fantastycznym i zbyt ogólnikowo naszkicowanym. Podobno jednak w tej sprawie mają się odbyć dalsze konferencje. Do pośpiechu w decyzji przynaglał szczególnie gen. Rydz-Śmigły.

Ostrożność w ocenach i formułowaniu wniosków dotyczących programu, organizacji i poczynąń Reduty będzie cechowała wszystkie publikacje tej gazety. Sprawozdania z kolejnych konferencji w sprawie Reduty¹⁶ czy odezwa Komitetu Obywatelskiego Przyjaciół Reduty¹⁷ będą publikowane najczęściej anonimowo i bez komentarzy. Stała recenzentka teatralna, Wanda Stanisławska, konsekwentnie unikająca wypowiedzi o charakterze programowym oraz kompleksowych ocen dokonań teatrów, również w okresie dyrekcji Osterwy na Pohulance omawiać będzie konkretne premiery, pozostawiając ewentualne komentarze odnoszące się do spraw organizacyjno-programowych scen wileńskich Feliksowi Lubierzyńskiemu.

„Express Wileński” zaś informował: *Koniec pseudo-teatru. Wilno stanie się ogniskiem prawdziwej sztuki*¹⁸. Gazeta ta nawet w okresie narastającego kryzysu w zespole Osterwy oraz nasilenia głosów krytykujących jego działalność, a właściwie coraz rzadszą obecność na Pohulance, będzie publikować recenzje zdecydowanie pozytywnie oceniające poszczególne przedstawienia.

¹⁶ Zob. np. *Konferencja w sprawie Reduty*. „Dziennik Wileński” 1925, nr 249.

¹⁷ *Odezwa Komitetu Obywatelskiego Przyjaciół „Reduty”*. „Dziennik Wileński” 1925, nr 272.

¹⁸ „Express Wileński” z 2 V 1925.

Jej recenzenci i sprawozdawcy teatralni będą wspierać zarówno Redutę, jak i Rychłowskiego w zmaganiach z magistratem oraz w walce o subwencje oraz publiczność. Linię programową dziennika w kwestii teatralnej – jak się wydaje – wyznaczało przekonanie, że o teatrze trzeba pisać przede wszystkim pozytywnie, aby nie zniechęcać widzów¹⁹.

W 1925 roku „Express Wileński” i „Kurier Wileński” najintensywniej zaangażowały się w propagowanie Reduty, wpojenie wilnianom przekonania, że zjechał do nich zespół o szczególnym poziomie artystycznym i niezwykle ambitnym programie społeczno-kulturalnym.

Przybycie zespołu Reduty do Wilna w lipcu 1925 roku poprzedziła stosunkowo szeroko zakrojona – jak na warunki wileńskie – kampania prasowa. Do najgorliwszych propagatorów idei Osterwy i Limanowskiego należał Witold Hulewicz, poeta, publicysta i redaktor naczelny założonego przez siebie „Tygodnika Wileńskiego”²⁰, a później kierownik literacki Reduty, odpowiedzialny także za sprawy informacji i propagandy.

Na remont gmachu na Pohulance i osiedlenie się w Wilnie Reduta miała otrzymywać subwencję rządową w wysokości około 120 tysięcy złotych rocznie. Jak szacuje Śmigieński²¹, od lipca 1925 do lipca 1927 roku zespół Reduty otrzymał 195 906 zł. Środki te przekazywano w nieregularnych ratach. Cały okres pobytu Reduty w Wilnie upływał w niemal permanentnym kryzysie finansowym i (do 1927 r.) mieszkaniowym. Miasto – mimo całej przychylności – nie mogło tu skutecznie pomóc. Kryzys ekonomiczny odbił się negatywnie nie tylko na Reducie. Wystarczy przypomnieć, że kiedy zespół Osterwy zadomawiał się w Wilnie, Ferdynand Ruszczyk walczył – niestety, bez powodzenia – o utrzymanie Wydziału Architektury na USB.

Na zebraniu Rady Miejskiej 8 października 1925 roku uchwalono, że od 1 października będą wypłacane Reducie miesięczne subsydia w wysokości

¹⁹ Nie oznaczało to, że wszystkie premiery przyjmowano z równym entuzjazmem. Były przedstawienia, które przeszły wszelkie oczekiwania, bywały też na niższym niż zwykle poziomie wystawienia.

²⁰ O „Tygodniku Wileńskim” i prowadzonej na jego łamach akcji propagandowej pisałam obszernie w artykule *W kręgu tradycji i współczesności. O „Tygodniku Wileńskim” Witolda Hulewicza*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 12, 2000, s. 123–148.

²¹ B. Śmigieński, *Reduta w Wilnie*, *op.cit.*, s. 21.

2000 zł²². Ruszczyc w swoim *Dzienniku* dnia 29 października 1925 roku zanotował:

O godz. 7.30 zebranie w Delegaturze w sprawie Reduty. Utworzenie Komitetu i Towarzystwa Przyjaciół Reduty. Mówię Osterwie, że chciałbym im nieba przychylić. W jakich warunkach żyją członkowie Reduty, świadczą odczytane liczby. Pensji nie wypłaca się, utrzymanie zaś wynosiło za sierpień, wrzesień i październik na osobę po 400 zł., tj. po 130 zł. na miesiąc²³.

Zadaniem Towarzystwa Przyjaciół Reduty było zorganizowanie pomocy materialnej dla zespołu, załatwienie najbardziej palącej sprawy mieszkań oraz sprzedaż abonamentów. Zebrani wyłonili komitet w składzie: dyr. Stanisław Białas, dr Tadeusz Dembowski (chirurg, właściciel lecznicy chirurgicznej, działacz społeczny, członek Rady Miejskiej Wilna do 1927 r.), Czesław Janowski, mec. Jan Klott (od 1920 r. notariusz przy Sądzie Okręgowym w Wilnie, jeden z założycieli Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Towarzystwa Popierania Sceny Polskiej w Wilnie), Jan Łokuciejewski (w latach 1922–1927 wiceprezydent Wilna), prof. Kazimierz Sławiński (prof. zw. chemii organicznej na USB), Staszewski (prezes dyrekcji kolei), Janina Sumorokowa, redaktor Stanisław Eugeniusz Totwen. W ciągu dwóch miesięcy Towarzystwo zebrało 10 tysięcy złotych, a kiedy w ciągu następnego miesiąca kwota osiągnęła wysokość blisko 15 tysięcy, „Express Wileński” doniósł, że *Komitet uważa, że zadanie swoje spełnił*²⁴.

²² Jak wynika z *Budżetu Wilna* subsydia miejskie w kolejnych sezonach Reduty były następujące (dane za rok budżetowy od I IV do 31 III): 1925 – 38 720 zł (utrzymanie Pohulanki: asekuracja 4500, stróż 2000, remont 3000, utrzymanie ogródka i podatki 1700; razem – 11 200 zł); zapomoga dla teatru dramatycznego 24 000, (co mies. 2000); 1926 – 25 094 zł; sezony: 1927/28 – 35 200 zł; 1928/29 – 72 600 zł – jako subsydium na prowadzenie przedsiębiorstwa teatru miejskiego, czyli na pokrycie deficytu teatru miejskiego; 1929/30 – subsydium na pokrycie deficytu teatru miejskiego 110 478 zł, na zakup przedstawień w teatrach – 8600 zł.

²³ F. Ruszczyc, *Dziennik*, *op.cit.*, s. 322.

²⁴ „Express Wileński” z 25 II 1926 r. w artykule *Wysyłki na podwaliny „Reduty”*. *Wilno zebrało ok. 15000 zł.* informował, że zgromadzono 14 318,05 zł. Urzędnicy Wileńskiej Dyrekcji Kolei – 4920,74 zł, notariusze – 1320 zł, wojewoda O. Malinowski – 1000 zł; Kolegium Ewang.-Reform. – 100 zł; adwokaci – 845 zł; urzędnicy państwowi z 4 resortów – 814,75 zł; pracownicy bankowi – 485 zł; profesorowie i urzędnicy USB – 481 zł; lekarze – 455 zł; dowództwo 5 Pułku Piechoty Legionów – 400 zł; prac. miejscy – 292 zł; nauczyciele 3 szkół średnich – 300 zł; sędziowie i urzędnicy sądowi – 280 zł, Klub Szlachecki – 200 zł; Stowarzyszenie Techn. W Wilnie – 100 zł; inni – 1875 zł.

Na złą kondycję finansową Reduty złożyły się przyczyny natury obiektywnej (niewątpliwie kosztowny remont gmachu na Pohulance, liczny zespół, niesystematyczne wpływy z kasy, konieczność przygotowywania częstych premier, koszty objazdów) oraz – jak twierdzą niektórzy członkowie zespołu – nieudolne gospodarowanie środkami, a nawet nadużycia. Prasa wileńska nie wnikała zbyt w finanse zespołu i Instytutu. Reduta, jak dotąd każdy wileński teatr, musiała borykać się z trudnościami. Do kryzysów finansowych w kolejnych sezonach wilmianie byli przyzwyczajeni. Podkreślano natomiast samozaparcie i heroizm Redutowców, którzy mimo olbrzymich trudności starali się wykonać swoją artystyczną i społeczną misję. Nie narzekano więc zbyt, że otwarcie pierwszego sezonu Reduty na Pohulance się opóźnia. Trwał przecież remont gmachu.

Reduta wyruszyła w objazd, ale nie zniknęła z łamów gazet. Najobszerniejsze sprawozdania z objazdów Reduty we wrześniu, październiku i listopadzie 1925 roku oraz z podróży artystycznej na Łotwę zamieszczał „Kurier Wileński”; sekundował mu „Express” mniej obszernymi relacjami, ale – w odniesieniu do korespondencji z Łotwy – opatrzonymi bardziej entuzjastycznymi tytułami²⁵ (informacje o podróżach Reduty drukowały także „Słowo”, „Dziennik Wileński”). Anonimowy autor sprawozdania *Pierwsza wycieczka artystyczna „Reduty”*²⁶ podkreślał, że „Reduta nawiązywała kontakt z instytucjami kulturalnymi, w celu przygotowania następnych dojazdów i ujęcia całej pracy kulturalno-artystycznej na Ziemiach Wschodnich w ramy sprężystej organizacji”. Kolejne występy w Białymstoku, Brześciu, Pińsku, Łunińcu, Baranowiczach, Wołkowysku i Mołodecznie były triumfem zespołu. Sprawozdawcę jednak bardziej niż sprawy artystyczne, gra aktorów, sposób zaadaptowania przestrzeni teatralnej, interesowały kwestie organizacyjne i społeczna działalność Osterwy. I ten, i następne artykuły poświęcone objazdom²⁷ miały przede wszystkim uzmysłowić czytelnikom nieodzowność funkcjonowania polskiego objazdowego zespołu teatralnego, utrzymanego na dobrym poziomie, oraz konieczność

²⁵ Bol. Wit Świącicki, *Hołd Rygi – sztuce polskiej i cieniem Zeromskiego*. „Reduta” jest kładką zbliżenia pomiędzy narodami polskim i łotewskim. „Express Wileński” z 4 XII 1925; *Niech żyje Reduta!* (7 XII).

²⁶ „Kurier Wileński” 1925, nr 207.

²⁷ S., *Druga wyprawa Reduty*. „Kurier Wileński” 1925, nr 232; K., *Druga wyprawa Reduty*. „Kurier Wileński” 1925, nr 233; Ask., *Druga wyprawa Reduty*. „Kurier Wileński” 1925, nr 246.

wsparcia lokalnych inicjatyw społecznych, takich jak organizowanie cywilnych i żołnierskich teatrów amatorskich (Osterwa oferował współpracę polegającą na konsultacjach repertuaru i metod pracy) oraz remonty lub budowy sal teatralnych.

Korespondenci nie taili także trudności organizacyjnych, braku informacji, reklamy, „ospałości tych właśnie ludzi miejscowych” lub rezerwy, z jaką przyjmowano zespół. Odnotowali również, iż liczne miejscowości, do których zawitała Reduta, są w miarę systematycznie odwiedzane przez rosyjskie i żydowskie trupy teatralne, których „poziom artystyczny jest dość poprawny”, a także i polskie „spekulacyjne imprezy, które bardzo mało albo nic zgoła nie mają wspólnego ze sztuką”. Wnioski są oczywiste: nie sposób przecenić kulturalnego i propagandowego znaczenia misji Reduty, tym bardziej że na jej występy przychodzi także ludność rosyjska i żydowska: „Prawdziwym świętem jest każdy przyjazd Reduty i jakby pokrzepieniem dla tamtejszej inteligencji, pozwalającym wytrwać dalej w tym położeniu nie do pozazdroszczenia”.

Wojewoda poleski Młodzianowski – jak pisze w swoim liście M.J.L. – widzi w Reducie jeden ze sposobów pokonywania „żyjącego tu jeszcze na Kresach cara”, szerzenia czystej polskiej mowy, gdyż ta, którą posługuje się polska ludność miejscowa, „skażona jest licznymi rusycyzmami”²⁸.

Korespondenci „Kuriera Wileńskiego” w swoich sprawozdaniach kreślą dwa nakładające się na siebie obrazy. Pierwszy to mniej lub bardziej zapyziałe, senne, pogrążone w marazmie, biedne miasteczka, których mieszkańcy trwają jakby w letargu i potrzebują wsparcia, impulsu do działania. Spragnieni wzruszeń artystycznych zostali niejednokrotnie zawiedzeni produkcjami pseudoartystycznymi różnych naciągaczy, stąd bywają nieufni. Dopiero kontakt z prawdziwą sztuką uświadamia im dotychczas uspięne potrzeby przeżyć estetycznych i aktywizuje ich do pracy: organizowania zespołu amatorskiego, budowy sali teatralnej.

Drugi – to wizerunek Reduty jako zespołu, który z determinacją służy idei, łączy artyzm ze wzorową organizacją i ofiarnością.

Nie mogła nie zaimponować czytelnikom korespondencji wizja grupki za- paleńców, którzy – jeżeli trzeba – po męczącej podróży sami ustawiają nie tylko dekoracje, ale i krzesła, brną jesiennymi, błotnistymi drogami i uliczkami do ma- ,ych, dusznych, prymitywnie urządzonych sal teatralnych (najczęściej należących

²⁸ M.J.L., *List z Brześcia* [o występach Reduty]. „Kurier Wileński” 1925, nr 265.

do Ognisk Kolejowych), spotykają się z młodzieżą, miejscowymi działaczami, władzami, udzielają zycieliwych wskazówek, są rzecznikami i orędownikami budzącego się za ich sprawą polskiego życia teatralnego w miasteczkach Polesia i Wileńszczyzny.

Zestawienie, nałożenie na siebie obu obrazów – ma prowadzić do jednego wniosku: pracę kulturalno-oświatową na Wileńszczyźnie, Nowogródzczyźnie i Polesiu trzeba organizować od podstaw. Rola Reduty w tym państwowotwórczym i narodowym przedsięwzięciu jest nie do przecenienia. Dowodzi tego nie tylko entuzjazm, z jakim jest witana, ale i to, że umie przełamać początkową nieufność, dystans, przyciąga jak magnes także mieszkańców innych narodowości, a Osterwa potrafi zaktywizować i przekonać lokalne władze, aby podjęły działania zmierzające do ożywienia lub – częściej – budowania od podstaw życia kulturalnego. Sprawozdawcy – to trzeba przyznać – rzadko używają wielkich słów. Zamiast patetycznych deklaracji i ocen objazdu zdają często bardzo drobiazgowo sprawozdania z pobytu Reduty w konkretnej miejscowości, informując o przyjeździe, odległościach, przygotowaniach sali, spotkaniach zespołu z przedstawicielami miejscowej inteligencji, uczniami gimnazjum, wojskiem, a Osterwy z władzami lokalnymi, dowództwem garnizonów, o naradach, konsultacjach itp. Zagęszczenie w kilku zdaniach suchych informacji dawało wyobrażenie intensywności działalności organizacyjnej oraz propagandowej Reduty. Niezwykła cisza, skupienie w czasie przedstawienia i gorące owacje po jego zakończeniu oraz okazywana zespołowi serdeczność i gościnność²⁹ – dopełniały obrazu triumfalnego objazdu Reduty, prezentowanego czytelnikom gazet wileńskich.

Z artykułów omawiających objazdy wrześniowy, październikowe i listopadowy³⁰ jasno wynika, że Reduta działała bardzo intensywnie, że rozpoczęła

²⁹ W podobnym tonie utrzymane są korespondencje z objazdu Reduty w „Expressie Wileńskim”. Zob. „Express Wileński” z 12, 14, 15, 28 IX 1925.

³⁰ Pierwszy objazd Reduty po przeniesieniu do Wilna w dniach 1–8 IX 1925 r. z *Uciekła mi przepióreczka* S. Żeromskiego (w roli Przelęckiego wystąpił Osterwa) objął: Białystok, Brześć, Pińsk, Luniniec, Baranowicze, Wołkowysk, Mołodeczno. Od 1 X w objeździe występowały dwie grupy: I z *W małym domku* T. Rittnera, II z *Fircykiem w zalotach* F. Zabłockiego i *Przepióreczką* Żeromskiego. 3 XI zespół pod kierownictwem Limanowskiego wyruszył w kolejny trzeci objazd z *Nowym Don Kichotem* A. Fredry i *Weselem* S. Wyspiańskiego, którego premiera odbyła się 4 XI w Suwałkach, prezentowano także montaż poetyckie *Polskie pieśni i piosenki ludowe* oraz *Hold Mickiewiczowi*.

swoją misję na Kresach z wielkim impetem, na niespotykaną dotychczas skalę. A że to były pierwsze objazdy, to nie pora była pytać o owoce tych działań, czy ów entuzjizm społeczności lokalnych nie okaże się słomianym zapałem, czy obiecane inwestycje i remonty sal nie pozostaną w sferze planów, czy wreszcie sam zespół podoła tak licznym zobowiązaniom. Pytania takie tym bardziej były zbędne, gdyż – jak podkreślali sprawozdawcy – każda wizyta Reduty kończyła się zapowiedzią dalszych, systematycznych odwiedzin oraz zachętą do korespondencyjnych konsultacji. Dziś także trudno ocenić efekty tych działań pobudzających lokalną aktywność i realny wpływ Reduty na ożywienie teatralnego ruchu amatorskiego na Kresach, działalność Ognisk Kolejowych, świetlic itp.

Tadeusz Łopalewski wyraźny wzrost aktywności teatrów amatorskich uznał za jeden z pozytywnych skutków objazdów Reduty: w 1926 roku, według sprawozdań złożonych w Oddziale Sztuki Wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego, odbyło się 875 przedstawień amatorskich, w 1927 – 1300³¹. Opinię tę wyraził Łopalewski w 1928 roku, jako pracownik Oddziału Sztuki Wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego. Ani Helena Romer-Ochenkowska³², ani Maria Alexandrowiczowa³³, omawiające w swoich pracach poświęconych dziejom scen polskich w Wilnie także działalność Reduty, nie wspominają o niej jako o animatorce ruchu amatorskiego. Romer-Ochenkowska podkreśla ideowość zespołu, wierność misji dotarcia z prawdziwą sztuką do najodleglejszych miejsc. Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, iż Reduta niewątpliwie odegrała ważną rolę inspirującą. Swoją obecnością, prowadzonymi rozmowami wspierała miejscowych działaczy i artystów amatorów. Można jednak wątpić, czy zdołała podtrzymywać nawiązane w objeździe kontakty, prowadzić bogatą korespondencję, konsultować metody pracy i repertuar.

We wrześniu i październiku 1925 roku korespondenci „Kurieria Wileńskiego” nie zastanawiali się nad realnymi możliwościami systematycznej opieki Osterwy i Reduty nad już istniejącymi lub mającymi powstać grupami amatorskimi i wszelkimi inicjatywami zmierzającymi do uaktywnienia kulturalnego środowisk małomiasteczkowych, miejskich oraz garnizonowych. W nich to,

³¹ (T.L.), *Oddział Sztuki Wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego w pięcioletnim okresie działalności. Dział teatralny*. „Źródła Mocy” 1928 z. 4, s. 116.

³² H. Romer, *XXV-lecie wskrzeszenia Teatru Polskiego w Wilnie*. Wilno 1932, s. 41.

³³ M. Alexandrowiczowa, *Dzieje teatru wileńskiego*. W zbiorze: *Wilno i Ziemia Wileńska*. T. II. Wilno 1937, s. 183.

czego byli świadkami, ta niezwykła energia oraz zapał zespołu Osterwy i Limanowskiego budziły nadzieję na zorganizowanie sieci dobrze i systematycznie działających lokalnych ośrodków polskiego życia kulturalno-oświatowego.

Artykuły publikowane w „Kurierze Wileńskim” i w innych dziennikach dawały czytelnikom jeszcze jedną ważną informację: Reduta – zaledwie dwa miesiące po osiedleniu się w Wilnie – konsekwentnie realizuje swój program kulturalnej aktywizacji prowincji, którym obejmuje przede wszystkim społeczności polskie, ale – co bardzo ważne – przyczynia się także do integracji ludności polskiej i niepolskiej. Na jej występach bywali Żydzi i Rosjanie. Sprawozdawca „Expressu Wileńskiego” z Lidy donosił:

Na sali zauważono poważną ilość przedstawicieli tych grup społeczeństwa ludzkiego, których wg opinii miejscowych organizatorów na przedstawieniach polskich nie widywano³⁴.

Redutowcy spotykali się z uczniami szkół żydowskich. W Kobryniu – jak informował Ask³⁵ – *Przepióreczkę* śpiewały dzieci żydowskie. Prezentowane zaś przedstawienia, poziom zespołu, staranność wykonania – są godną wizytówką polskiej kultury.

Entuzjazm, z jakim przyjmowano Redutę, zapowiedź starań władz większych (np. Brześcia) i mniejszych ośrodków o subwencje, które mogłyby się przyczynić do systematycznych występów zespołu w tych miejscowościach, były też pretekstem do aluzji pod adresem Wilna i jego mieszkańców. Autor listu z Brześcia – M.J.L.³⁶ – pisał, że tylko Wilno, „miasto polskie o stu sześćdziesięciu tysiącach ludności może się obejść bez takiej rozrywki intelektu, jaką jest teatr Reduta, szukający swych źródeł w prawdzie i pięknie duszy polskiej”. Cytował także wypowiedź Limanowskiego:

Uchwały, uchwałami, a pomocy od rządu czy miejscowego obywatelstwa dotychczas nie mamy [...] Warszawska prasa domaga się powrotu Osterwy, kiedy on buduje ołtarze swoim bogom w ukochanym dla tradycji filareckiej, dla architektury Wilnie, a społeczeństwo nie stać rzekomo na oliwę do wiecznej lampki, nie stać na święty znicz. Nie mogą zrozumieć, że dziś, w czasach ciężkich przesileń finansowych państwa, przy zepsuciu niewolą społeczeństwa naszego Konrad,

³⁴ *Podróż „Reduty”*. Lida. „Express Wileński” z 12 IX 1925.

³⁵ „Kurier Wileński” 1925, nr 246.

³⁶ „Kurier Wileński” 1925, nr 265.

mimo że zdobyliśmy niepodległość, błąka się jak w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, sam po wielkiej pustej scenie, chce przez sztukę jak Kordian wdrzeć się na umysłów górę i przebić czołem przesądów chmurę.

Na przełomie września i października 1925 roku nastąpiło też pierwsze ostre starcie wileńskich recenzentów wywołane przez Redutę. Polemika wywiązała się nie o Redutę, ale z powodu Reduty: o to, czy *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego³⁷ powinna być grana w objeździe. Dyskusję, jaka odbyła się głównie na łamach „Słowa” i „Kuriera Wileńskiego”, szeroko przedstawił w swojej pracy Marek Białota³⁸. Tu przypomniane zostaną stanowiska dyskusyjantów, jako że już w tej polemice zaznaczyły się wyraźnie pewne relacje między postawami recenzentów, stanowiskami gazet wileńskich. Z czasem opinia, lubiąca operować uproszczeniami i stereotypami, owe środowiska związane z poszczególnymi dziennikami wyraźnie spolaryzuje, przypisując im jednoznaczne (pozytywne lub negatywne) stanowisko wobec Reduty, rozciągając tym samym antagonizmy, jakie powstały na gruncie polityki, spraw społecznych i personalistów, także na obszary publicystyki kulturalnej.

Sprawozdawcy „Kuriera Wileńskiego” i „Dziennika Wileńskiego” pisali, iż *Przepióreczka* przyjmowana była przez widzów serdecznie i „ze zrozumieniem, które znacznie przewyższało przewidywania”³⁹. Natomiast pod korespondencją o objeździe Reduty, zamieszczoną w „Słowie”, umieszczony został dopisek autorstwa Jankowskiego, który uważał, że sztuka Żeromskiego,

której ideologia okazała się nie dość jasną i uchwytną dla ludzi otrząskanych z zasadami etyki i socjologii, tudzież z zadaniami i możliwościami teatru, sztuka, o której wyraził się Jan Lorentowicz, że zagadnienie psychologiczne, będące jej zasadniczym motywem, nie przyszłoby na myśl pisarzowi rasy łacińskiej, sztuka, której bohatera nazwał Breiter „człowiekiem wewnątrznie zakłamanym”, a w którym Rabski widział „tragicznego flagelanta”, sztuka tak mętna, zbijająca z tropu – nie nadawała się do wystawienia wobec publiczności nie-

³⁷ Prem. 1 IX 1925 w Białymstoku.

³⁸ M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie*, *op.cit.*, s. 86–91.

³⁹ *Reduta na prowincji*. „Dziennik Wileński” 1925, nr 219. Podobne spostrzeżenia zawarł w cytowanych artykułach sprawozdawcy „Kuriera Wileńskiego”. Zob. także: M. Białota, *Wileńskie losy „Przepióreczki”*, *op.cit.*, s. 213–237.

przygotowanej na tak mocne dawki literatury nastrojonej na najwyższą kwintę⁴⁰.

Jankowski nie czekał długo na ripostę. Łopalewski w liście do redakcji „Słowa”⁴¹ dowodził, że idee zawarte w dramacie Żeromskiego są jasne i oczywiste, o czym świadczy fakt, że Związek Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszecznych zalecił, aby *Przepióreczkę* grano „w ośrodkach prowincjonalnych”. Przełęcki zaś nie jest „tragicznym flagelantem”, „tylko konsekwentnym idealistą”. Co do cytowanych przez Jankowskiego wątpliwości, jakie mieli różni krytycy, to – jak stwierdził Łopalewski – „te zawiłe krytyki, recenzje i komentarze” nie zabłądzą pod strzechy i nie stworzą zamętu, któremu ulegają, niestety, nawet „najtęższe umysły” wielkich miast. Nieprzygotowanie publiczności na „mocne dawki literatury często wychodzi na korzyść i jej, i autorowi”. W tym samym numerze została zamieszczona odpowiedź Jankowskiego, który powtórzył swoją opinię, że nie jest to sztuka dla szerokich mas, szczególnie w tym czasie. Zawarte w niej idee etyczne i moralne uważał za zbyt idealistyczne, a zakończenie – za niejasne. „Nie idealizujemy tych, którym *przepióreczki* uciekają” – pisał.

Gdy ze sceny pokazują u nas ludowi, jak dzielnemu pracownikowi na niwie ojczyźnej i społecznej ucieka z rąk, niby *przepióreczka* w proso, dzieło niedokończone z racji chimerycznych skrupułów i przemędrkowania rzeczy najprostszych, mam odwagę powiedzieć: nie potrzeba nam takiego widowiska i takich ludzi, którym *przepióreczki* uciekają⁴².

Należy tu podkreślić, że Jankowski powtórzył i rozwinął wcześniejsze swoje zarzuty co do dramatu Żeromskiego, jakie zawarł w recenzji napisanej po gościnnych występach w Wilnie Aleksandra Zelwerowicza jako Przełęckiego (kwiecień 1925 r.)⁴³. Nie był to więc atak na Redutę, dotyczył sztuki Żeromskiego, jej idei i przede wszystkim postawy Przełęckiego.

Do polemiki włączyła się Romer-Ochenkowska, gorąca zwolenniczka regionalizmu, która z kolei dowodziła, że „Przełęcki [...] to najrealniejszy

⁴⁰ Dopisek do sprawozdania: M.R., *Teatr Reduta na prowincji*. „Słowo” 1925, nr 215.

⁴¹ „Słowo” 1925, nr 219.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Uciekła mi przepióreczka – występ gościnny A. Zelwerowicza*. „Słowo” 1925, nr 79.

i najlogiczniejszy z bohaterów Żeromskiego”, „jest [on] człowiekiem w młodej Polsce silnym. Dlatego rozumie go młode pokolenie i starzy romantycy”⁴⁴.

Jeszcze niejednen raz na łamach prasy wileńskiej będą się toczyły dyskusje o repertuarze Reduty: i tym wileńskim, i tym objazdowym. Dojdzie do niejednego starcia głównych adwersarzy: Jankowskiego i Łopalewskiego, wspieranych – w zależności od przedmiotu polemiki – przez Romer-Ochenkowską. Racje Łopalewskiego będą zdecydowanie bliższe Srebrnemu i apologetycznym, by nie rzec: bezkrytycznym wobec Reduty recenzentom „Światfilmu” – Romualdowi Kawalcowi i Bolesławowi Świącickiemu. Stanowisko autonomiczne, wolne od sporów między redakcjami „Słowa” i „Kurier Wileński”, a także wpływu Jankowskiego, będzie się starał zachować jego młodszy redakcyjny kolega – Wiktor Piotrowicz. Własną politykę wobec Reduty, zbieżną z postawą swojej gazety (związanego z endecją „Dziennika Wileńskiego”) będzie prowadziła Wanda Stanisławska – Pilawa. To nastąpi w niedalekiej przyszłości. Na przełomie września i października 1925 roku dyskusja o *Przezióreczce* była w gruncie rzeczy polemiką na temat dramatu Żeromskiego. Dokonano rekapi-tulacji i rozwinięto podstawowe tezy sformułowane w sporze, w którym zabie-rali głos niemal wszyscy polscy krytycy teatralni i literaccy.

Aktywność Reduty jesienią 1925 roku nie ograniczała się tylko do objaz-dów. Mimo trwającego remontu teatru na Pohulance przystąpiono do realizacji zapowiedzi Osterwy, że Reduta w Wilnie nie będzie tylko teatrem ekspery-mentalnym, że chce wrosnąć w to miasto, w pełni włączyć się w jego życie i wreszcie, że Pohulanka będzie centrum kulturalnym, gdzie oprócz przedsta-wień teatralnych odbywać się będą koncerty muzyczne, prelekcje, a nawet wy-stawy plastyczne. W wywiadzie udzielonym Benedyktowi Hertzowi Osterwa mówił:

Ot, przypuścmy, że dajemy premierę w piątek. Rozsyłam zaproszenia literatom, artystom, profesorom uniwersytetu... sobota, niedziela – przedstawienie dla zwykłej publiczności teatralnej; poniedziałek – szkoły, żołnierze; wtorek – robotnicy, oczywiście, po cenach ulgo-wych. Środa, czwartek – muzyka, prelekcje⁴⁵.

⁴⁴ R., *Przezióreczka uciekła, ale orzeł został*. „Kurier Wileński” 1925, nr 222.

⁴⁵ B. Hertz, *Listy z Warszawy. Rozmowa z dyr. Osterwą. Dnia 9 maja*. „Kurier Wileński” 1925, nr 108.

Koncepcja teatru – centrum skupiającego wszystkie formy życia kulturalnego – nie była pomysłem przelotnym. W swoich „zapiskach” Osterwa 15 lat później zanotował:

Trzeba teraz budować dom, gdzie by się znajdowała: biblioteka i czytelnia, wystawa obrazów, odczyty, koncerty i przedstawienia, sale zebrań społecznych (i ewentualnie zabawy ruchowo-taneczne), sale gimnastyczne. Gmach teatru pomieści wszystko⁴⁶.

Redutowcy pozostali w Wilnie aktywnie włączyli się w organizację wieczorów literacko-muzycznych, nawiązywali kontakty z młodzieżą gimnazjalną, wojskiem, inteligencją, środowiskiem akademickim, o czym szczególnie systematycznie i dość obszernie informował „Kurier Wileński”. Stosowne notatki pojawiały się także w innych dziennikach, nie miały one jednak tak wyraźnie – jak w przypadku „Kuriera” – charakteru propagandowego, proredutowego.

4 października w Wilnie i 9 listopada w Wilejce Reduta dała przedstawienie dla wojska⁴⁷, na które złożyły się m.in.: fragment *Nocy listopadowej* (*Monolog Wysockiego*) Stanisława Wyspiańskiego, recytowany przez aktora w mundurze (9 XI; 4 X – w ubraniu cywilnym), ale recytator „miał momenty mało wojskowe”; *List z Beniowskiego* Juliusza Słowackiego „deklamowany przepięknie”; fragment *Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla; fragment *Zemsty* (scena Papkina z Klara) Aleksandra Fredry; *Wesele* Marii Konopnickiej; satyryczno-humorystyczne „obrazki charakterystyczne” Rodocia (Mikołaja Bierackiego) *Boże, jaka ona głupia, U wdowca na wsi*; „ukoronowaniem tego była *Dziurdziulewiczówna*”. Na część trzecią złożyły się melodie ludowe oraz „parę sielskich obrazków i tańców ludowych, to właśnie, co tak wielkim cieszyło się [...] powodzeniem”⁴⁸.

W Wilnie uroczyste obchody rocznicy wyzwolenia miasta zakończył raut w salach Kasyna z udziałem marszałka Józefa Piłsudskiego i generała Lucjana

⁴⁶ J. Osterwa, *Z zapisków*, op.cit., s. 89.

⁴⁷ W., *Reduta w wojsku*. „Kurier Wileński” 1927, nr 227 (sprawozdanie z występów w Wilnie 4 X w 5. p.p. Leg., które odbyło się „dzięki wsparciu gen. Berbeckiego”); A., *Z piątkowych uroczystości w Wilejce*. *Wieczór Reduty*. „Kurier Wileński” 1925, nr 231 (sprawozdanie z występów w 85. Pułku Strzelców Wileńskich w Nowej Wilejce. Jak twierdzi sprawozdawca, 9 XI powtórzone bez zmian program literacki, poszerzono część ludową o kilka piosenek i obrazków).

⁴⁸ A., *Z piątkowych uroczystości*, op.cit.

Żeligowskiego. Jak donosił „Kurier Wileński” – „zebranie uświetniły występy artystów Reduty”.

Artyści Reduty występowali także w salach wileńskich gimnazjów im. Joachima Lelewela i A. Mickiewicza. W gimnazjum Lelewela odbyła się 26 września wileńska premiera *Fircyka w zalotach*, a 18 października – *Hołdu Mickiewiczowi*. Ask. pisał na łamach „Kuriera Wileńskiego”:

Z tą samą zasadniczo ideą, co i do wojska, z tą samą idzie Reduta i do młodzieży szkolnej. Rzecz rozumiała, że środki nieco się zmieniają, metoda ta sama. Nieuleczalną chyba już ślepotą byłoby nie ocenić, jak ważnym ewenementem w życiu kulturalnym Wilna jest zjawienie się Reduty na jego widnokregu⁴⁹.

Na program złożyły się następujące utwory: *Oda do młodości*, *Stepy akermzańskie*, ballady *Alpuhara* i *Czaty*, *Reduta Ordon*a, bajki *Koza, kózka i wilk*, *Gołono-strzyżono*, *Lis i kozieł* („śmieliśmy się wszyscy tak serdecznie, że co chwila na sali wybuchła wrzawa. Młodzież była w siódmym niebie”) i *Dziady część IV*. Sprawozdanie-opis daje – jak rzadko które – wyobrażenie tej wieczornicy złożonej z utworów Mickiewicza, pieśni i tańców ludowych:

W zapelnionej młodzieżą sali, półmrok. Z trzech stron zastonięta lampa, z jednej tylko rzuca snop światła na wielką, szarą kotarę, rozwieszoną na całej szerokości sali, ponad wzniesieniem scenicznym. Za chwilę z boku, nieznacznie rozsuwa się zasłona i spoza niej wychodzi szereg postaci w dziwnych szarych powłóczystych szatach i staje w półkole na wystającym przed kotarą podium. Niby jakieś mistyczne stowarzyszenie... zakon... Stwarza się nastrój odpowiedni, gwar na sali się ucisza.

– Bez serc, bez ducha to szkieletów ludy...

Nie słyszałem piękniej wypowiedzianej „Ody do młodości”. A przy tym ten pomysł równie piękny a i niezwykły, deklamowania całą grupą, z przewodnikiem pośrodku, który mówi prawie wszystko, a tylko chwilami podchwytyją niektóre fragmenty inni członkowie zespołu, zaś wszystkiemu towarzyszy odpowiednia mimika.

„Razem, młodzi przyjaciele”... i oto chwytają się za ręce patrząc sobie w oczy z jakimś niezłomnym postanowieniem.

– „Witaj jutrzeńko swobody zbawienia za tobą słońce!” – powtarza chór entuzjastycznie i wszyscy wznoszą wzrok ku górze.

⁴⁹ Ask., *Wieczór poezji Mickiewicza (Reduta w gimnazjum im. Lelewela, 18 X)*. „Kurier Wileński” 1925, nr 240.

Wrażenie było potężne. Tak silne, że po skończeniu deklamacji na sali panowało milczenie, a zebrana młodzież i starsi nawet tak przejęci, że zapomnieli o „brawie”, którym niejednokrotnie wybuchali⁵⁰.

I jeszcze *Dziady*:

Późna godzina, jesień, deszcz i wicher na dworze, w izbie płoną 3 świece, ksiądz i dwoje dzieci przed spoczynkiem klękają do modlitwy. Nagle – ktoś puka. [...] Wchodzi Gustaw w długiej opończy, udrapowany czarnym płaszczem, w wieńcu na głowie, w jaskrawe wstążki dziwacznie przystrojony. Za pasem sztylet. Po sali idzie dziwny wiew, coś cmentarnego. Jakaś melancholia rodzi się w sercach słuchaczy pod wpływem przepojonych bólem miłości niewzajemnej, słów Gustawa. [...] Wystawione było to „poema dramatyczne” z szekspirowską niemal prostotą; co należy podkreślić z uznaniem. Zbędną, a nawet szkodliwą byłaby tu wszelka „wystawność”, przytłumić by może mogła to wrażenie, jakie samo przez się bez potrzeby żadnej „oprawy” stwarzają *Dziady* [...] Pomysł gaszenia świec przez jakąś dodaną, jakby na wpół symboliczną postać, był bardzo ciekawy i oryginalny, a co najważniejsza – szczęśliwy. Proste to rozwiązanie dość trudnego technicznie i artystycznie problemu okazało się wielce trafnym, zaś jego wykonanie nad podziw harmonizowało z całością⁵¹.

Recenzent nie szczędził też i uwag, np. *Czaty* mówiono, jego zdaniem, zbyt szybko, a niektóre fragmenty *Dziadów* – zbyt cicho, nie uwzględniając skrzypienia podłogi, które czasem zagłuszało recytatora. (W niedalekiej przyszłości niejednokrotnie recenzenci będą apelowali do aktorów, aby wypowiadając swoje kwestie brali pod uwagę wielkość sali na Pohulance; powtarzano dwa najczęstsze zarzuty: za cicho i za ciemno). Ta entuzjastyczna, bardzo plastyczna i sugestywna recenzja znakomicie wkomponowuje się w cykl artykułów opublikowanych na łamach „Kurier Wileńskiego”, promujących Redutę, uświadamiających wilnianom, jak znakomity i oryginalny, ideowy i artystyczny zespół osiedlił się w ich mieście.

22 listopada w gimnazjum A. Mickiewicza, na charytatywnym koncercie poświęconym twórczości Mieczysława Karłowicza, Stanisława Zbyszewska „bardzo dobrze, bo naturalnie deklamowała [...] wiersz *Na Anioł Pański*”⁵².

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² F. Ruszczyk, *Dziennik*, cz. II, *op.cit.*, s. 325.

Już w 1925 roku zapoczątkowano tradycję wigilijnych spotkań zespołu w gimnazjum im. A. Mickiewicza. Wieczory te gromadziły zarówno młodzież, Redutę, jej kierowników, jak i przedstawiciele różnych środowisk inteligenckich i artystycznych Wilna. Pierwsza część wieczoru odbywała się w gimnazjum, druga – w Reducie, dokąd przenoszono gimnazjalną choinkę⁵³.

Liczne spotkania Redutowców z młodzieżą, aura głębokiej i tajemniczej nieco ideowości zespołu Osterwy, kontakty osobiste – sprawiły, że niewątpliwie młodzież gimnazjalna i akademicka stanowiła najwierniejszą grupę wielbicieli Reduty i oczywiście, samego Osterwy. Owo uwielbienie też miało charakter kultu żywionego dla gwiazdy, o czym humorystycznie pisze w swoich wspomnieniach Waław Korabiewicz, a więc ożywało i ginęło stosownie do obecności lub nieobecności Osterwy⁵⁴. Nie ulega jednak wątpliwości, że Reduta w sposób szczególny oddziaływała na środowiska młodzieżowe; że o tym teatrze, jego idei, założeniach programowych oraz dokonaniach artystycznych szeroko dyskutowano i w kręgach uniwersyteckich, i gimnazjalnych; że to głównie dla młodzieży i we współpracy z nią Redutowcy, a i później już sam Limanowski, zorganizowali niejedną teatralną lub parateatralną imprezę; że to dopiero Reduta pozyskała młodzież wileńską dla teatru. Młody jej miłośnik, ukrywający się pod pseudonimem Maska, pisał:

Co to jest Reduta? Czy tylko teatr? Czy tylko zespół aktorów szukających zarobku? Nie. To jest coś więcej – to jest szczerzy kult sztuki. [...] Tak. Oni mają inny świat, ci „ludzie z księżycą”, ci, których zrozumieć nie mogą filistrowie. [...] Oni mają inny świat. Może lepszy... Może tam więcej tęczy barw i złudzeń cudownych, niż w szarym, monotonnym życiu – może w tej szarpaninie nerwów, jaką jest życie artysty tli się nikły płomyk, który zmusza porzucić wszystko dla twardej, żalosej służby.

Jest w działalności Reduty wielki krzyk zwycięstwa wiecznego sztuki.

⁵³ Wspomina o tym zwyczaju uczestnik spotkań – Ruszczyk; zob. *ibidem*, s. 329, 365, 458.

⁵⁴ Wspominając organizację i przebieg pierwszego wileńskiego „Smoka”, Korabiewicz pisze: „Wystarczyło, by przez uniwersytet przebiegła wieść, że piękny Osterwa przybędzie na zebranie, a nie było koleżanki, która by się nie wybrała. Prawdziwi „intelektualiści” nie potrafili się dopchać. [...] W rezultacie tej ognistej przemowy [wygłoszonej w obecności Osterwy przez Limanowskiego] powstała Sekcja Widowiskowa. Oczywiście do pracy zgłosiły się wszystkie obecne na sali koleżanki, ale, niestety, spotkał je zawód: Osterwa już się więcej nie zjawił, więc... i one nie przyszły”. W. Korabiewicz, *Bazyliśzek wileński*. W zbiorze: *O Zespole Reduty 1929–1939. Wspomnienia*. Warszawa 1970, s. 232–233.

Jest coś, co przykuwa widza i każe mu śnić razem z tymi szaleńcami – śnić sen cudowny o naprawdę nie istniejącym pięknie i dążyć duszą do niego... Eviva l'arte!⁵⁵

W tym patetycznym, młodzieńczym świadectwie zachwycenia się Redutą pojawił się motyw niemal proroczy – za dwa lata, w 1927 roku, w kolejnej, najostrzejszej potyczce, jaka zostanie stoczona z Jankowskim o Redutę i projekt Szukalskiego (pomnika Mickiewicza), główni oponenti nestora wileńskich publicystów – Tadeusz Szeligowski i Janusz Ostrowski – sprowadzą spór do konfliktu pokoleń.

O entuzjastycznym stosunku młodzieży do Reduty zaświadczył także Kazimierz Leczycki. Już po wyjeździe zespołu z Wilna, w 1930 roku wspominał:

Stosunek widzów do Reduty p. Osterwa nazywa skromnie „uznaniem”. To nie było uznanie, ale po prostu bałwochwalczy entuzjazm. Byłem na pierwszym przedstawieniu Reduty w murach USB i na jubileuszu 10-lecia w Teatrze na Pohulance. Miałem możliwość dostatecznie ocenić skalę wyciskającego po prostu łyż z oczu entuzjazmu ze strony młodzieży nie tylko polskiej, ale i żydowskiej i rosyjskiej! Bo młodzież kochała Redutę całą! Młodzież była za uboga, za mało wpływowa, ażeby uchronić Redutę przed sknerstwem i snobizmem. Ale młodzież dała jej to, co miała – swój entuzjazm i swoje serce! I to właśnie jest zapowiedzią przyszłego triumfu Reduty. Śmierć wystąpiła contra niej – życie stanęło za nią!⁵⁶

W okresie wileńskim Osterwa, Limanowski i Reduta konsekwentnie realizowali swoją zapowiedź, iż będą żyć życiem miasta, że chcą w nie wrosnąć. Brali udział we wszystkich ważniejszych uroczystościach, obchodach jako współwykonawcy, inicjatorzy, konsultanci. Liczne odczyty, prelekcje, dyskusje, udział w spotkaniach literatów, koncertach, później Środach Literackich, wieczornicach, spotkaniach Szubrawców, audycjach radiowych sprawiły, że Reduta, jak żaden inny zespół teatralny, wrosła w Wilno. Zapoczątkowane w 1925 roku wyjście zespołu poza mury teatru nie było tylko spowodowane przeciągającym się remontem gmachu na Pohulance, ale zaplanowanym i realizowanym programem. Wileńskie lata Reduty to kolejny etap jej rozwoju, a nie

⁵⁵ Maska, *Reduta*. „Ogniwo”. Miesięcznik młodzieży szkół średnich Wileńszczyzny 1925/26, nr 2.

⁵⁶ K. Leczycki, *Teatr w Wilnie*. [Wywiad z Osterwą opatrzony komentarzem Leczyckiego]. „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 37.

przeniesienie „gotowego szkieletu z Warszawy do Wilna”⁵⁷. Reduta bowiem – jak podkreśla Zbigniew Osiński – „to była droga, bezustannie ponawiany wysiłek. W tym znaczeniu zarówno dla Osterwy, jak i dla Limanowskiego ich życie stanowiło ciągłe dążenie ku prawdziwej Reducie, a wszystko, co już zostało dokonane i osiągnięte, nie było jeszcze tym, ku czemu obaj zmierzali”⁵⁸. A w Wilnie Reduta do swoich dotychczasowych założeń programowych dodała jeszcze jedno – integrację ze środowiskiem, co zostało dobitnie stwierdzone przez Limanowskiego i Osterwę na prelekcji w sali Klubu Inteligencji Pracującej 1 listopada 1925 roku, a za sprawą korespondenta „Kuriera Wileńskiego” [mrs] przekazane wilnianom. Sprawozdawca pisał:

Traktują [Osterwa, Limanowski i Reduta] swą misję jak posłannictwo i apostołstwo, za ewangelistów swej dobrej nowiny mając: Mickiewicza (Mateusza), symbolem którego człowieczeństwo, Krasieńskiego (Marka), symbolem którego lew, Słowackiego (Jana) o locie orła i Norwida (Łukasza), który jak pracowity wół, wytrwale, nie doceniony i nie uznany, torował nowe drogi życiu.

Marzą o nowym polskim teatrze, który zrzuciwszy z siebie konwencjonalne szaty francuskie, stałby się wyrazem polskiej pracy duchowej – wyrazem polskiego ducha. Marzą o nowym typie aktora polskiego, jako o typie nowego człowieka.

Marzą o posłannictwie polskiego ducha na tych rozstajnych drogach polsko-litewsko-białoruskich, na których ze splotu najlepszych pierwiastków etnicznych, tkwiących tu w psychice wszystkich zamieszkujących tu ras etnicznych, wykwitły postacie o tak przedziwnej duchowej sile jak Mickiewicz, Mickiewicz mistrz i wódz.

A z całej Polski za siedzibę obrali swą Wilno. Przemówiły do dusz ich kamienie, przemówiła przedziwna architektura, mająca ten swoisty rozmach wyrwywającego się w szale i ekstazie ku niebu baroku wileńskiego, przemówiła precudna przyroda, łącząca w swoisty tu sposób martwe kamienie z czarem zieleni wzgórz i rzeki, przemówiły kontrastem swym pogańskie tradycje i zmagania ideowe czasów późniejszych – tradycje Uniwersytetu Wileńskiego i puścizna Filaretów i Filomatów. [...]

⁵⁷ WH [Witold Hulewicz], *Wilno w arenie walki o nowy teatr współczesny. Reduta osiada w Wilnie. Co powiedzieli „Tygodnikowi Wileńskiemu” Osterwa i Limanowski*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 8.

⁵⁸ Z. Osiński, *Wstęp do: Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa. Listy*. Warszawa 1987. s. 12.

Przyszli szczerzy, prości, z ogniem w duszach.
 Przyszli z wiarą w kamienie, przyrodę i ludzi.
 Kamienie i przyroda nie zawiodą na pewno swym czarem wzniecającym natchnienie – czy nie zawiodą jednak ludzie?⁵⁹

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że było to pytanie skierowane zarówno do wilnian, jak i Redutowców, którzy jednak teraz, jesienią 1925 roku, z całym samozaparciem i zapałem robili, co w ich mocy, by żyć się z Wilnem, wspomagani przez prasę, która – ta bardziej przychylna, jak „Kurier Wileński” czy „Express” – propagowała ich idee i szeroko informowała o wszystkich formach działalności, a mniej sprzyjająca czy mniej zainteresowana – starała się zachować neutralność, poprzestając na lapidarnych notatkach i wyraźnie oczekując pierwszej wileńskiej premiery.

26 listopada w Sali Miejskiej Reduta wystawiła *Przepióreczkę*, aby uczcić pamięć Stefana Żeromskiego, zmarłego 20 listopada. Okolicznościowe przemówienie wygłosił Witold Hulewicz. Rolę Przełęckiego grał Osterwa. Zespół Reduty wziął udział także w uroczystej akademii, która odbyła się 27 listopada. W liście do żony w Bohdanowie, datowanym 25 listopada, Ruszczyc pisał:

Przez te dwa dni zajęcia moje układały się pod znakiem pamięci Żeromskiego [...] w piątek zaś w Uniwersytecie akademii. Jestem więc ciągle w kontakcie z Redutą, mieliśmy w rektoracie wspólne narady, a dziś długo byłem w Teatrze na Pohulance w sprawie pewnych rekwizytów do Sali Śniadeckich. Wieczorem z malarzem dekoratorem Gallem i elektrotechnikiem radziliśmy na miejscu w Sali Śniadeckich⁶⁰.

27 listopada zaś zanotował:

Z Blaukasem i technikiem od Reduty dekoruję Salę Śniadeckich. Tło z draperii. Chryzantemy. W ostatniej chwili świeczniki – nie takie, wskutek niedopatrzenia Galla. Och! O godz. 7 wieczorem akademii żałobna ku czci Żeromskiego⁶¹.

⁵⁹ „Kurier Wileński” 1925, nr 251. Cyt. za: J. Osterwa, *Reduta i teatr, op.cit.*, s. 89–90.

⁶⁰ F. Ruszczyc, *Dzienniki, op.cit.*, s. 326.

⁶¹ *Ibidem*.

Osterwa, jak podaje Szczublewski⁶², recytował fragmenty *Róży*. Sprawozdawca „Kuriera Wileńskiego” donosił:

Niebawem tłumy napełniły i przepelnily wielką aulę Uniwersytetu i galerię. Na estradzie w kirach płonące pochodnie, portret Żeromskiego w otoczeniu zieleni, wśród niej [...] zespół Reduty. Całe Wilno... stare, młode, konserwatywne i postępowe, pobożne i bezbożne, wszyscy⁶³.

Na łamy „Kuriera Wileńskiego” wróciła Reduta za sprawą Romer-Ochenkowskiej⁶⁴, która przesyłała korespondencje z podróży Reduty na Łotwę⁶⁵. W to pierwsze zagraniczne tournée zespół wyruszył 29 listopada, w programie były: *Wesele* Wyspiańskiego, *Przepióreczka* Żeromskiego oraz recytacje poezji polskiej i śpiewy polskich pieśni na spotkaniach z Łotyszami i Polakami. Reduta wystąpiła w Rydze w Teatrze Narodowym (30 XI – *Wesele*, 1 XII – *Przepióreczka*) w Dyneburgu (2 i 3 XII) i w Rzeżycy (4 XII). Romer-Ochenkowska wyeksponowała w swoich sprawozdaniach związki polsko-łotewskie (studia Polaków na ryskiej politechnice, aktywność środowisk polskich w Dyneburgu, ich trwanie w wierze i narodowej tradycji w Rzeżycy), odwoływała się do historii, ale przede wszystkim starała się dać wyobrażenie o entuzjastycznym, z jakim wszyscy, bez względu na narodowość, przyjmowali Redutę. Po spotkaniu z przedstawicielami świata artystycznego Rygi, kiedy to śpiewano pieśni łotewskie i polskie, a Osterwa recytował *Odę do młodości*, pisała: „Święta, błogosławiona Kraino Sztuki... nie masz granic, ni kresów, i wszyscy w niej są sobie braćmi”. Entuzjastyczne przyjęcie w Rydze obu przedstawień Reduty skłoniło korespondentkę do stwierdzenia, iż widzowie mimo bariery językowej

pojegli dążenia społeczno-artystyczne Reduty, zrozumieli głębię, ból i przenikliwość *Wesela*, oraz program społeczny i ideologię *Przepióreczki*, my staliśmy nieraz zdumieni na widok wspaniałych wysiłków tego

⁶² J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, *op. cit.*, s. 286.

⁶³ „Kurier Wileński” 1925, nr 273.

⁶⁴ H. Romer, *Reduta za granicą*. „Kurier Wileński” 1925, nr 278, 280, 281, 282.

⁶⁵ Jednocześnie publikowane były sprawozdania Bolesława Wita Świącickiego w „Expresie Wileńskim”, utrzymane w równie entuzjastycznym, jak Romer, tonie. Zob. „Express Wileński” z 2, 4, 5, 7 XII 1925.

młodego narodu, dążącego całą siłą nagromadzonej przez wieki energii, do zajęcia wybitnego miejsca w gromadzie państw bałtyckich⁶⁶.

We wszystkich swoich artykułach, poza informacjami o podróży, reporterskimi opisami i zaświadczeniem o gorącym przyjęciu Reduty, jej niewątpliwym sukcesie, Romer – jak przystało na publicystkę, której bliskie były sprawy społeczne – głosiła pochwałę aktywizmu. Niezwykła aktywność wyróżniała i zespół Osterwy (liczne spotkania, proszone obiady, przedstawienia, dyskusje w czasie podróży, praca), i Łotyszy, zmierzających do utrwalenia swojej państwowości oraz zdobycia należnego miejsca wśród państw nadbałtyckich, i Polaków z Rzeżycy, ciężko doświadczonych przez los oraz ostatnią wojnę, którzy „mężnie trwają przy dziedzictwie ojców i dziadów. Byle zostać, byle zaznaczyć, że nie są martwym elementem w tym kraju, ale żywymi pracownikami na warsztacie nowej państwowości łotewskiej”⁶⁷.

Z relacji wyłania się także obraz Reduty jako zespołu ludzi, którzy się znakomicie rozumieją, wyróżniają się serdecznością i życzliwością w stosunku do siebie i wszystkich, z którymi się spotykają, a Limanowski i Osterwa to przewodnicy ideowi otaczający tę gromadkę zapaleńców ojcowską opieką. Podziw korespondentki budziła pogoda, z jaką Redutowcy znosili niewygody podróży, ich naturalna potrzeba estetyki (kwiatki, serwetki w przedziałach wagonu, który stał się domem zespołu na blisko tydzień). Wysłanniczka „Kuriera Wileńskiego”, zauroczona atmosferą, już w pierwszym sprawozdaniu pisała: „kto wstąpi choć na czas jakiś w bractwo redutowe, ten rozpoczyna podróż po krainie baśni”. Blisko siedem lat później powtórzy Romer swoje wrażenia, ale i bardziej wyeksponuje integrującą rolę i charyzmę Osterwy:

Kto miał tę wielką przyjemność podróżować z nimi, musiał złożyć świadectwo o wysokim nastroju kultury i artystycznej beztroski tego zespołu, o ślicznej, słonecznej pogodzie w stosunkach wszystkich ze wszystkimi. A przy zasadach redutowych o niepobieraniu pensji, zajmowaniu się gospodarstwem, słowem komunie majątkowej, trzeba było uroku Osterwy, żeby taka rzecz utrzymała się długo⁶⁸.

Recenzenci teatralni i inni publicyści, a także – jak świadczą o tym listy zamieszczane w czasopismach i gazetach – urzędnicy oraz widzowie z pełnym

⁶⁶ H. Romer, *Reduta za granicą*, op.cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ H. Romer, *XXV-lecie wskrzeszenia Teatru Polskiego*, op.cit., s. 41.

zrozumieniem, aprobatą, a nawet z entuzjazmem przyjęli program społeczno-kulturalny Reduty, który odpowiadał wszystkim środowiskom zatroskanym o poziom i powszechność życia kulturalnego na Wileńszczyźnie i Nowogródzku. Regionaliści, którzy dopiero około 1926 roku zaczęli formułować swoje hasła i programy, a także zwolennicy intensyfikacji procesów polonizacyjnych widzieli w Reducie swego sprzymierzeńca. Dla jednych i drugich poczynania zespołu Osterwy były szansą na utrwalenie wpływów kultury polskiej jako współistniejącej z innymi, dominującej (lub ważnej ze względu na tradycję i uwarunkowania demograficzne w niektórych rejonach) albo docelowo – jedynej (kiedy pozyska się dla niej nieokreślonych narodowościowo „tutejszych” i inne grupy narodowe lub etniczne będą traktowały ją jako swoją). Do końca pobytu Reduty w Wilnie nikt nie będzie podważał sensu działalności objazdowej i społecznej Reduty. Czasem wynikną – jak w przypadku *Przepióreczki* – spory o trafność doboru repertuaru do objazdu. Wszyscy jednak będą zgodni, że Reduta z wielką ofiarnością i konsekwencją wypełnia swoją misję kulturotwórczą. Ze zdecydowaniem mniejszym entuzjazmem będą oceniane jej poczynania w samym Wilnie.

2. „Wilno ma teatr europejski” (W. Piotrowicz)

Pierwsza premiera Reduty na Pohulance

Po cyklu artykułów przedstawiających triumf Reduty na Łotwie, 18 grudnia „Kurier Wileński” podał informację o premierze *Wyzwolenia* Wyspiańskiego w Reducie na Pohulance, zaznaczając, że ani „widzownia”, ani scena nie są jeszcze w pełni gotowe i że „forma sceniczna również z przyczyn od kierownictwa niezależnych będzie daleko skromniejsza od tej oprawy, która powinna by odpowiadać pierwotnemu pomysłowi artystycznemu”. Premierę poprzedził odczyt Limanowskiego pt. *Pochodnię węź!*, wygłoszony 21 grudnia w Sali Miejskiej. Poinformowano także o innowacjach, które w ciągu najbliższych lat bywały niejednokrotnie powodem utyskiwań: zastąpienie tradycyjnych dzwonek sygnalizacją świetlną (antrakty sygnalizowane były przez pełne oświetlenie „widzowni”, krótsze przerwy – półmrokiem), niewpuszczanie widzów na

salę w czasie przedstawienia, co wobec częstych opóźnień rozpoczynania przedstawień budziło protesty⁶⁹.

Pierwsza wileńska premiera Reduty w jej siedzibie w teatrze na Pohulance była niewątpliwie wydarzeniem w życiu kulturalnym Wilna. I to wydarzeniem szczególnie oczekiwanym. Spodziewano się, że osiedlenie się Reduty w Wilnie otworzy nowy, chlubny rozdział w historii teatru wileńskiego, że będzie tu narodził się teatr z prawdziwego zdarzenia, z którego wilnianie będą mogli być dumni. Z drugiej jednak strony nie brakowało i wątpliwości, które – co prawda – wypowiedane bywały półoficjalnie, nie były też specjalnie nagłaśniane, ale do Wilna docierały przecież głosy krytyki warszawskiej, a ta nie szczędziła Reducie kąśliwych uwag. Dla zwolenników opery w Wilnie remont Pohulanki (zlikwidowanie kanału dla orkiestry) i zdecydowana zapowiedź Osterwy, że zespołu operowego w jego teatrze nie będzie, oznaczały odłożenie na nieprzewidywalną przyszłość sprawy opery wileńskiej. Reduta już wykazała, że jest zdolna wypełniać swoją misję społeczno-artystyczną na prowincji, w objeździe, że w samym Wilnie nie ograniczy swojej działalności do Pohulanki, ale jeszcze nie pokazała się publiczności wileńskiej na wielkiej scenie, w oryginalnym przedstawieniu, które byłoby wydarzeniem artystycznym, a tego przecież oczekiwano.

Kampania prasowa – bo tak chyba można nazwać systematyczne publikacje o Reducie, przede wszystkim w „Tygodniku Wileńskim” i „Kurierze Wileńskim” – niewątpliwie uświadomiła wilnianom, czym jest Reduta, jakie są jej założenia programowe, wykreowała pozytywny wizerunek zespołu i jego kierowników, ale też i obudziła wielkie nadzieje. Mieszkańcy Wilna faktycznie i aktywnie wsparli starania o ukończenie remontu teatru, kiedy zawiodły subsydia państwowe. W ciągu tych miesięcy już po trosze zżyli się z Redutowcami i z myślą, że będą mieli teatr nie tylko z prawdziwego zdarzenia, ale i jedyny, jakiego w Polsce nie ma.

W pierwszym, rozpoczętym ze znacznym opóźnieniem z powodu przeciągającego się remontu Pohulanki, wileńskim sezonie Reduta dała w teatrze na

⁶⁹ Romer-Ochenkowska w recenzji *Przechodnia* pisała: „Liczyliśmy na to, że Reduta nauczy wilnian punktualności. Istotnie w zdumiewający sposób wszyscy się stawiają na 8-mą i cóż?! Wczoraj się zaczęło z 40-minutowym opóźnieniem, onegdaj z 20., a gdy się zaczyna punktualnie, to spóźnionego 10 minut recenzenta nie wpuszczają na widownię?! Albo, albo. Wpuszczać po zaczęciu lub bezwzględnie być punktualnym z rozpoczęciem”. „Kurier Wileński” 1926, nr 5.

Pohulance 17 premier⁷⁰ i jedną w plenerze – na dziedzińcu USB; z tego siedem – to ponownie opracowane i wystawione w innej obsadzie wznowienia z okresu warszawskiego, co zresztą Osterwa zapowiadał już w swoich wywiadach udzielanych w maju 1925 roku, rozwiewając wątpliwości sceptyków, czy Reduta podoła zadaniom jedyne w Wilnie teatru dramatycznego, czy będzie w stanie przygotować odpowiednio dużą liczbę premier. Trzeba tu zaznaczyć, że recenzenci wileńscy nie informowali swoich czytelników o tym, czy premiera jest wznowieniem, czy też oryginalnie opracowanym w Wilnie przedstawieniem.

Pierwszy sezon Reduty w Wilnie upłynął w zasadzie dość spokojnie. W postawie recenzentów teatralnych można wyczuć jeszcze wyraźne zażenowanie wynikające z trudnej sytuacji materialnej zespołu, niezapewnienia przez miasto stosownych mieszkań, przeciągającego się remontu teatru. A zdecydowana większość przedstawień spełniała oczekiwania wilnian⁷¹. Poważnie też potraktowano akcentowany przez Limanowskiego i Osterwę problem edukacji publiczności, co wyraźnie widać w recenzjach Romer-Ochenkowskiej. Starano się także zachęcić wilnian do tłumnego odwiedzania Pohulanki, co – szczególnie w pierwszych miesiącach regularnych występów Reduty – nie było trudne.

Premierę *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, 23 grudnia 1925 roku, przyjęto z entuzjazmem, choć nie bez uwag. Trzeba przyznać, że na pierwszy plan ówczesnych publikacji wysuwają się patetyczne pochwały. Ton apologetyczny wobec Wyspiańskiego i Reduty górował nad niezbyt obszernymi próbami interpretacji Redutowej inscenizacji. Obszerniej omówił Redutowe *Wyzwolenie* dopiero Srebrny⁷². Mimo entuzjastycznych ocen i podniesłego tonu w recenzjach *Wyzwolenia* można zauważyć różnice w odbiorze, interpretacji oraz ocenie

⁷⁰ *Polskie pieśni i piosenki ludowe* oraz *Hold Mickiewiczowi* miały swoje premiery w innych salach i pokazywane były w objeździe, nie były wystawiane na Pohulance. Premiera *Księcia Niezłomnego* odbyła się na Dziedzińcu P. Skargi USB 22 V 1926 r. Niektóre przedstawienia, zanim zostały pokazane wilnianom na Pohulance, miały swoje premiery w innych miejscowościach: *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego (1 IX 1925 Białystok; 26 XI Wilno, Sala Miejska; 28 XII Wilno, Teatr na Pohulance); *W małym domku* T. Rittnera (2 X Grodno, 26 XII Wilno); *Fircyk w zalotach* F. Zabłockiego z *II matrimonio segreto* Cimarosa (2 X Suwałki, 1 II 1926 Wilno); *Wesele* S. Wyspiańskiego (4 XI Suwałki, 19 I 1926 Wilno); *Siostry* A. Grzymały-Siedleckiego (1 III 1926 Święciany, 26 III 1926 Wilno).

⁷¹ Srebrny ocenił pierwszy sezon Reduty w Wilnie jako najlepszy.

⁷² S. Srebrny, *Wyspiański w Reducie*. „Dialog” 1926, nr 8, s. 96–105; zob. także: *idem*, *Pierwszy sezon Reduty w Wilnie (1925/26)*. „Źródła Mocy” 1927, z. 1, s. 103.

niektórych rozwiązań scenicznych przez poszczególnych krytyków. Wszyscy jednak dostrzegli nowatorstwo Reduty, odczuli monumentalność i poetyckość widowiska, a przede wszystkim zwrócili uwagę na oryginalną koncepcję Masek. Maski – panowie w garniturach – wchodziły bocznymi wejściami prosceniumowymi, usytuowanymi na linii krzeseł pierwszego rzędu. Z dolnego proscenium, albo ze schodów prowadzących na scenę, prowadziły dialog z Konradem (będącym na scenie i czasami schodzącym na górne proscenium). Wychodziły więc jakby z widowni i prowadziły dialog jako „reprezentanci”, „głosy” publiczności.

Piotrowicz po premierze *Wyzwolenia* na łamach „Słowa” ogłaszał: „Wilno ma teatr europejski”. I przypominał podstawy ideologii Reduty:

Jak dotąd ideałem teatru polskiego jest teatr Wyspiańskiego [...] teatrem Wyspiańskiego w Polsce jest Reduta [...] Duszą Reduty jest Juliusz Osterwa, instynktem jej, trafnym i subtelnym instynktem – Mieczysław Limanowski. Środkiem, przez który osiąga się cel artystyczny – zespół – organizacja artystów bezimiennych, których indywidualności zestrojone ręką kierownictwa artystycznego: reżysera, inscenizatora, malarza, muzyka itd. składają się na wyraz tych dążeń i celów, które przyświecają Reducie. Tworzywem orientującym i wytyczającym ogólny kierunek jest tekst autora, materialna podstawa koncepcji inscenizacyjnej, dla teatru zaś, o którym mowa, najidealniejszym autorem jest właśnie Wyspiański, bo [...] tworząc widział scenę i czuł akcję dramatyczną⁷³.

Dalej krytyk podkreślał, że w teatrze Wyspiańskiego „tkwi duże poczucie realizmu, rzeczywistości, ujmowanej właśnie przez chóry, jako świadków dziejącego się dramatu. Ta rzeczywistość przemawiająca z jego dzieł w koncepcji scenicznej ma swój odpowiednik w terminie: realizm teatru”. Redutę zaś cechuje realizm inscenizacji.

Czym jest dobrze zrozumiany realizm inscenizacji – widzieliśmy na przedstawieniu inauguracyjnym, kiedy „bram teatru ledwo uchylono”. Rozpoczęła się walka dwu duchów: Konrada i Geniusza, Prometeusza i niejako Chrystusa, duchów symbolizujących od dawien dawna zło

⁷³ W. Piotrowicz, *Inauguracja Reduty* „Słowo” 1925, nr 294; cyt. za: *idem*, *Na marginesie „Wyzwolenia”*. [W:] *W nawiasie literackim*. Wilno 1930, s. 201–204.

i dobro. W środku stoi chór – czyli my, obserwatorzy, ustosunkowujący się do rzeczy, która dzieje się na *theatrum*⁷⁴.

Realizatorzy – zdaniem Piotrowicza – realistycznie potraktowali koncepcję utworu, co sprawiło, że powstało przedstawienie cechujące się prostotą, realizmem, jednolitością wykonania. Nowatorskie potraktowanie Masek jako oponentów Konrada, „wychodzących” z widowni panów w garniturach – nadało tej scenie i całemu widowisku szczególnie, uniwersalny charakter, skłaniało do refleksji. Recenzent „Słowa” miał też pewne zastrzeżenia: w akcie pierwszym „brakowało w wykonaniu może pewnej dosadności charakterystyki i stylu, pewnej twardej rzeczywistości w słowach Karmazyna i Hołysza, tak świetnie sportretowanych, jakby z obrazu Matejki”, w akcie drugim – chór był zbyt statyczny, szczególnie w czasie walki Konrada z Geniuszem.

Romer-Ochenkowska⁷⁵ przedstawienie uznała za niezwykle, wywołujące niezapomniane wrażenie. W odróżnieniu od Piotrowicza uważała, że Karmazyn był zbyt karykaturalny (Piotrowicz chciał tę postać widzieć jeszcze bardziej wyrazistą). Doceniając nowatorstwo Reduty w przedstawieniu sceny dialogu Konrada z Maskami, nie potrafiła jednoznacznie jej ocenić: Maski bowiem, ubrane w garnitury, bez wyrazistej charakteryzacji, straciły swoją tajemniczość i mistycyzm, ale zyskały plastyczność.

„Zleciał nareszcie do nas złoty ptak poezji, Reduta rozpoczęła działalność na scenie wileńskiej” – pisał z entuzjazmem Stanisław Pigoń⁷⁶. I dalej:

Istotnie wykonanie jego, wprost niepospolite, daje miarę ambicji i niezawodnej sprawności artystycznej we wszelakim kierunku. Dziełem tym Reduta wzięła od razu najwyższy ton [...] Kształt sceniczny nadany przez Redutę dziełu Wyspiańskiego uznać trzeba bezsprzecznie za najdoskonalszy z osiągniętych dotychczas na scenie polskiej. Nie ma przesady w takim postawieniu sprawy. Wystarczy powołać się, jako na dowód, na wykonanie części najtrudniejszej utworu, całego II aktu, rozmowy Konrada z Maskami. Z wrażeń sądząc, możemy zaryzykować twierdzenie, że w realizacji Reduty wyszedł akt ten bez

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Hro., „Wyzwolenie” S. Wyspiańskiego w *Reducie*. „Kurier Wileński” 1925, nr 294.

⁷⁶ St. Pigoń, „Wyzwolenie” w *Reducie*. *Uwagi dorywcze o inscenizacji dzieła*. „Dziennik Wileński” 1926, nr 3.

porównania lepiej, niż ongiś w Krakowie, na przedstawieniu reżyserowanym przez samego Wyspiańskiego⁷⁷.

Pierwsza wileńska premiera Reduty w jej siedzibie w teatrze na Pohulance była niewątpliwie wydarzeniem w życiu kulturalnym Wilna, i to wydarzeniem szczególnie oczekiwanym. Działalność Reduty w okresie od lipca do grudnia 1925 roku oraz pierwsza przygotowana przez nią premiera w teatrze na Pohulance zdawały się potwierdzać wiązane z nią nadzieje. Reduta robiła wszystko, by zyskać miano wileńskiej, wrosnąć w to wielonarodowe miasto i pogodzić działalność objazdową, oświatowo-kulturalną z artystyczną, ku satysfakcji publiczności wileńskiej i własnej. Niestety, czas pokazał, że Reduta stawała się coraz bardziej „objazdowa”, a coraz mniej wileńska.

3. Apologeci i profani? Recepcja krytyczna dokonań Reduty

W recenzji *Wyzwolenia* Romer-Ochenkowska pisała patetycznie i o Reducie, i o jej najnowszej premierze:

Tytuł wielkiej tragedii ducha narodowego stał się dziwnym zbiegiem okoliczności symbolem zmagania i zwycięstwa Reduty. Wyzwoliła się nareszcie z frazesów, jakimi ją karmiono, hojniej zaiste, niż realnym poparciem. Ale przyszło i ono. Jakoś... może... wrzuciły się dusze i obojętne serca tym niegasnącym zapałem młodych kapłanów sztuki. Zrobiło się w niemrawym Wilnie to i owo. Najwyższy wysiłek nerwów i pracy dała Reduta i rozpięta wreszcie namiot swój wędrowny i sieci poławiaczy gwiazd zaciągnęła po połów dusz. Powitała Wilno *Wyzwoleniem*, mówiąc mu nim o sobie. I wzięła od razu górny, czysty swój ton: natchnienia, szlachetnych chęci, dobrej woli i tego czegoś braterskiego, życzliwego, ciepłego, co idzie od nich ku ludziom. Nowym, niezwykłym w sztuczności teatralnej powiało tchnieniem⁷⁸.

Odpowiedź na pytanie: czy i w jakim stopniu wileńscy recenzenci teatralni byli wrażliwi na wspomniane przez Romer-Ochenkowską *nowe, niezwykle teatralne tchnienie* – nie jest łatwa. Pozornie w krytyce, a może raczej w wileńskiej publicystyce teatralnej, nie nastąpiły łatwo dające się zauważyć zmiany. Wiadomo, że wileńscy recenzenci teatralni czytali systematycznie opinio-

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Hro., „Wyzwolenie”, *op.cit.*

twórczą prasę warszawską i krakowską, niejednokrotnie bowiem powoływali się na wygłaszane tam opinie. Orientowali się w najnowszych kierunkach rozwoju teatru. Oczekiwanie na pierwszą premierę Reduty w Wilnie i jej działalność objazdowa zobligowały niejako publicystów do poświęcenia jej idei, założeniom programowym i artystycznym więcej miejsca. Wreszcie same działania Osterwy, Limanowskiego i zespołu, mające przecież także charakter popularyzatorski, przyczyniły się do szerokiego rozpowszechnienia wiedzy o Reducie.

Świadomość celów, zadań i specyfiki zespołu Osterwy niewątpliwie wpłynęły na oczekiwania publiczności i krytyki. Oczywiście, nie oznacza to rewolucji w wizji teatru poszczególnych recenzentów, generalnych zmian w wartościowaniu, preferencjach, ale można dostrzec pewne wspólne wszystkim piszącym o teatrze kryteria, które były konsekwencją przyjęcia „reduutowej” perspektywy. Przede wszystkim recenzenci coraz wyraźniej przejawiają szczególną wrażliwość na zespołowość gry aktorskiej i syntetyczność przedstawienia, w którym w harmonijną całość mają się stopić gra aktorów, dekoracje, światło, muzyka, poddane starannie opracowanej reżyserskiej koncepcji wystawienia dramatu. Stąd widać wyraźne usiłowania, aby określić właściwy styl gry aktorskiej i kierunek reżyserskiej interpretacji dramatu, co – oczywiście – w recenzjach realizowane było w różnym stopniu i z różnym powodzeniem. W recenzjach przedstawień, w których nie ujawniano nazwisk odtwórców poszczególnych ról, recenzenci zmuszeni byli do całościowego ujmowania przedstawienia, ukazywania, objaśniania i oceniania ogólnej koncepcji realizacji scenicznej. Łatwiej było wyodrębnić dekoracje, jako element przedstawienia, niż grę aktorską. Anonimowość wykonawców zmuszała recenzentów do pisania o postaci scenicznej, traktowanej jako konkretyzacja postaci literackiej, oraz zderzania jej z bohaterem dramatu. Musieli zrezygnować z tak wcześniej chętnie celebrowanej oceny warsztatu, *emploi*, dotychczasowego dorobku scenicznego, manieri poszczególnych aktorów, ujęć retrospektywnych ich dorobku, refleksji o rozwoju etc., choćby dlatego, że musieliby stosować zbyt skomplikowane, mało czytelne dla odbiorców peryfrazy, gdyż nie mogli wymieniać nazwisk. Przykładem wyżej sygnalizowanych zjawisk niech będzie jedna z recenzji Romer-Otchenkowskiej, która po premierze *Nowego Don Kiszota*⁷⁹ podkreślała, że sztukę Fredry wystawiono nie w stylu komediowym, ale „w ramach groteski,

⁷⁹ Hro., *Reduta. „Nowy Don Kichot”*, krotchwila w 3 aktach ze śpiewami Al. hr. Fredry, muzyka St. Moniuszki. „Kurier Wileński” 1925, nr 296.

opery Buffo, scenizując wszystko w płaszczyźnie lekkiej karykatury, jaką jest istotnie ta wyprawa na przygody młodego szalawiły romantyka”. Szeroko też uzasadniała trafność wybranej przez Redutę koncepcji, przypominając, że Fredro wykorzystywał tradycje włosko-francuskiej commedii dell’arte, oraz odwołując się do wiedzy historycznej – sytuacji młodzieży w 1830 roku. Młodzi ludzie, nie mogąc kontynuować tradycji rycerskich i napoleońskich – dowodziła recenzentka –

puszczali się na fiksackie imprezy [...] Na kresach będą to bałaguty, w rdzennej Polsce przerodzą się w urwipolciów, frantów, dandysów [...]. Będą to Birbancy, nowi don Kiszoci, angломani, Radosty [...] typy z rysunków Kostrzewskiego, z „Momusa” Żółkowskiego, z Mi-telek, z „Ramot i Ramotek” Wilkońskiego⁸⁰.

Całe przedstawienie, będące „transpozycją dalekiej włoskiej farsy pod nie-bo polskie, w świat kiecek i kontuszków”, oceniła jako udane, mimo że stylizację widoczną w dekoracjach uważała za przesadzoną. Nie zaakceptowała też połączenia kontuszy i strojów z 1830 roku: „albo kontusze starego i empire młodego pokolenia, albo empire starego i 1830 młodego, inaczej przestrzeń czasu jest za wielka”. Romer odczytała *Nowego Don Kiszota* w inscenizacji Reduty jako swego rodzaju obrazek obyczajowy, prezentujący w sposób karykaturalny środowisko polskie, szlacheckie około 1830 roku i jako zwolenniczka realizmu w teatrze postulowała dochowanie wierności czasowi historycznemu. Godziła się z przerysowaniem postaci, ale nie ze swobodą w traktowaniu realiów historycznych i obyczajowych.

W ocenie gry aktorskiej recenzenci często wskazywali na te postaci sceniczne, które odbiegały od ogólnego stylu i poziomu gry. Stąd też można odnieść wrażenie fragmentaryczności ocen i spostrzeżeń, a nawet tendencji do wikłania się recenzenta w drobiazgi, kiedy więcej miejsca niż postaciom głównym poświęcał on postaciom drugoplanowym. Zazwyczaj oceny gry aktorskiej łączyły się z utyskiwaniem recenzentów na obowiązującą w Reducie anonimowość aktorów. Romer-Ochenkowska, pisząc o grze aktorskiej w *Nowym Don Kiszocie*, po prostu wyróżniła i scharakteryzowała niektóre postacie: „wybitny zmysł komizmu okazywał Pedrillo [...] Pan jego, ładnym głosem, gestem i grą, romantyzował i bujał w obłokach wyobraźni”.

⁸⁰ *Ibidem*.

Na anonimowość aktorów recenzentka także narzekała omawiając *Dom otwarty*⁸¹. W przedstawieniu – jej zdaniem – nie zachowano jednolitego stylu gry: „jedni farsowo, drudzy komediowo”, przy czym dokonano niewłaściwej obsady ról. Brak nazwisk wykonawców utrudniał zadanie recenzentce, która chciała w sposób czytelny dokonać oceny gry aktorskiej:

Kamillek to przecie głupiutkie, niesmacznie przekomarzające się z narzeczonym gąsiątko, komiczne tym, że to robi świadomie i umyślnie, dla dobrego w jej pojęciu tonu. [...] Ani głos, ani sposób traktowania roli przez artystkę, grającą Kamilę, (o te anonimy, cóż to za piła dla recenzenta), nie odpowiadały temu typowi⁸².

Podobne w treści i sposobie wyrażenia uwagi formułował Łopalewski, który przejął po Romer-Ochenkowskiej pisanie recenzji z premier w Reducie. Szanując Redutę za *twórczą inwencję*, nie wszystko akceptował w koncepcji i realizacji *Wesela*⁸³, np. odejście od wyraźnie określonego tła historyczno-obyczajowego, usunięcie postaci Hetmana. Zarzucił także nadużycie motywu muzycznego z trzeciego aktu, czego skutkiem był brak synchronizacji muzyki z koncepcją przedstawienia w akcie drugim. Zgłaszał też swoje postulaty: żywsze tempo w akcie pierwszym, rytmiczniejsze skandowanie wiersza, a na zakończenie recenzji apelował: „włóżcie Panu Młodemu binokle na nos! Ileż jego słów nabierze wtedy właściwego znaczenia – i barwy”⁸⁴.

Charakterystyczne, że Romer-Ochenkowskiej – w odróżnieniu od Jankowskiego, który protestował przeciwko anonimowości wykonawców, ale ponad sprawy techniczne recenzenta i ewentualną niewygodę publiczności przedkładał prawo aktora do zasłużonej sławy⁸⁵ – nie przeszkadzał „anonimowy komunizm,

⁸¹ Hro., Reduta. „*Dom otwarty*”, *ktorochwila w 3-ch aktach M. Bałuckiego*. „Kurier Wileński” 1926, nr 2.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ O inscenizacji *Wesela* w Reducie zob. L. Kaczyńska, *Przeciw tradycji i dla przyszłości. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w Reducie wileńskiej*. W zbiorze: *Wilno teatralne, op.cit.*, s. 257–272.

⁸⁴ T. Łopalewski, *Narodowe rekolekcje. Reduta: „Wesele”, dramat w 3-ch aktach S. Wyspiańskiego*. „Kurier Wileński” 1926, nr 17.

⁸⁵ Opinię taką sformułował m.in. w entuzjastycznej recenzji po premierze *Żywej maski* L. Pirandella. „Słowo” 1927, nr 58.

uprawiany z takim zaparciem się prywatnych próżności artystów”⁸⁶ wówczas, kiedy przedstawienie uważała za bardzo dobrze zrealizowane, a wszyscy wykonawcy byli na równie wysokim poziomie, jak to było w przypadku premiery *W małym domku* Tadeusza Rittnera, czy *Ewy* Jerzego Szaniawskiego:

Typy Szaniawski umie postawić wybornie, nawet najmniejsze, przełotne postaci. A Reduta opracowuje role po swojemu, bez solistów. Wszyscy są na tym samym, wysokim poziomie. I załamywanie się duszy męża i szarpanie się w złotej klatce żony było subtelne, we wszystkich odcieniach oddane. A cóż mówić o wybornym proboszczu, tak miłym u autora i tak serdecznie bliskim w Redutowej grze! Czy może być coś lepszego w swoim rodzaju, jak typ prezesa-narodowca; od stroju, do maski i gestu arcydzieło [...] Może jednej roli młodego artysty brakowało czegoś bardziej nerwowego, uduchowionego. Wszak to jest człek chimeryczny, robiący niemożliwe plany architektoniczne, żeniący się bez liczenia się z jutrem, to w postaci musi się odczuwać i w mowie, tego nie było, chociaż dobra była pogoda i po katastrofie męstwo⁸⁷.

Reduta na pewno zmuszała recenzentów do kompleksowego spojrzenia na przedstawienie teatralne, skupienie się na proponowanym teatralnym odczytaniu dramatu. I trzeba przyznać, że wileńscy krytycy stosunkowo szybko przyjęli tę metodę pisania, chociaż nie bez pewnych negatywnych dla krytyki teatralnej zjawisk. Przede wszystkim znaczna liczba recenzji zdominowana jest przez analizy i interpretacje literackie, które są dość powierzchownie i bardzo ogólnie zestawiane z tym, co pokazano na Pohulance. Podobnie jak w odniesieniu do gry aktorskiej, można niejednego z recenzentów posądzić o przesadną drobiazgowość, kiedy znaczna część artykułu poświęcona jest jednemu elementowi scenograficznemu lub scenie, które – zdaniem oceniającego – nie odpowiadały ogólnej linii inscenizacji, reżyserii lub realiom historycznym, obyczajowym, fragmentowi dramatu etc. Do aktorów i do reżyserii kierowane bywały bardzo szczegółowe uwagi, rady, propozycje itp. ze szkodą dla całościowej interpretacji przedstawienia i czytelności samego artykułu. Wysoki stopień ogólności

⁸⁶ Hro., „*W małym domku*”, dramat Tad. Rittnera w 3-ch aktach. „Kurier Wileński” 1926, nr 4.

⁸⁷ H.ro. (w zastępstwie), *Reduta*. „*Ewa*”, sztuka w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego. „Kurier Wileński” 1926, nr 33.

uwag lub wikłanie się w drobiazgach cechowało znaczną liczbę publikowanych recenzji.

Nie takiej postawy krytyki teatralnej Reduta się spodziewała. 31 stycznia 1926 roku, po premierze *Wesela*, doszło na Pohulance do spotkania „sprawozdawców teatralnych” z Limanowskim i innymi członkami zespołu. Zamiast zapowiedzianej dyskusji o *Weselu* odbyła się burzliwa dyskusja o krytyce teatralnej. Spotkanie rozpoczęło przemówienie Limanowskiego „wygłoszone ze znaną swadą i temperamentem mało liczącym się z rzeczywistością, szereg skarg i zarzutów” – jak pisała Romer-Ochenkowska⁸⁸. Redutowcy – według relacji recenzentki „Kuriera Wileńskiego” –

albo nam powtarzali, że reżyseria i tak bez nas wie, czego im jeszcze do doskonałości brakuje, albo starali się, po paru przemówieniach dyskusyjnych tłumaczyć, że ostatecznie... nigdzie nikt Reduty lepiej nie przyjmował jak Wilno i stołeczne recenzje były mniej łaskawe⁸⁹.

W obronie Reduty wystąpili ks. Piotr Śledziewski, profesor Wincenty Lutosałowski i nauczyciel gimnazjum Lewicki. Śledziewski, według Romer-Ochenkowskiej, „w mętnej i chaotycznej przemowie, tak szorstko i gromiąco miażdżył śmiałków, którzy nie rozumiejąc Reduty ośmielili się o niej pisać”; Lutosałowski negował w ogóle istnienie w Wilnie krytyki teatralnej, a Lewicki sformułował „absurdalny i humorystyczny zarzut”, że krytyka zwraca uwagę na drobiazgi, których by publiczność nie zauważyła, czyli – jak ironizuje recenzentka: „nie zauważyłaby, że nie widzi i nie słyszy?”. Romer-Ochenkowska zdecydowanie odrzuciła w swoim artykule propozycję Reduty, aby recenzenci brali udział w próbach, gdyż byłoby to sprzeczne ze statusem recenzenta, który jako współodpowiedzialny „stanie się potulnym narzędziem w rękach dyrekcji”.

Było to pierwsze poważne starcie Reduty z wileńskimi recenzentami. Nie pierwszy i nie ostatni raz doszło w Wilnie do sporu między recenzentami i teatrem. Trzeba przyznać, że stosunki te w latach 1925–1929 bywały napięte. Reduta wykazywała tu szczególną drażliwość i niezręczność, co zniechęcało nawet jej zagorzałych sympatyków⁹⁰. Komentarz Romer-Ochenkowskiej po tym pierwszym starciu, mimo kilku uszczypliwości, był stonowany i ugodowy.

⁸⁸ H. Romer, *Krytyka krytyków przez sympatyków*. „Kurier Wileński” 1926, nr 29.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ F. Ruszczyk, *Dziennik, op.cit.*, s. 408.

Wieloletnia recenzentka „Kuriera Wileńskiego” poczuła się jednak na tyle urażona, że oficjalnie zrezygnowała z pisania artykułów po premierach w Reducie:

Czy o to chodzi Reducie, by otaczał ją bezkrytyczny chór, wpatrzony z cięłym zachwytem dyletantów, czy żeby życzliwi, jak najżyczliwsi ludzie (i niżej podpisana dała tej życzliwości dowody) mieli swobodę wypowiedzania swego zdania o rezultatach ich pracy? Publicznie, bo tak jest na całym świecie. I nie powinna się tej w prasie krytyki Reduta obawiać! Ma sympatię wilnian, teatr pełny, a gazety są mniej czytowane u nas, niż się to ludziom przybyłym ze stolicy wydaje. Ale narażać ludzi fachowych lub kształcących w dziedzinie recenzji teatralnych na impertynencje dyletantów, nie mających żadnych kwalifikacji do dawania nauk w tej dziedzinie, to wytwarza atmosferę, którą by można nazwać terrorystyczną, gdyby nie była komiczna. A na śmieszność lepiej nie dać się narażać przez takich przyjaciół, od których niech Bóg broni⁹¹.

Ostatecznie więc publicystka „Kuriera Wileńskiego” główny atak skierowała przeciwko oponentom wywodzącym się spośród osób zaproszonych, podobnie jak recenzenci, na spotkanie przez Redutę. W tym samym artykule Romer poinformowała czytelników, że od premiery *Wesela* sprawozdania teatralne będzie pisał Tadeusz Łopalewski. Odtąd stałym recenzentem „Kuriera Wileńskiego” w Reducie był Łopalewski. Romer-Ochenkowska pisała o Lutni, Teatrze Letnim i czasem – w zastępstwie – o Reducie.

Dyskusja, jaka odbyła się zaledwie pięć tygodni po pierwszej premierze Reduty na Pohulance, nie wywarła widocznego wpływu na recenzentów. Rozwiała – jak można przypuszczać – marzenia Osterwy o pełnej, harmonijnej integracji w imię sztuki teatru: Redutowców i krytyki. Osterwa chciał rozszerzyć krąg osób współtworzących przedstawienie teatralne. Byłoby ono efektem wspólnej, zespołowej pracy twórczej, która polegałaby na udziale przedstawicieli widzów i krytyków w dyskusjach analitycznych o dramacie i na próbach.

Najbardziej interesującą kwestią pojawiającą się w wypowiedziach recenzentów jest przyzwolenie, a nawet oczekiwanie na eksperyment teatralny, na odbiegające od szablonu interpretacje dramatów i ich inscenizacje. Teatr nowy, interesujący dzięki niebanalnym treściom, starannie wypracowanej formie i znakomitemu warsztatowi miał ugruntować pozycję Wilna na kulturalnej mapie Rzeczypospolitej, uczynić z grodu Giedymina – jak pisał Jankowski –

⁹¹ H. Romer. *Krytyka krytyków*, op.cit.

drugie Bayreuth oraz – o czym pisano znacznie częściej – przyciągać do polskiego teatru mieszkańców Wilna innej narodowości. A na obecność wśród widzów Żydów, Rosjan i przedstawicieli innych mniejszości narodowych wileńscy recenzenci byli szczególnie wrażliwi. Już po premierze *Wyzwolenia* Romer-Ochenkowska informowała, że „stawili się wszyscy, owego przedświątecznego wieczoru [...] Nie tylko zresztą Polacy, widzieliśmy licznych przedstawicieli rosyjskiego i żydowskiego społeczeństwa”⁹². Ich obecność szczególnie Romer-Ochenkowska i Jankowski odnotowywali z satysfakcją, jako świadectwo dobrego poziomu polskiej sceny, Stanisławska – często z przekąsem. Łączyła bowiem z ich obecnością występowanie w sztuce idei lub form obcych polskiej kulturze, temperamentowi, obyczajowi itp., ale i ona wielokrotnie powtarzała, że w Wilnie powinien być teatr, który będzie służył utrwalaniu polskości i polonizacji mniejszości.

Podsumowując działalność artystyczną Reduty na Pohulance, wileńscy recenzenci do największych jej osiągnięć zgodnie zaliczą nie tylko wystawienie *Snu Felicji Kruszewskiej* (prem. 17 III 1927), ale i bardziej kontrowersyjne oraz zdecydowanie słabsze, mające jednak walor eksperymentu teatralnego – *Okno* Andrzeja Rybickiego (prem. 4 XI 1927).

Przyzwolenie i oczekiwanie recenzentów na nowe interpretacje, nowe formy teatralne – nie oznaczało automatycznej akceptacji tego typu przedstawień, niektóre z nich, np. wspomniane już *Okno*, dopiero po pewnym czasie było zaliczane do nowatorskich i interesujących, bo na premierze raziło zbyt skomplikowaną i pretensjonalną symboliką, metaforycznością, brakiem prawdopodobieństwa zdarzeń i motywacji postępowania postaci.

Wbrew deklaracjom w recenzjach ujawniają się zarówno upodobania ich autorów do tradycyjnych form teatru, przywiązanie do ugruntowanych w literaturoznawstwie odczytań dramatów, jak i czasem niemożność odczytania proponowanego przez teatr kierunku interpretacji, wyzwolenia się z przyzwyczajenia i lektury. Stąd liczne niekonsekwencje lub brak czytelności nie tylko w odniesieniu do ocen, ale i wymagań poszczególnych recenzentów. A i sam teatr często utrudniał zadanie. Reduta w swoim okresie wileńskim prezentowała bardzo nierówny poziom przedstawień. W repertuarze nie brakowało pozycji przypadkowych i premier realizowanych pośpiesznie.

⁹² Hro., „Wyzwolenie”, *op.cit.*

Wszystko to znajdowało swoje odbicie także w poziomie przedstawień oraz recenzji teatralnych. Okazywało się bowiem, że przedstawione wyżej przemiany w sposobie pisania o teatrze, podyktowane przez program Reduty i jej artystyczne dokonania, nie przystawały do wielu premier niewiele różniących się treścią, formą i poziomem wykonania od schyłkowego okresu działalności w Wilnie teatru Rychłowskiego (przed przyjazdem Reduty) albo później od równoległe funkcjonującej Lutni pod jego kierownictwem. Niemniej w pierwszym i drugim wileńskim sezonie Reduty wśród recenzentów domino wało przekonanie o nietypowym charakterze Reduty jako teatru oraz wynikających stąd specjalnych obowiązkach krytyki. Postawę szczególnego zainteresowania i wnikliwości w interpretacji oraz ocenie kolejnych premier dostrzec można u wszystkich recenzentów, niezależnie od ich orientacji politycznej, preferencji estetycznych oraz koncepcji teatru.

Zwraca uwagę fakt, że mimo zaznaczanych odrębności, innego stosunku do samej Reduty, wiele premier jest ocenianych przez recenzentów bardzo podobnie. Autorzy recenzji zwracali uwagę na te same elementy przedstawienia teatralnego, choć bywało, że formułowali czasem odmienne ich interpretacje oraz skrajnie przeciwne oceny. Różniąc się w interpretacji i ocenach szczegółów albo wybranych elementów przedstawienia – nie różnili się w ocenie całości premiery. Recenzenci odmiennie oceniali politykę repertuarową Reduty, programy jej objazdów, organizację, zajmowali odmienne stanowiska w stosunku do programu ideowo-artystycznego, wypowiedzi programowych, natomiast w ocenie konkretnych dokonań artystycznych różnice się zacierały. Trudno w takiej sytuacji mówić o wyraźnej polaryzacji poglądów i stosunku do Reduty. A dokonywany przez Redutowców, opinię publiczną, a nawet samych recenzentów i nadal często powtarzany podział na tych, którzy wspierali Redutę, byli jej „chwalcami” (Jankowski tak ocenia współpracowników „Kuriera Wileńskiego”) lub zagorzałymi przeciwnikami (opinia taka przyłgnęła do Jankowskiego i nawet rzutowała na odbiór recenzji Piotrowicza, który także na łamach „Słowa” publikował recenzje teatralne i dla wielu był kontynuatorem linii Jankowskiego) – wymaga weryfikacji. Kompleksowa lektura recenzji teatralnych z lat 1925–1929 każe zrewidować te funkcjonujące już na prawach stereotypu sądy. Ani recenzenci „Kuriera Wileńskiego” nie byli bezkrytyczni, ani Jankowski tak stronnicy i programowo negatywnie nastawiony do Reduty, na co zwraca uwagę Grażyna Golik-Szarawarska, dostrzegając w prezentowanej przez nestora dziennikarzy wileńskich obok pasji polemicznej także dążenie do

obiektywizmu w ocenie samego przedstawienia⁹³. A tym bardziej Piotrowicz nie należał do wrogów Reduty, negujących jej dokonania.

Specyfikę recenzenckich postaw, odczytań i ocen dokonań Reduty najlepiej ilustruje recepcja dwóch premier: *Głazu granicznego* Emila Zegadłowicza (18 IV 1926) i *Pana ministra* Stefana Krzywoszewskiego (10 V 1926).

Obie premiery zrealizowała Reduta w swoim pierwszym wileńskim sezonie, kontynuując jedno ze swoich założeń programowych, sformułowanych jeszcze w Warszawie: wystawiania polskich dramatów, ze szczególnym uwzględnieniem dramaturgii współczesnej⁹⁴. *Głaz graniczny* i *Pan minister* wywołały wśród krytyki poruszenie, obie premiery były także w latach późniejszych wielokrotnie przywoływane. Pierwsza – jako świadectwo konsekwencji programowej Reduty, jej twórczych poszukiwań, druga – jako nieoczekiwany kompromis artystyczny i repertuarowy, odejście od wysokiego tonu oraz – co wypominał później ówczesnym recenzentom Srebrny – próba zaspokojenia pospolitych gustów publiczności i – co gorsze – wileńskich recenzentów⁹⁵. Srebrny, podsumowując pierwszy sezon Reduty w Wilnie, nie wystawił najlepszej opinii wileńskim krytykom i elitom:

opinia „poważna”, „miarodajna”? Bądźmy szczerzy: skompromitowała się doszczętnie. Redutę porównywano z dawną wileńską szmیرą prowincjonalną i wahano się, komu oddać pierwszeństwo. Brak nazwisk aktorów na afiszach kazał „znawcom” uważać pierwszorzędnych artystów, ożywionych nieznanym gdzie indziej duchem żywej twórczości, za nieudolnych amatorów i przeciwstawiać ich grze „zawodowość” wyżej wzmiankowanej szmiry. Czysty duch umiłowania sztuki i bezinteresownej pracy, panujący w Reducie, raził zgangrenowanych „bywalców” teatralnych, przyzwyczajonych do łączenia z teatrem wyobrażeń całkiem innej natury⁹⁶.

⁹³ Zob. G. Golik-Szarawska, *Obrona wileńskiej Reduty*. W zbiorze: *Wilno teatralne*, op.cit., s. 407.

⁹⁴ Do oryginalnych premier współczesnych dramatów polskich, nie będących wznowieniami, w sezonie 1925/26 należały: *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego, *Siostry Grzymały-Siedleckiego*, *Diabeł i karczmarka* Krzywoszewskiego.

⁹⁵ S. Srebrny, *Pierwszy sezon Reduty w Wilnie (1925–26)*. „Źródła Mocy” 1927, z. 1.

⁹⁶ *Ibidem*.

Repertuar jednym wydawał się za poważny, innym – zbyt trudny, jeszcze innym – z niewiadomych powodów – nieodpowiedni specjalnie dla Wileńszczyzny. A [...] zatroskana o „maluczkich” opinia uspokoiła się zapewne wówczas dopiero, gdy Reduta, ciężką dołą przyciśnięta, obwozić zaczęła *Pana ministra*. [...] Przeciętą tzw. inteligencją, wychowaną na zdemoralizowanym i demoralizującym teatrze dochodowo-rozrywkowym, zdezorientowaną estetycznie odpadkami teatru naturalistycznego i bulwarową sensacją, wystawiła sobie testimonium paupertatis⁹⁷.

Należy pamiętać, że artykuł Srebrnego został opublikowany w pierwszym zeszycie „Źródło Mocy”, który ukazał się w czerwcu 1927 roku, a więc po zakończeniu drugiego, dosyć burzliwego sezonu Reduty w Wilnie, który sam Srebrny ocenił jako nierówny pod względem artystycznym. Wówczas też nastąpiła secesja części zespołu. Artykuł ten miał pełnić funkcje propagandowe, miał być głosem wspierającym Redutę, której sytuacja formalna i mieszkaniowa nie została jeszcze wyjaśniona, stąd obok próby rzetelnego – aczkolwiek podporządkowanego indywidualnym preferencjom co do formy i treści – przedstawienia dorobku Reduty wyraźnie jest manifestowana pasja polemiczna Srebrnego, ujawniająca się między innymi w przejaskrawieniach i dość dowolnym wyborze komentowanych głosów recenzenckich.

Premierę *Głazu granicznego* Zegadłowicza wszyscy recenzenci ocenili jako interesującą, ale niemal każdy z nich motywował swoją opinię inaczej. Srebrny we wspomnianym wyżej artykule – pisany z pewnej perspektywy czasu, a nie bezpośrednio po premierze – podkreślał oryginalność rozwiązania przestrzeni scenicznej, wbrew zamieszczonym przez autora didaskaliom. Zbudowano scenę symultaniczną: wewnątrz chaty pośrodku sceny oraz

wielkie proscenium przed chatą z widokiem na piętrzące się turnie. W typowo symbolistycznym dramacie Zegadłowicza akcja i słowo oscylują ciągle między znaczeniem realnym, życiowym, jednostkowym i sensem wyższym, metafizycznym. Teatr wyrażał to przez oscylowanie akcji pomiędzy wnętrzem chaty i otwartym proscenium. Wyłącznie na proscenium występowała kompania odpustowa, tworząc prawdziwy chór tragiczny, podtrzymujący ciągły kontakt z widownią i do głębi wstrząsający w szczytowym momencie burzy. Na proscenium też rozgrywały się obydwie pojedynki między Felą i Opetaną,

⁹⁷ *Ibidem*.

które miały dla siebie zbudowane specjalnie podia, niby cokoły dla naczelných figur dramatu religijnego. Z tą dwuplanowością sceny, w której widzieć można rozwinięcie inscenizacji *Wesela*, łączyła się misteryjna zasada mansjonów w samej chacie, tworząc rodzaj tryptyku: po prawej stronie (od aktorów) sień była miejscem Feli, która ukazywała się w półkolistym obramowaniu drzwi wejściowych, co podkreślało wyraz plastyczny jej postaci; po lewej stronie komora była miejscem Rózi; wreszcie izba środkowa była miejscem Romana i tu też spotykali się wszyscy troje. Świetnemu temu rozwiązaniu scenicznemu brakło tylko zdecydowanego opracowania plastycznego. Gdyby w dekoracji śmiało potraktowanym górom odpowiadała również twórczo, a nie naturalistycznie ujęta chata, gdyby kostiumy, postacie, twarze i ruchy aktorów uległy konsekwentnej stylizacji w duchu malarstwa podhalańskiego – mielibyśmy przed sobą jedno z najciekawszych i najpiękniejszych widowisk teatralnych, jakie można było w Polsce oglądać⁹⁸.

Elementy teatru misteryjnego, próby (niestety – zdaniem Srebrnego – niekonsekwentne) stylizacji i przełamania naturalizmu – to najważniejsze walory Redutowej inscenizacji. Równie wysoko ocenił premierę Łopalewski⁹⁹, który podkreślał także misteryjny charakter przedstawienia, jego wielopłaszczyznowość. I on – podobnie jak Srebrny – wyeksponował rolę scenografii, której zasługą było stopienie realizmu z elementami symbolicznymi, wydobycie całej poetyckości dramatu, którego idea była szczególnie bliska późniejszemu autorowi *Misterium Ostrobramskiego*. Wiele miejsca poświęcił Zegadłowiczowi, jako jednemu z nielicznego grona pisarzy w Polsce,

którzy uznali, że odrodzenie poezji może się dokonać jedynie na podłożu religijnym, że Nowa sztuka, o którą z taką pasją walczone w latach powojennych, może powstać z nowego ducha, będącego zaprzeczeniem racjonalizmu i materializmu. Nie na drodze poszukiwania nowej formy nastąpi odrodzenie sztuki, ale na drodze wiodącej do nowej treści, albowiem świat nie jest dany jako treść artystyczna, więc wypracowanie sobie własnej, wysokiej treści z tego świata jest sprawą o wiele trudniejszą, niż zbudowanie sobie oryginalnej formy i odrębnego stylu. Tymczasem ogólny wysiłek szedł właśnie w tym drugim

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ T. Łopalewski, *Z teatru. Reduta: „Głaz graniczny”, dramat w 3 aktach Emila Zegadłowicza*. „Kurier Wileński” 1926, nr 89.

kierunku, stwarzając po drodze tłum izmów i doszedł wreszcie do całkowitego wyczerpania w dadaizmie, karykaturze prymitywu¹⁰⁰.

Zegadłowicz – zdaniem Łopalewskiego – „rehabilituje prymitywizm wewnętrzny, prostotę ducha. Ale ten prymitywizm to nie stylizacja, jeno ujmowanie zagadnienia w jego pierwotnej wielkości, kiedy to jeszcze jest źródłem, wytryskającym z głębi zanim rozleje się wszcz”¹⁰¹.

Reduta w swojej inscenizacji „połączyła głos ludzkiej tęsknoty do Boga z próbą pogodzenia w sobie Boga poetyckiego z Bogiem chrześcijańskim. Pierwszy objawił się Feli, drugi idzie z kompanią odpustową, i jeden i drugi ścierają się w duszy opętanej, która jest ogniwem poprzednim między Felą a kompanią”¹⁰². Recenzent zaakcentował także funkcje przestrzeni łączącej realizm z metaforą i symbolem:

Wszystkim wystarcza ciasna chałupa, w jej czterech ścianach zamyka się krąg ich zainteresowań i uczynków. Małe myśli, małe żądze... świat Feli jest poza chałupą, tam, gdzie po szczytach gór i lasów hula wiatr, oddech pogańskiego boga. Ten przedział umocniła też Reduta w koncepcji dekoracyjnej: mała chatka u podnóża wielkich strzelistych złomów skalnych, przyziemna komórka, w której bytują sobie Roman, Różia i inni [...] To ich świat realny i – zarazem – realizm Zegadłowicza. A na zewnątrz wszystko to królestwo Feli: przestrzeń nieba, światło słońca, swoboda [...] Ale tym światem wędruje inna tęsknota ludzka, obojętna na te zewnętrzne kształty, tęsknota za istotną boskością, można rzec: za królestwem Bożym na ziemi. I to też realizm, ale najwyższego rzędu. I znowu się wyłania taki rozwój idei utworu: od małostkowego realizmu, rzekłbym materializmu ludzi z Gromady (kamraci), przez pogański mistycyzm Feli, wiedzie droga do chrześcijańskiej prostoty i pokory ludzi z kompanii odpustowej. Cud uzdrowienia opętanej jest wskutek tego mniejszy od cudu ofiary Feli¹⁰³.

Łopalewski nie dał streszczenia, ale przedstawił czytelnikom zrozumianą przez siebie „strukturę ideową” dramatu i przedstawienia, przy czym skupił się

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

na tym drugim. Podkreślił, że do wydobycia na scenie sensów, o których pisze, przyczynili się w równej mierze aktorzy, jak i dekorator:

artysta [...] stworzył dzięki swym dekoracjom. Nie tylko tło akcji, lecz jej współczynnik. Bez takich właśnie ostrych, wyciągniętych ku niebu jak ręce w modlitwie, szczytów górskich, bez tej ciasnej „chałpy”, w której toczą się małosłowne sprawy dramatu i bez tej wolnej przestrzeni przed domem, dokąd raz po raz wrywa się Fela – nie sposób byłoby uprzytomnić sobie kolejne fazy tego widowiska. Uwypuklenie przewodniego toku akcji posunęła Reduta do takiego stopnia, że umieściła po lewej i po prawej stronie sceny małe wzniesienia, rodzaj podium, jedno dla Feli drugie dla Opętanej, i na tych podwyższeniach właśnie kazała tym dwu postaciom stawać w momentach najwyższych ekstatycznych uniesień. Po przełomie w akcie III następuje zamiana tych miejsc. Bardzo szczęśliwy pomysł!¹⁰⁴

Nie wszyscy aktorzy – zdaniem recenzenta – dostroili się do misteryjnego, a więc obrzędowego i monumentalnego tonu. O ile Srebrny oczekiwał stylizacji postaci i gry „w duchu malarstwa podhalańskiego”, o tyle Łopalewski – jak się zdaje – postulował wzmocnienie „tonu”, aby zachowane zostało prawdopodobieństwo psychologiczne postaci, a jednocześnie wyływająca z poetyckości dramatu i koncepcji misteryjnej – ich koturnowość:

P. Perzanowska wydobyła z roli Feli całą żarliwość wiary, wszystkich jej dionizyjski pierwiastek. Równie silny wyraz psychice Opętanej dała w swej grze p. Chojnacka. Jaskrawo i mocno zaznaczyła swą odrębność duchową Rózia (p. Hohendlinger) zwłaszcza w trzecim akcie. Roman (p. Knobesldorff) nie miał temperamentu cygana. Również postaciom z kompanii odpustowej brakowało siły. Należałoby je mocniej związać ze sobą, przejściu kompanii nadać pewien rytm, podkreślić dynamikę jej pochodu¹⁰⁵.

Z recenzji Łopalewskiego jasno wynika, że Reduta z szacunkiem, ale i twórczo podeszła do dramatu Zegadłowicza. W efekcie przed widzami rozegrało się misterium o miłości i nienawiści, o swoistej psychomachii, jakiej jest człowiek poddawany, i o jego tęsknocie za Bogiem.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Zdecydowanie silniej akcentowała wątki religijne, etyczne i moralne w swojej recenzji Pilawa¹⁰⁶. Recenzentka „Dziennika Wileńskiego” nie po raz pierwszy ani ostatni dokonała swoistej ekwilibrystyki. Etyka recenzenta, wiedza i wrażliwość kazały jej przyznać, że dramat jest bardzo dobrze napisany, pięknym językiem, ma zwartą, logiczną i konsekwentną budowę oraz został bardzo starannie wyreżyserowany i... „tym gorzej, gdy piękny kwiat ukrywa zdradziecko zawartą w nim truciznę. Bo z punktu widzenia moralności o sztuce tych pochwał wygłaszać nie sposób”.

Punktem wyjścia do wykazania niemoralności i zagrożenia, jakie płynie z *Głazu granicznego*, była polemika z „kierownikiem literackim Reduty” (Witoldem Hulewiczem), który w odczycie przed premierą przedstawił bunt Feli jako typowy bunt młodości, z czym Pilawa się zgadza, ale uważa, że to nie wyczerpuje problemu Feli.

Autor bohaterką sztuki, którą idealizuje, a nawet poniekąd apoteozuje, uczynił Fełę, dziewczynę wiejską, góralkę, nic to, że wbrew wychowaniu, tradycji, środowisku negującą wiarę w Ukrzyżowanego i piastującą w duszy żywiołowy jakiś pierwotny pogański kult dla sił przyrody – takie bunty [...], takie poszukiwanie i dążenie do niezwykłości, do jakiegoś ideału odrywającego od szarzyzny życia – to jest i było zawsze cechą bujnej młodości. Ale w Feli tkwi wyraźny zupełnie pierwiastek zła i zupełnie bolszewickie tendencje: dać jednym ale po to by zabrać, zrabować innym¹⁰⁷.

Drwi z wiejskich złodziejasków, bo – jak twierdzi Pilawa – chodzi jej o to, „by uczynić z małych złodziei – rabusiów w wielkim stylu”, którym przewodziłby jej kochanek – Roman, mąż jej siostry Rózi.

I w czym widzi Sz. Prelegent ekspiację Feli? Czyż wzbudziło ją w niej nawrócenie, czy uzdrowienie Opętanej? Czy później przyjęcie na siebie niepopelnionej winy morderstwa oczyszcza Fełę, jak twierdzi prelegent? W żadnej mierze! Fela pozostaje konsekwentna, prostolinijna od początku do końca i taką ją chce mieć autor. Oddaje się Romanowi dopiero wtedy, gdy wielkość zła, które weń wszczępiła i w nim rozpałiła, podnosi go w jej oczach tak wysoko, że uznaje go za godnego jej miłości. Nawrócenie, czy uleczenie Opętanej niczym

¹⁰⁶ Pilawa, *Z teatru. Reduta. „Głaz graniczny” E. Zegadłowicza. „Dziennik Wileński” 1926*, nr 89.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

przełomu w duszy Feli nie sprowadza, jak usiłował nas zasugerować prelegent, któremu snadź zbyt brutalna zdała się ta gloryfikacja zła.[...] I jeszcze raz: „tym gorzej” jeśli prelegent (a może i autor?) chce widzieć w tych czterech postaciach symbole prądów i nastrojów nurtujących w społeczeństwie: w Rózi – stary ustrój; w Feli – kochanec – motor przewrotu, w Romanie – jego uzbrojoną rękę, w nawróconej Opętanej – hamulec tradycji i religii, a całą duszą stoi przy Feli i Romanie [...] Na miejscu sowieckiego komisarza od „sztuki, kultury i... propagandy”, wszystkie moje usiłowania zwróciłyby się w kierunku udostępnienia tej sztuki „szerokim masom proletariatu”. Mam wrażenie, że doczeka się ona apoteozy ze wschodu, jak *Przedwiośnie!* Postawienie zaś na jednej linii Mickiewicza, Wyspiańskiego i Żegadłowicza z powodu jego sztuki uważam za paradoks. Mógł Wyspiański do krwi chłostać drwinami i pogardą nasze wady i grzechy – lecz takich ideałów nie stawiał nam nigdy¹⁰⁸.

Pewne motywy z tej interpretacji, podporządkowanej w aspekcie estetycznym poetyce naturalistyczno-realistycznej, a w ideowym – reprezentowanym przez gazetę poglądom endecji, pojawiły się także w części oceniającej realizację sceniczną.

Dramat wyreżyserowany starannie, zagrany był przez czworo wykonawców ról głównych, z których Fela była mocną wprawdzie, lecz dlatego może właśnie za miękką, za mało demoniczną, bardzo dobrą Opętaną, doskonałą i prawdziwie ziemsko kobiecą Rózią, słabym i bez stosu pacierzowego Roman. Chatynka góralska – prawdziwe cacko, aż za ładne, za nowe, za czyste – istny stylowy modelik na konkurs. Zaś wznoszące się nad nią... Beskidy – to osie ostrosłupów, z zamierającego już na zachodzie okresu kubizmu w sztuce plastycznej, uprawianego con amore u naszych wschodnich sąsiadów – istne koszmary z obrazów Czurlanisa [Čiurlonisa], absurdalne perspektywicznie.

Trudno. Pod tym względem jestem matolkiem, bo nie znam się na tym, czym przestarzała już co prawda moda, a z nią prawodawcy kanonów piękna zachwycać się każą – a na buntujących się rzucają anatemę i ignorancji, i braku smaku. Przyjmuję z pokorą¹⁰⁹.

Artykuł jest – jak zdecydowana większość jej recenzji – odzwierciedleniem światopoglądu i preferencji estetycznych recenzentki „Dziennika Wileń-

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

skiego”. Pilawa ostentacyjnie manifestuje też swój subiektywizm w ocenie formy plastycznej dekoracji, wyraźnie kreując siebie na konserwatystkę i zwolenniczkę realizmu. Nie atakuje Reduty, nie gromi wprost, nie wysuwa dalej idących wniosków, nie przypisuje jej określonych sympatii politycznych czy ideowych, poprzestaje na wytknięciu – jej zdaniem – powierzchownego odczytania dramatu Zegadłowicza, niedostrzeżenie przez kierownika literackiego zawartych w nim treści niebezpiecznych politycznie i moralnie. Nie zniechęca – co się zdarzało wcześniej, tj. przed przyjazdem Reduty, i będzie występowało, choć zdecydowanie rzadziej, później, po wyjeździe zespołu Osterwy – swoich czytelników do pójścia do teatru, nie ironizuje na temat orientacji politycznej czy narodowości ewentualnych widzów, co także nie należało do rzadkości. Można, oczywiście, uznać, że Stanisławska nie zrozumiała przedstawienia, nie dostrzegła jego misteryjnego charakteru, poetyckości, symboliki. Na pewno całkowicie zignorowała kontekst kulturowy, miejsce akcji, zakorzenione w kulturze góralskiej odwieczne dążenie do swobody, której kulturowym symbolem byli sławni harnasie. Nie można jej jednak zarzucić, że lekceważyła Redutę. Wręcz przeciwnie. I w tej, i w przeważającej części recenzji pisanych po premierach Reduty, widać wyraźnie, że recenzentka odeszła od pisania według wcześniej (i później także) stosowanego szablonu. Uwagi o grze aktorskiej nadal cechuje zdawkowość, za to widać usilniejsze starania, aby wnikać i precyzyjnie ukazać najistotniejsze treści przedstawienia, ustosunkować się do zaproponowanej interpretacji scenicznej dramatu. Nigdy nie chwaliła bez zastrzeżeń ani całkowicie nie potępiała tego, co zobaczyła na scenie Pohulanki lub Lutni. Zasady tej przestrzegała jeszcze bardziej rygorystycznie w odniesieniu do Reduty, nawet wtedy, gdy – jej zdaniem – wystawiła ona sztukę tak wątpliwą pod względem ideowym.

Do najrzetelniejszych krytyków teatralnych oceniających dokonania Reduty w Wilnie należał Piotrowicz, recenzent „Słowa”¹¹⁰. Jego recenzja *Głazu granicznego* jest zarazem krytyką dramatu i jego inscenizacji. Część pierwsza zawiera krytyczne odczytanie utworu Zegadłowicza, druga – rozważania o jego teatralności oraz interpretację i ocenę inscenizacji przygotowanej przez Redutę.

Utwór, w opinii Piotrowicza, nie jest dramatem, mimo że zawiera „pierwiastki dramatyczne” (trzy akty, zwarty logiczny konflikt, tragiczne rozwiązanie).

¹¹⁰ W. Piotrowicz, *Dramat Zegadłowicza „Głaz graniczny” w Reducie*. [W:] *W nawiasie literackim*, op.cit., s. 213–217.

Brakuje „znaczniejszej akcji i zdecydowanej charakterystyki dramatycznej bohaterów (z wyjątkiem Feli)”. Jest misterium dramatycznym, którego treść i „samo założenie konstrukcyjne pozwala inscenizatorowi wydobyć niesamowite walory treściowe, a więc duchowe, uczuciowe, nastrojowe”. Krytyk podkreślił też lokalny charakter dramatu, jego silne osadzenie w realiach Bieskidów: język, psychika i mentalność postaci; „filozofia zakątka małego”, co – jego zdaniem – ma wpływ na odbiór; inaczej odbierać będzie utwór ktoś związany z tym regionem, inaczej czytelnik czy widz z innych regionów Polski. Szczególnym walorem *Glazu* jest obecna w całej twórczości Zegadłowicza „metafizyka gór”:

Ten pęd do wolności, zamiłowanie w przestrzeniach, górskich szczytach, panteistycznym chłonięciu natury wśród ponurych przygód i wypraw zbójnickich – słowem w spotęgowanym nastroju, omal mistycznym zestrojeniu się z życiem przyrody¹¹¹.

Fela jest reprezentantką owych „mocy duchowych”:

Ona ma swego Boga, który jest w swobodzie, w wiatrze, na szczytach gór, wszędzie, chce, aby Roman był „wiatrowym gospodarzem” i rzucił swój wiejski „żywot pieski”¹¹².

Streszczenie dramatu recenzent ukierunkował na podkreślanie roli Feli, mistyki i metafizyki związanej z jej posłannictwem głoszącym, „iż po wielkich trudach przyjdzie na ziemię Królestwo Boże”. Moc mistyczna Feli to moc innego boga niż Bóg chrześcijański. W odróżnieniu od Stanisławskiej Piotrowicz uważał, że w mistyce Feli „tkwi pierwiastek moralny”, gdyż Fela „nie pójdzie za Romanem po trupie siostry – weźmie na siebie winę, aby odkupić zło – zdaje się podsuwa autor myśl tę widzowi, gdy zapada kurtyna”.

Słabością misterium dramatycznego Zegadłowicza jest – zdaniem Piotrowicza – forma „za uboga wobec treści [...] Autor [...] usiłuje, podobnie jak Wyspiański, operować nastrojami i barwami, imituje krótki, rwący się rytm wiersza. Wysuwając Felę jako bohaterkę zapomina o innych postaciach – stąd wrażenie ogólne wątpliwości utworu”. Jego zaletą jest „pierwiastek metafizyczny, zamknięty na szczytach gór, umiejscowiony w Karpatach. Mistycyzm zaś Feli to

¹¹¹ *Ibidem*, s. 215.

¹¹² *Ibidem*.

naprawdę duży krok wzwyż w zbójnickim życiu małych następców niepowszedniego Janosika Nędzy Litmanowskiego”.

W drugiej części recenzji Piotrowicz stwierdza, że „założenie ideowe utworu Zegadłowicza pozwala inscenizatorowi wydobyć niesamowite walory treści, a więc duchowe, uczuciowe, nastrojowe”, aczkolwiek wady kompozycyjne, formalne dramatu wymagają od realizatorów szczególnej wnikliwości i inwencji twórczej, gdyż

Symboliki tej jednak nie starczyłoby aż na trzy akty, gdyby autor nie wprowadził jednocześnie celu wybitnie realistycznego i nie usiłował pogodzić tego realizmu z treścią mistyczną sztuki. Czy osiąga to połączenie całkowitą harmonię, czy obce sobie pierwiastki nie kłócą się i nie wywołują wrażenia nieprawdopodobieństwa? Zależy jest to od umiejętności inscenizatora i szczęśliwej intuicji aktora¹¹³.

Inscenizację w Reducie ocenił jako „sukces nie lada”, do czego przyczyniło się skoncentrowanie na wydobyciu symbolizmu i mistycyzmu utworu. Twórcom Redutowej premiery udało się wypracować „przejścia stopniowe od realizmu scenicznego do mistyki poetyckiej”. Dużym osiągnięciem było mistrzowskie połączenie wszystkich elementów przedstawienia teatralnego, które – zdaniem recenzenta – było najbardziej jednolite i zharmonizowane „z punktu widzenia prezentacji teatralnej”:

Reżyser był w zgodzie z dekoratorem, wykonawcy z reżyserem, a nad wszystkim czuwał dyktator sceniczny – inscenizator. Inaczej mówiąc strony: literacka, dramatyczna i malarsko-plastyczna utworu złąły się w jedną całość, dającą jednolitość nastroju, odczucia i wrażenia¹¹⁴.

Piotrowicz wielokrotnie podkreśla, że zespół potrafił wykorzystać potencjalne możliwości, jakie stwarzał dramat. Wykorzystano to, co w nim było interesującego: „motywy zbrodni, winy i dokupienia, zaznaczony wyraźnie fatalizm, nieokreślony bliżej, irracjonalny pęd do wielkości”, jak i te obszary, które teatr musiał uzupełnić, będące skutkiem niedoskonałej, niedopracowanej formy. W tym także zaśluga i istota artyzmu oraz umiejętności Reduty, że inscenizacja „podniosła wartość utworu, w którym tkwią bardzo znaczne możliwości, uspione niejako i w stanie załączkowym: niewykorzystane i nierozwinięte w całość dramatyczną”.

¹¹³ *Ibidem*, s. 216.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 216.

Dekoracje Iwo Galla – stylizowane

połączenie realistycznej chałupy z symbolicznie strzelistymi konturami gór. Chatka góralska w przekroju na tle owych górskich szczytów, przy umiejętnym operowaniu efektami świetlnymi, robiła bardzo dobre wrażenie; zgodne z całością nastroju sztuki. Niechby tylko nie przytęślały szepszle elektryczne podczas błyskawic.

Recenzent miał także zastrzeżenia, które świadczą, że był bardzo uważnym obserwatorem przedstawienia, być może widział je kilka razy¹¹⁵ – „dlaczego Roman w akcie III, podczas przejścia chóru z uzdrowioną, patrzy na wszystko przez ścianę? A zwłaszcza odzywa się przez ścianę...”.

Starał się nie tylko sformułować uwagi do gry aktorów, ale także pokazać ich pracę w kontekście materiału dramatycznego. Stwierdził, że lepiej były skonstruowane postacie kobiet, ale to – jego zdaniem – nie jest „wyłączną winą wykonawców. Autor rozwinął bodaj jedynie charakter Feli i w postać tę włożył znaczniejsze możliwości interpretacji”. Recenzent zarzucił także „zbyt dowolne przekładanie języka Zegadłowicza na język potoczny polski” – i to już była uwaga pod adresem tylko realizatorów.

Głaz graniczny – zdaniem Piotrowicza – nie jest przedstawieniem łatwym w odbiorze, ale „przy odrobinie smaku literackiego i pewnym przygotowaniu kulturalnym publiczności – utwór Zegadłowicza w inscenizacji Reduty może liczyć na dłuższe powodzenie”.

Piotrowicz, podobnie jak Łopalewski, uznał stopień elementów realistycznych, symbolistycznych i mistycyzmu za największe osiągnięcie inscenizacyjne Reduty. Pomiął natomiast kwestie misteryjności przedstawienia, znaczenie przestrzeni symultanicznej, stylizację gry aktorskiej, funkcję chóru. Skoncentrował swoją uwagę na ukazaniu najważniejszych, najbardziej interesujących – jego zdaniem – wybranych treściach dramatu i ich scenicznej realizacji, a tym samym na podkreśleniu twórczego wkładu Reduty w wydobycie i rozwinięcie tego, co w swoim utworze w sposób niedoskonały i często fragmentaryczny zawarł dramaturg.

Recenzenci teatralni czołowych dzienników wileńskich odczytali i zinterpretowali wystawiony przez Redutę *Głaz graniczny* Zegadłowicza – każdy na swój sposób. Stanisławska skoncentrowała się na polemice z odczytaną przez Hulewicza ideą utworu, na zagadnieniach moralnych, etycznych i religijnych.

¹¹⁵ Piotrowicz przyznawał w niektórych recenzjach, że przedstawienie oglądał kilka razy.

Łopalewski usiłował w swojej recenzji połączyć refleksję nad potrzebą odrodzenia duchowego, religijnego z interpretacją rozwiązań formalnych inscenizacji, których istotą była, jego zdaniem, misteryjność. Wreszcie Piotrowicz podjął próbę konfrontacji wybranych treści zawartych w dramacie i ukazanych w jego scenicznej inscenizacji, by w efekcie ukazać twórczą pracę, a właściwie współpracę Reduty i dramaturga. Wszyscy generalnie pozytywnie ocenili przedstawienie, mimo przyjętych odmiennych założeń interpretacyjnych i kryteriów oceny. Nie był to pierwszy przypadek w dziejach wileńskiej Reduty, że recenzenci teatralni prezentowali różne opcje, przyjmowali skrajnie odmienne perspektywy odczytania przedstawienia¹¹⁶: od skoncentrowania się na jego treściach ideowych, do prób wniknięcia w relacje dramat–teatr. Widać także wyraźnie, że traktowali i swoje rzemiosło, i Redutę bardzo poważnie. Zasadnicze kwestie podejmowane w poszczególnych recenzjach są starannie rozwijane, tezy uzasadniane, chociaż nie brakuje także uwag zdawkowych, ale nie mają one charakteru istotnych zarzutów, decydujących dla ostatecznej oceny przedstawienia.

W swoim pierwszym wileńskim sezonie Reduta wystawiła dwie komedie Stefana Krzywoszewskiego¹¹⁷, których obecność w repertuarze była – zdaniem większości krytyków – daleko idącym kompromisem artystycznym, gdyż dramaty te oceniono jako słabe¹¹⁸, niedopracowane i tylko znakomite wykonanie było atutem tych przedstawień. Wyeksponował to w swojej recenzji Łopalewski¹¹⁹, który najpierw zastrzegł się, że wobec ostrej repliki Krzywoszewskiego w „Świecie” tym razem jego sztuki oceniać nie będzie, gdyż ocena negatywna może być odczytywana jako odwet, a pozytywna – jako pochlebstwo. A o wykonaniu pisał:

¹¹⁶ Zob. np. dyskusje na temat wystawionych przez Redutę warszawską dramatów Żeromskiego, które przedstawił M. Białota w pracy *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, op.cit.

¹¹⁷ *Diabeł i karczmarka* (prem. 7 IV) i *Pan minister* (prem. 10 V).

¹¹⁸ Krzywoszewski, dotknięty ostrą krytyką *Diabła i karczmarki*, opublikował nawet w „Świecie” (1926, nr 18) artykuł *Reduta w Wilnie*, w którym bardzo surowo ocenił wileńskich recenzentów, zarzucając im brak odpowiedzialności, zbytnią łatwość w formułowaniu ocen i ich powierzchowność. Stwierdził, że ich działalność jest wręcz szkodliwa dla teatru.

¹¹⁹ T. Łopalewski, *Reduta: „Pan minister”, komedia w 3 aktach Stefana Krzywoszewskiego*. „Kurier Wileński” 1926, nr 108.

Na premierze *Pana Ministra* stwierdziliśmy z radosnym zdumieniem, że Redutowcy potrafią grać nie tylko misteria, ale i farsy, że umieją nie tylko „przeżywać” wzniosłe kreacje Wyspiańskich i Żeromskich, lecz również „odwalać” po prostu robotę Krzywoszewskich, jakby się śmieli, kpiąc z własnych ról. Od podniesienia kurtyny cały zespół od razu bierze znakomite tempo i jedzie, jedzie całą parą, byle prędzej z tym skończyć i wyplukać usta¹²⁰.

I dalej, podsumowując pracę zespołu, aby nie było wątpliwości, co do tego, iż tylko zła kondycja finansowa zmusiła Redutę do wystawienia tego typu sztuki, pisał:

Niech mi wolno będzie na tym miejscu złożyć gorące współczucie wszystkim wykonawcom *Pana ministra*, którzy dla dobra mocno szwankującej ostatnio kasy podjęli się ról [tu wymienia aktorów, aby jeszcze raz podkreślić ich bardzo dobrą grę]¹²¹.

Wyznał także m.in., że podziwiał Zygmunta Chmielewskiego, „jak rzeźbiarza, który nie tylko z granitu i marmuru, ale i z materiału bardzo pośledniej konsystencji umie wykuwać swe kreacje”. Publiczność, oczywiście, była zadowolona i bawiła się wyśmianicie. I tu Łopalewski pozwolił sobie na nieco ironiczny ton wobec gustów widzów i ich zadowolenia, że mogą się czuć jak w dawnej Lutni:

Starsi panowie na widok damskich tydek i kolan oraz wszystkiego prawie, co za tym idzie, doznają miłego dreszczyku w kościach, „politycy” smakują w aforyzmach politycznych „zawsze aktualnych” (akurat skończyło się w Warszawie przesilenie gabinetowe!), damy krytykują najnowsze „fasony i modele”, fortepian za sceną gra charlstoną¹²².

Ironicznego tonu Łopalewskiego nie było w recenzji Piławy¹²³, która podkreślała aktualność komedii i wynikającą stąd żywą reakcję publiczności. Pochwalała także włączenie do repertuaru Reduty kolejnej sztuki lekkiej, tak potrzebnej dla publiczności wileńskiej „nie lubiącej bez wytchnienia chodzić na

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Piława, *Z teatru. Reduta. S. Krzywoszewski „Pan Minister*. „Dziennik Wileński” 1926, nr 107.

koturnach”. Stanisławska widziała w tej premierze przede wszystkim oznakę budowania przez Redutę repertuaru stosownego do potrzeb Wilna, a więc zróżnicowanego, nie stroniącego od współczesnej komedii. Traktowała więc ten zwrot repertuarowy jako konsekwentny krok w kierunku zapowiadanego przez Osterwę zamiaru uczynienia Redutę „wileńską”.

Bardziej złożony był stosunek Łopalewskiego do tej premiery. Zastosował on tu bardzo mądrą strategię, pokazał się jako zręczny recenzent-dyplomata (tego umiaru i dyplomacji zabraknie mu później w słynnym sporze z Jankowskim o swoje i Redutowe *Misterium Ostrobramskie*). Nie sformułował zarzutów pod adresem Krzywoszewskiego i – co ważniejsze – publiczności wileńskiej wprost. Żaden jednak czytelnik jego recenzji nie mógł mieć wątpliwości, że: 1) to postawa publiczności (niska frekwencja, pustki w kasie teatru) zmusiły Redutę do sięgnięcia po ramotę Krzywoszewskiego; 2) artyści Reduty – wbrew sobie, wyznawanego kultu Sztuki (przez duże S) – znizyli się do poziomu najpospolitszych gustów; 3) Redutowcy wykonali swoją pracę znakomicie, potwierdzili tym samym wysoki poziom swojego rzemiosła. Recenzent pisał:

Należy oczekiwać, iż publiczność oceni tę ofiarność i to samozaparcie Redutowców i tłumnie pospieszy na *Pana ministra*. Zarówno „politycy”, jak panowie w starszym wieku, jak panie i panny ujrzą pouczające i rozweselające widowisko. Suum cuique!¹²⁴

Chyba nie przypadkiem pod recenzją Łopalewskiego redakcja zamieściła artykuł nadesłany „z kół czytelników” pt. *Być albo nie być!*, będący apelem do wilnian, aby chodzili do teatru. Jego autor (Gr.) przypomniał chlubne karty z historii teatrów wileńskich, których kontynuatorką jest Reduta. Teatr na Pohulance, kierowany przez Osterwę – dowodził autor listu – jest otwarty dla wszystkich. Trudniejsze przedstawienia poprzedzane są stosownymi prelekcjami. Nikt więc nie może twierdzić – zdaniem autora – że Reduta to teatr dla inteligencji, dla widza wyrobionego. Gr. odrzuca także argumenty natury ekonomicznej, jako przyczynę słabej frekwencji w teatrze. Przypomina, że stowarzyszenia i związki mają prawo do pięćdziesięciu procent zniżki przy zakupie biletów, że Reduta daje przedstawienia specjalne dla konkretnych szkół, stowarzyszeń ze zniżką 75%, a nawet wydaje za pośrednictwem zarządów stowarzyszeń, domów ludowych i związków bilety kredytowane do pierwszego dnia następnego miesiąca. Autor apeluje:

¹²⁴ T. Łopalewski, *Reduta: „Pan minister”*, op.cit.

Nie bądźmy więc zbytnimi pesymistami twierdząc, że nie stać nas na chodzenie do teatru. Nie wyolbrzymiajmy ciężkiego, rzeczywiście położenia materialnego i nie zasłaniajmy nim naszej apanii i ociążałości kulturalnej¹²⁵.

Artykuł ten jest o tyle interesujący, że należy do nielicznych publikacji, które nie traktują bywania w teatrze jako obowiązku obywatelskiego, formy finansowania polskiej sceny. Teatr jako sztuka nie może funkcjonować bez publiczności – to zasadnicza teza artykułu. Czytelnik „Kuriera Wileńskiego” pisze:

Pamiętajmy, że nie my dla Reduty, ale Reduta dla nas istnieje i w zrozumieniu tej swojej roli zrobiła ona wszystko, aby zaspokoić swoje potrzeby materialne z innych źródeł niż nasze kieszenie, a od nas, od społeczeństwa wileńskiego, żąda tylko jednego czynnika, czynnika tym niemniej **najważniejszego i niezbędnego do grania, a mianowicie widzów** [podkreśl. M.K.]. Od nas więc tylko, od naszej frekwencji do teatru zależeć będzie, czy Reduta na przyszły sezon do Wilna powróci i na stałe tu osiadzie. Tak jak zespół p. Osterwy wobec dylematu: „być albo nie być”, tak my – wilnianie stoimy wobec dylematu: Reduta w Wilnie, czy Reduta Wileńska. Albo skończy się na spędzeniu przez Redutę jednego sezonu w Wilnie, albo pozostanie ona tu na stałe i zrośnie się z naszym miastem, dając wyraz naszemu uświadomieniu narodowemu oraz poziomowi kulturalnemu i duchowemu¹²⁶.

Pierwszy sezon Reduty w Wilnie przebiegł spokojnie, choć nie bez wspomnianych trudności organizacyjnych, materialnych i przede wszystkim mieszkaniowych. Najsurowiej ocenił ten sezon – jeszcze, co prawda, nie zakończony w chwili druku recenzji – F.J.L. (Feliks Lubierzyński), który na łamach „Przeglądu Artystycznego” pisał, że teatr jest przeważnie przepełniony, ale nie dostrzega w pracy Reduty poszukiwań, takiego rozmachu, jak np. u Leona Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego. Sztuki są starannie opracowywane „w realistycznym ujęciu”, ale „bezimienna gra aktorów” „staje się często bezbarwna, o ile nie bierze udziału kierownik Reduty Juliusz Osterwa”¹²⁷. Przyznawał też, że brak wybitnych indywidualności aktorskich zrównoważony jest „zharmonii-

¹²⁵ Gr., *Być albo nie być*. „Kurier Wileński” 1926, nr 108.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ F.J.L., *Z teatrów wileńskich. Teatr Wielki na Pohulance. Reduta*. „Przegląd Artystyczny” 1926, nr 1.

zowaniem szczegółów w ogólnym planie akcji”. Sformułował także interesujący wniosek, pod którym – jak się wydaje – podpisałby się niejeden wilnianin (szczególnie w następnych sezonach Reduty w Wilnie): Reduta jest bardzo dobrym teatrem kameralnym i odpowiedniejszą – z punktu widzenia jej aktualnego repertuaru, charakteru i interesu miasta – byłaby sala Lutni. Niepotrzebna byłaby wówczas kosztowna przebudowa Pohulanki, która na długo pogrzebała sprawę opery w Wilnie.

Trudno Lubierzyńskiemu nie przyznać racji i co do oceny organizacji, i poziomu przedstawień, tym bardziej że sam Osterwa rok później, przed rozpoczęciem sezonu 1927/28, zapowiadał, że Reduta będzie dążyć „do wzniesienia się na ów poziom Redutowy w okresie przedwileńskim”¹²⁸. Inni recenzenci nie podjęli tak zdecydowanie tych kwestii, aczkolwiek pojawiały się głosy zawodu, jeżeli przynajmniej na premierze nie wystąpił Osterwa, co Romer-Ochenkowska, pisząc o *Przechodniu* Bohdana Katerwy, określiła jako „dość złośliwy figiel”¹²⁹.

Recenzenci wileńscy w pierwszym sezonie Reduty w Wilnie z jednej strony podkreślali ideowość zespołu, jego heroiczne zmagania się z trudną sytuacją bytową, wileńską, bardzo nierówną publicznością, z drugiej – starali się sprawiedliwie oceniać dokonania Reduty. Trzeba przyznać, że w recenzjach poszczególnych przedstawień nie ujawniali się ani jako surowi zoilowicie, ani jako jej apologety.

Nie zrazili się także pewnymi niezręcznościami Reduty i Osterwy, jak wspomniana dyskusja o *Weselu*, która przemieniła się w atak na krytykę wileńską, oraz niefortunny wywiad w „Naszym Przeglądzie”¹³⁰. I „Dziennik Wileń-

¹²⁸ T.C. [Cieszewski], *U progu nowego sezonu teatralnego. Rozmowa z p. dyrektorem Juliszem Osterwą*. „Słowo” 1927, nr 266; przedruk: J. Osterwa, *Reduta i teatr*, op.cit., s. 114–116.

¹²⁹ Hro., *Reduta. „Przechodzień”, sztuka B. Katerwy w 3-ch aktach*. „Kurier Wileński” 1926, nr 5.

¹³⁰ Pinchas Kon opublikował na łamach „Naszego Przeglądu” (Warszawa 1926, nr 92 z 3 IV) wywiad z Osterwą, w którym kierownik Reduty powiedział m.in.: „W Wilnie Reduta będzie miała spokój potrzebny dla jej dalszego rozwoju, który w Warszawie był tamowany. Tam mieliśmy trudności administracyjne i uprzedzenie części krytyki teatralnej. Tu w Wilnie jest ciężko, ale życzliwie się odnoszą do nas, zarówno prasa, jak i publiczność [...] Jeśli chodzi o krytykę, to liczymy się tutaj z głosami tak wybitnych ludzi jak profesor Pigoń, profesor Lutosławski i profesor Srebrny”. Osterwa pominął więc recenzentów dzienników wileńskich. Po ukazaniu się wywiadu Osterwa wystosował do redakcji „Kuriera Wileńskiego” i „Słowa” list, w którym wyjaśnia, że wywiadu (druk. 3 IV) udzielił Konowi 26 I i nie dokonał jego autoryzacji oraz wyraził

ski”, i „Słowo”, i przede wszystkim „Kurier Wileński” mobilizowały władze Wilna i wszystkich wilnian do aktywności na rzecz Reduty, do wspierania jej finansowo, do chodzenia na Pohulanę. Podkreślano także, że Redutowcy robią, co w ich mocy, aby Reduta była naprawdę wileńska.

Niestety, trudności mieszkaniowe, brak lokum dla wspólnoty artystycznej sprawiły, że Osterwa przeniósł główną siedzibę Reduty na sezon 1926/27 do Grodna, nie rezygnując z Pohulanki, która – co jeszcze mocniej akcentował – miała się stać centrum kulturalnym Wilna. Zespół został podzielony na sześć grup: grodzieńską, pod kierunkiem Jerzego Kossowskiego, wileńską na Pohulance, pod kierunkiem Zygmunta Chmielewskiego i Edwarda Zielińskiego oraz grupę śpiewną pod kierunkiem Adama Ludwiga (pod koniec sezonu została rozwiązana), grupę F. Rychłowskiego w Lutni (luźno związaną z Redutą, samodzielnią; w następnym sezonie Rychłowski utworzył w Lutni Teatr Polski) i dwie grupy objeżdżające Kresy. Najintensywniejszą działalność premierową prowadziły grupy grodzieńska (przygotowane w Grodnie premiery powtarzane były na Pohulance) oraz Rychłowskiego. Podział zespołu i faktyczna zmiana siedziby nie wpłynęły dodatnio na rozwój artystyczny Reduty. Coraz więcej zwolenników zyskiwał zespół Rychłowskiego, który – zgodnie z porozumieniem z Osterwą – wystawiał repertuar komediowy i farsowy.

Niewątpliwie, teatr w Lutni nie należał do najambitniejszych. Zwolennicy Reduty zarzucali Rychłowskiemu i w tym, i w następnych sezonach zbyt uleganie gustom publiczności, „zabieranie” widzów ambitnej Reducie, promowanie szmiry literackiej i teatralnej. Należy jednak pamiętać, że lekki repertuar pierwszego sezonu był efektem porozumienia między Osterwą i Rychłowskim, a także – co miało bardzo duże znaczenie – o tym, że Rychłowski nie mógł

wówczas w obecności świadków „[...] myśl: że cieszymy się /Reduta/ zyczliwością prasy i to nie tylko krytyki oficjalnej, ale także i pisujących o Reducie profesorów Uniwersytetu: Lutosławskiego, Pigionia i Srebrnego [...]. Z tego wynika, że przypisywana mi chęć «zlekceważenia» lub pominięcia oficjalnych krytyków wileńskich była mi zupełnie obca”. List ten, datowany 12 IV, opublikowany został w „Kurierze Wileńskim” i „Słowie” z 13 IV. Redakcja „Kuriera” poinformowała także, że wobec wyjaśnienia przez Osterwę nieporozumienia nie drukuje złożonych przez Łopalewskiego i Romer artykułów będących odpowiedzią na wywiad. Na łamach „Słowa” ukazał się 10 IV polemizujący z Osterwą artykuł Piotrowicza *W sprawie zasadniczej*, stanowczy, ale utrzymany – jak zwykle u tego krytyka – w spokojnym tonie, zakończony deklaracją, że nadal będzie bezstronnie oceniał dokonania Reduty, odnosząc się zyczliwie do jej „niepowszedniej pracy”. Pod opublikowanym listem Osterwy Piotrowicz powtórzył swoją deklarację sprzed trzech dni i uznał całą sprawę za ostatecznie wyjaśnioną. Zob. J. Osterwa, *Reduta i teatr*, op.cit., s. 102–103.

liczyć ani na subsydia rządowe, ani na wsparcie miasta. W następnych sezonach – 1927/28 oraz 1928/29 – Lutnia Rychłowskiego była jedynym systematycznie działającym polskim teatrem w Wilnie, gdyż Reduta coraz więcej czasu spędzała w objeździe, bardziej dobierając repertuar pod kątem objazdu niż samego Wilna. Wystarczy przypomnieć, że w sezonie 1925/26 Reduta wystawiła w Wilnie 20 premier (łącznie ze wznowieniami z repertuaru warszawskiego), 1926/27 w Grodnie (powtórzone w Wilnie) – 24, 1927/28 – 12 oraz 1928/29 – 15 premier. Na Pohulance w czasie nieobecności zespołu Reduty odbywały się koncerty i występy gościnne. Bywało, że teatr był po prostu nieczynny. Przedstawienia Reduty odbywały się coraz bardziej nieregularnie. Od 9 maja 1928 roku Reduta była w objeździe. Na Pohulance występowała Rewia Warszawska (11–13 V) z *Murzynką wśród białych*, a od 10 do 16 czerwca rewia miejscowa, teatrzyk „Złoty Róg” z *Publiczność ma głos*. Potem teatr był zamknięty do 11 sierpnia. Nic się nie działo na Pohulance od 10 do 27 września (wyjąwszy 23 IX – koncert orkiestry Namysłowskiego). Po regularnie odbywających się przedstawieniach Reduty w październiku i do 19 listopada, od 20 do 28 tego miesiąca teatr był zamknięty z powodu prób *Kordiana* (27, 28 XI), a wcześniej (22–25 XI) – występowała gościnnie operetka warszawska. Od grudnia 1928 roku do kwietnia 1929 przedstawienia odbywały się regularnie, zaledwie na kilka wieczorów udostępniano salę imprezom koncertowym. Natomiast od 7 do 20 maja wystawiano *Wesele Fonsia* i *Polkę w Ameryce* (prem. 14 V), obie sztuki z Antonim Fertnerem. Od 20 maja i w czerwcu zespół był w objeździe, teatr – nieczynny¹³¹. Coraz częściej i wyraźniej odzywały się głosy krytyczne pod adresem Osterwy. Zarzucano mu, że reprezentacyjny gmach teatralny zbyt często stoi zamknięty lub udostępniany jest zespołom i imprezom na miernym poziomie artystycznym. Ostatni miesiąc sezonu 1928/29 – maj, wypełniony wznowieniami, *Weselem Fonsia* i *Polką w Ameryce*, nie satysfakcjonował recenzentów. Nie oznacza to, że mniej krytycznie podchodzono do działalności Rychłowskiego. Trudno jednak mówić o wyraźnych antagonizmach, podziałach wśród recenzentów na zwolenników i przeciwników Reduty lub Rychłowskiego. Zdecydowaną wrogość do Lutni działającej pod

¹³¹ Dane na podst. repertuaru dziennego teatrów wileńskich, drukowanego w „Expressie Wileńskim” i „Słowie”.

kierunkiem Rychłowskiego manifestował Leon Sienkiewicz w artykule opublikowanym na łamach „Alma Mater Vilnensis”¹³². Młody miłośnik teatru pisał:

Dość frymarzenia sztuką, dość przerabiania aktorów na clownów, dość robienia z teatru budy jarmarcznej [...] Pora by już kres położyć autokratycznym rządóm pseudo-teatrów. Nie potrzebuję kryć się z faktem, iż mam na myśli Teatr Polski, jak na pośmiewisko nazywany „grupą” zespołu Reduty. Nie wiem, co skłoniło ostatnią, żeby się podzielić sławnym imieniem i dobrą reputacją z kimś, kto nie rozumiejąc intencji, jedno i drugie pcha w błoto. Tak, w błoto, w jakim grzęźnie dziś teatr całej Europy ale chyba nigdzie z taką lubością i pasją, jak w Wilnie.

Nie oszczędził też samej Reduty:

Przeskok od Maeterlincka do Wroczyńskiego, bo bratanie Słowackiego czy Ibsena z Perzyńskim uważam za żart nie na miejscu, za sondowanie opinii publicznej (nie prasy, bo ta jest dziwnie bezkrytyczna), za celowe, być może, prowokowanie niewybrednej na ogół publiczności, aby raz wreszcie pobudzić to niemrawe cielsko do żywszego odruchu, wywołać przygotowującą się z wolna reakcję¹³³.

Swoje wystąpienie Sienkiewicz kończył wyznaniem wiary, że Reduta wytrwa w swojej artystycznej misji, oraz przypomnieniem, iż ma ona „gotowych do walki z całym światem, przyjaciół, ale szczerych [...] nie bezkrytycznych”. Można przypuszczać, że znaczna część młodzieży akademickiej popierała jego poglądy, chociaż wiadomo, iż studenci bywali i na Pohulance, i w Lutni.

Współpracownik „Alma Mater” oczywiście przesadził, twierdząc, że prasa, a więc i krytyka wileńska, jest „dziwnie bezkrytyczna”. W ocenie konkretnych przedstawień, i w Lutni, i na Pohulance, recenzenci faktycznie prezentowali postawy umiarkowane, rzadko zdarzały się recenzje zdecydowanie dyskredytujące przedstawienie. Trudno tak naprawdę któremuś ze stale zasiadających w fotelu recenzenta zarzucić wyraźną stronniczość, przejawiającą się w popieraniu jednego z teatrów, a „tępieniu” drugiego. Nawet skrajnie apologetyczny wobec Reduty recenzent „Światfilmu”, Romuald Kawalec, kiedy zdarzyło mu się pisać o premierze w Lutni – co uczynił tylko parę razy – pisał z równym

¹³² „Alma Mater Vilnensis” 1927, z. 5.

¹³³ *Ibidem*.

entuzjazmem jak w sprawozdaniu z Pohulanki¹³⁴. Na łamach „Kuriera Wileńskiego” o Reducie pisał zazwyczaj nie bezkrytyczny przecież Łopalewski, a o Lutni – równie nie bezkrytyczna, ale umiarkowana w swoich opiniach Romer-Ochenkowska. W „Dzienniku Wileńskim” ukazywały się także wyważone – pod względem sympatii w stosunku do teatrów – recenzje. Od 1927 roku w „Słowie” dział teatralny ponownie przejął niemal niepodzielnie Jankowski, uwikłany w niejeden wileński skandal, w niejedną awanturę „tutejszą”.

4. „Redutę wysoce poważam. Bywa, że się nie zachwycam” – Czesław Jankowski o Reducie

Jankowski to publicysta i działacz kulturalny zasłużony dla Wilna, bulwersujący, mający opinię niekonsekwentnego, chimerycznego, prowokujący spory z równą – jak się wydaje – lubością, jak redaktor naczelny gazety Stanisław Cat-Mackiewicz¹³⁵. Jednak Jankowski nie był awanturnikiem ani pieniaczem, jak to próbowano często przedstawiać. Rewidował swoje poglądy, czasem sobie zaprzeczał, zmieniał zdanie, wprawiając w zdumienie sojuszników, ale nie czynił tego interesownie ani pod wpływem przelotnego kaprysu¹³⁶. A że

¹³⁴ W recenzji *Człowieka z budki suflera*, („Światfilm” 1927, nr 2) R.K. [Kawalec] pisał: „Ktoś z czytających moje wrażenia teatralne zrobił mi zarzut, że śpiewam w nich hymny pochwalne na cześć Reduty i Lutni, nie poddając działalności tych teatrów żadnej krytyce. Mój entuzjazm ma dwojakie uzasadnienie. Raz w tym, że kocham teatr jako wyraz pulsującego piękna, teatr, który stanowi ten Maeterlinckowski «pokarm duszy», a po wtóre dlatego, że w Wilnie mamy Redutę, której poziom artystyczny i czysta ideeowość jest niezaprzeczona”.

¹³⁵ Prowokacje i skandale wywoływane przez Mackiewicza i jego „Słowo” są już niemal legendą, żyją w anegdocie, ale należy pamiętać, że „Kurier Wileński” i „Dziennik Wileński” były nie mniej uwikłane w różnorodne bardziej poważne lub niemal anegdotyczne procesy sądowe. Żadna z gazet wileńskich natomiast nie miała tyle konfliktów z cenzurą, co „Słowo”, ani nie wypracowała sobie tak istotnej opiniiotwórczej – i to nie tylko w Wilnie – pozycji.

¹³⁶ Duże zdumienie i zarazem skandal wywołał jego zdecydowany sprzeciw wobec realizacji pomnika Mickiewicza wg projektu Szukalskiego. Projekt Szukalskiego uznał 14 XI 1926 r. („Słowo”, nr 66) za godny pierwszej nagrody, ale już 16 XI opublikował sprawozdanie z wystawy, w którym uznał, że projekt ten jest nieodpowiedni dla Wilna, gdyż nie pasuje do architektury któregokolwiek z placów, nie tylko Ratuszowego, gdzie jeszcze przed konkursem postanowiono umieścić monument. Opinię Jankowskiego poparł Stanisław Woźnicki („Słowo” z 11 XII), a nawet – pośrednio – Artur Górski, jeden z jurorów, który uzasadniając pierwszą nagrodę, zaznaczył, że „pomnik potrzebuje swego otoczenia [...] nie może stać na rynku, pośród banalnych

jego głos w Wilnie się liczył, to każda negatywna uwaga odczuwana była przez tego, kogo dotyczyła – szczególnie dotkliwie. Często też była wyolbrzymiana do „ataku”, tym bardziej że Jankowski chętnie ironizował i bywał złośliwy. Szybko też został uznany za przeciwnika Reduty, mimo że należał do Towarzystwa Przyjaciół Reduty. Warto tu przypomnieć opinię anonimowego sprawozdawcy „Expressu Wileńskiego”, który podsumowując pamiętną konferencję, jaka odbyła się 1 maja 1925 roku, pisał:

Wszyscy mówcy, oprócz p.p. gen. Rydza Śmigłego, not. Klotta i red. Jankowskiego, ujmowali sprawę tak, że przypominali nam anegdotkę o chłopcu, który miał możliwość nabycia luksusowego samochodu za 2 dolary i jeszcze się namyślał¹³⁷.

Być może Jankowski zasłużył sobie po części na „wroga” Reduty i Osterwy wskutek swoich uwag wygłaszanych publicznie, nie na łamach prasy. Lektura jego recenzji dotyczących premier w Reducie i w Lutni nie upoważnia do sformułowania takiego zarzutu. Nie był on ani bardziej, ani mniej krytyczny wobec obu scen wileńskich niż inni. „Słowo” prowadziło wobec Pohulanki i Lutni taką samą politykę, jak „Kurier Wileński” i „Dziennik Wileński”, tylko że na łamach gazety „żubrów wileńskich” recenzje z premier w obu teatrach pisał najczęściej Jankowski. Do opinii Redutowego oponenta przyczynił się być może fakt, że Jankowski był jedynym krytykiem wileńskim, który podjął polemikę programową z Michałem Orliczem, jego odczytem radiowym i artykułem *Kult ideału w teatrze*¹³⁸. Nie krył też swego sceptycyzmu wobec wszelkich słów wstępnych, objaśnień i podobnych teoretycznych wprowadzeń do przedstawienia teatralnego. Uważał, że sztuka ma przemawiać sama. W tej opinii – jak się okazuje – nie był odosobniony. Ruszczyc w swoim *Dzienniku* 6 października 1927 roku zanotował opinie zaskakująco zbieżne z wypowiedziami Jankowskiego:

O Reducie nie należy mówić, bo zaraz spotkać się można z zarzutem niewdzięczności. I rzeczywiście, jak krytykować, kiedy cały zespół o głodzie i chłódzie szarpał się i ponosił ciężary nieprawdopodobnie duże. Tymczasem musi być przyczyna tej rezerwy, a często niechęci,

kamienic, otoczony gwarem ulicznym” („Kurier Wileński” 1927, nr 2). Zob. F. Ruszczyc, *Dziennik*, op.cit., s. 355–372.

¹³⁷ *Koniec pseudo-teatru*, op.cit.

¹³⁸ M. Orlicz, *Kult ideału w teatrze (z odczytu radiowego)*. „Słowo” 1928, nr 45.

jaka się ujawnia wśród społeczeństwa. Wytykają te lub inne błędy Reduty, specjalnie administracji. Dla mnie przyczyna leży głębiej – sztuka jest niema. To co ma do powiedzenia, wypowiadać może tylko w samych utworach. Jeżeli wychodzi poza nawias, przestaje być sztuką. Komentarze należą do krytyki, „wziate” należy do widza, słuchacza. Wskazówki autora lub aktora – tylko peszą. Kwiaty nie znoszą napisów. Człowiek wchodzący do świątyni, żeby się pomodlić, nie znosi, by mu ktoś wskazywał, w którym miejscu ma uklęknąć, jak składać i podnosić ręce. Do Reduty wkradł się ten fałsz, zdaje się przez to, że w Limanowskim przeważa agitator nad artystą, a Osterwa w czasie pobytu w Rosji przejął się ideą „regulowania” Sztuki¹³⁹.

W styczniu 1927 roku doszło do pierwszej ostrej, ale jednostronnej batalii o Redutę, którą rozpoczął „Kurier Wileński”¹⁴⁰. Była to właściwie akcja przeciwko Jankowskiemu, który dopiero powracał na łamy „Słowa” jako recenzent teatralny. Spór ten – aczkolwiek najwięcej pisano o Reducie i z powodu Reduty – był, jak to interpretuje Ruszczyc w liście do żony, wyrazem zniecierpliwienia wobec dotychczasowego postępowania Jankowskiego, którego oskarżano o torpedowanie wszelkich inicjatyw, szykanowanie przybyszów, skrajny konserwatyzm, nienadążanie za przemianami w życiu artystycznym i wrogość do „młodych”, „młodości” i wszystkiego, co jest jej prawem i siłą¹⁴¹.

Warto przyjrzeć się uważniej stosunkowi Jankowskiego do Reduty. Lektura jego recenzji świadczy, iż oceniał on poszczególne premiery, kierując się własnymi upodobaniami (cenił „wystawę realistyczną”, meiningeską oraz teatr Stanisławskiego), ale też wnikliwie i obiektywnie śledził próby przełamania tradycji teatralnej i eksperymenty. Przedstawienie *Heddy Gabler* Ibsena uznał za interesujące i ocenił pozytywnie, mimo iż już od kilku lat głosił, że dramaturg skandynawski należy do historii teatru i dramatu, że uprawiany przez niego psychologizm i symbolizm, bardzo skąpa w wydarzenia akcja, charakterystyczne dla modernizmu celebrowanie nastroju i dylematów natury etyczno-moralnej – są obce współczesnej publiczności. Wykazał rozbieżności między koncepcją przestrzeni scenicznej, zawartą w dramacie i ukazaną w przedstawieniu,

¹³⁹ F. Ruszczyc, *Dziennik, op.cit.*, s. 408–409.

¹⁴⁰ J. Ostrowski, *Antyartystyczne recenzje*. „Kurier Wileński” 1927, nr 7. W tym samym numerze recenzent podpisujący się jako Zastępca Zastępcy zamieścił prowokacyjną, naszpikowaną złośliwościami pod adresem Jankowskiego recenzję *Z Reduty. „Hedda Gabler” Ibsena. Irena Solska w roli tytułowej. Jeszcze słówko o inscenizacji Fredry syna „Oj. Młody, młody!”*.

¹⁴¹ T. Szeligowski, *List otwarty*. „Kurier Wileński” 1927, nr 13.

westchnął z nostalgią za dekoracją realistyczną, ale też uwydatnił walory reżyserii, znakomitą grę Ireny Solskiej oraz podkreślił harmonijność postaci, interpretacji dramatu Ibsena oraz scenografii:

Mise-en-scene, którą rozmyślnie zastosowano [dekoracje kotarowe, draperie], podniosła nastrój ogólny sztuki; przeniosła ją głębiej w – symboliczność. [...] pomysły i dotknięcia reżyserskie – estetyczne i celowe. Z tego rodzaju potraktowaniem właśnie *Heddy Gabler* Ibsena, bez zastrzeżeń zgodzić się można. Owszem. Stworzyło się – bez zabrnienia w dziwaczność – atmosferę dla sztuki stosowną, odświeżającą, a nawet do pewnego stopnia komentującą jej założenie¹⁴².

Były oczywiście premiery, po których Jankowski pisywał druzgocące recenzje, ale – co należy podkreślić – nie był w swoich opiniach osamotniony. Wystawienie *Juniora* Brunona Winawera nie tylko recenzent „Słowa” uznał za błąd, ale i Łopalewski miał liczne wątpliwości co do wyboru sztuki, którą określił jako „udramatyzowany felieton satyryczny” i właściwie uchylił się od rzetelnego recenzowania pracy Reduty. Artykuł swój bowiem poświęcił ogólnym rozważaniom o twórczości satyrycznej, dla której nie brak tematów, oraz komedii Winawera, którą ocenił jako słabszą od innych. O samym przedstawieniu napisał zaledwie 5 zdań, w których stwierdził, że zagrano poprawnie i zaproponował żywsze tempo gry.

Jankowski był bardziej radykalny w swojej ocenie. Także stwierdził, że komedia Winawera jest słaba i nie widzi sensu jej wystawiania. „Więc może chciano olśnić kunsztem aktorskim przebóstwiałającym nawet pretensjonalną ramotę? Nie spostrzeżliśmy wysiłku w tym kierunku”¹⁴³ – ironizował. A że wysiłki Reduty, których efektem było „przebóstwienie pretensjonalnej ramoty”, w pełni doceniał, świadczą recenzje napisane po premierach *Bajki* Aleksandra Czaplickiego¹⁴⁴ czy *Niewiernego Tomka* Ignacego Grabowskiego¹⁴⁵.

¹⁴² Cz. Jankowski, *Wrażenia teatralne. „Hedda Gabler”, dramat w 4 aktach wystawiony na scenie Reduty (W. Pohulanka). Z Ireną Solską w roli głównej*. „Słowo” 1927, nr 7.

¹⁴³ Cz. Jankowski, *Wrażenia teatralne. „Junior”, komedia w 4 aktach Brunona Winawera wystawiona w Reducie i „Najdroższa moja Peg”, komedia w 4 odstonach Harleya Mannersa wystawiona w Teatrze Polskim*. „Słowo” 1927, nr 106.

¹⁴⁴ Cz. Jankowski, *Wrażenia teatralne. J. Devala „Simona”, komedia w 3 aktach, wystawiona w Teatrze Polskim i A. Czaplickiego „Bajka”, komedia w 3 aktach wystawiona w Reducie na Pohulance*. „Słowo” 1927, nr 98.

¹⁴⁵ *Wrażenia teatralne. I. Grabowski „Niewierny Tomek”*. „Przegląd Tygodniowy Życia Kulturalnego i Obyczajowego”. Niedzielny dodatek bezpłatny do „Słowa” 1928 nr 3 (z 17 I 1928).

Po premierze *Bajki* Łopalewski i Jankowski byli zgodni co do tego, że Reduta jest teatrem twórczym. Łopalewski wskazywał na nieteatralność, a właściwie „pozór teatralności dramatu”, gdyż

zręczny dialog – to jeszcze nie teatr, jest on bowiem tylko impulsem i rejestrem gry wzruszeń, afektów i emocji, które mają dziać się na scenie i udzielać widzowi. [...]. I Reduta doskonale odczuwając nieteatralność *Bajki* postarała się, aby temu pozorowi nadać jak najwięcej cech istotnej formy teatralnej. Stąd owa nieopuszczana kurtyna w ciągu całych trzech aktów, stąd kostiumy, które powinny się zjawić dopiero w trzecim akcie, stąd owe markowanie rzeczy i działań (przedmioty codziennego użytku, spanie) w pierwszym i drugim akcie – słowem zdenaturalizowanie utworu, pomyślanego niewątpliwie naturalistycznie. I uczyniła Reduta zupełnie słusznie w zasadzie, w praktyce jednak niezupełnie szczęśliwie radząc sobie z wnętrzem, gdzie nagromadzone kuby i słupy w karmelkowych kolorach robiły wrażenie wystawy cukrów i czekoladek. Troje artystów (pp. Niedźwiecka, Rodziewicz i Zawieyski) urządzili sobie tę zabawę w Pierrota, Arlekina i Kolombinę z wdziękiem i humorem¹⁴⁶.

Recenzent „Kuriera Wileńskiego” po raz kolejny wykorzystał okazję, aby ukazać specyfikę Reduty, jej grę z tekstem, a nie bierne „recytowanie” tekstu. W podobnym sensie, choć innym tonie, pisał i Jankowski:

Nie trzeba bystrości Reduty aby spostrzec, że [*Bajka*] jest jeszcze jednym wariantem nieśmiertelnej historii Kolombiny, Pierrota i Arlekina. W mig też Reduta przetransponowała bezpretensjonalną studencką anegdotkę A. Czaplickiego na swój styl. Zmodernizowała ją, wzmocniła tkwiący w niej sentyment, skroiła jej modną szatkę, aby przecie podobna była do szanujących się indywiduów literackich, jednym słowem sfuturyzowała starą jak świat bajeczkę, die alte Geschichte, nie przestając nigdy odradzać się... i – i ku ogólnemu ukontentowaniu rzecz cała rozegrała się składnie i ładnie, barwnie i oryginalnie na kupie różnokolorowych kubów i tumb przypominających bardziej jakiś fragment ruin Kartaginy niż – izdebkę studencką. Ale – ponieważ obaj kawalerowie i panienska występowali w kostiumach commedii

¹⁴⁶ T.Ł., *Z Reduty. „Nawojka”, komedia w 3-ach aktach B. [A.] Czaplickiego. „Kurier Wileński” 1927, nr 99.*

dell'arte – Kolombina, Pierrot, Arlekin – przeto taki ultra-fantastyczny millieu był im najzupełniej do twarzy¹⁴⁷.

Jako recenzent *Niewiernego Tomka* wystąpił Jankowski w roli apologety Reduty i Osterwy. Nie krył dystansu wobec autora i jego sztuki, której wystawienie „było istnym wskrzeszeniem dobrze już odleżącego nieboszczyka”, ale – tym większa zasługa Osterwy i Reduty.

Osterwa wprowadził *Tomka* na scenę Reduty – do niepoznania zmienionego. Kto sztuki nie znał [...] ten nie mógł połąpać się, skąd dyr. Osterwie przyszło na myśl wystawić tak nietęgą sztukę; kto zaś *Niewiernego Tomka* znał – ten tylko delektował się reżyserską i inscenizatorską maestrią, z jaką dyr. Osterwa potrafił z przysłowiowego kółka bronowego spreparować kolację z sześciu aż coś dań, że moje uszanowanie! Już sama stylizowana forma sceniczna na tle wysokich kotar, w której zagrano *Tomka* wysztafirowanego na istne cacko biedermeierowskie, ujmowała swym wdziękiem. Jaka harmonia szczegółów i barw! P.p. Osterwa i Osterwina – jak z „landszaftu”. Grali prześlicznie. Największy wysiłek reżyserii polegał na wywołaniu poetycznego nastroju... [...] Poezji i sentymentu, elegancji i wdzięku i prawie nieustannej, najefektowniejszej gry światła i cieni tak było na scenie, że – aż się przelewało, a bardzo à propos groteskowe od czasu do czasu zacięcie pikantnością swoją uprzedzało mogącą wyniknąć mdłość jednolitej manieri. [...] O nieszczęśliwy *Tomku*, jakież to szczęście ciebie spotkało, że cię dyr. Osterwa wziął w swoje ręce i tak ciebie przefasonował, odkurzył, ubrał, wycackał – i jakby jaką drogocenną laleczkę porcelanową światu pokazał¹⁴⁸.

Warto pamiętać, że Jankowski był – co sam podkreślał – jedną z tych kilku osób obecnych na widowni, które znały komedię Grabowskiego¹⁴⁹. I to on – jak nikt inny – mógł docenić – i docenił oraz ujawnił czytelnikom „Słowa” – wielką pracę reżyserską i aktorską, jaką włożono w tę premierę.

Jankowski stawiał Reducie wysokie wymagania. Uważał, że przedstawienie poprawne, to – jak na Redutę – za mało. Im intensywniej prowadziła Reduta

¹⁴⁷ Cz. Jankowski, *Wrażenia teatralne* [...] „*Bajka*”, *op.cit.*

¹⁴⁸ *Wrażenia teatralne. I. Grabowski, „Niewierny Tomek”*, *op.cit.*

¹⁴⁹ Komedia Grabowskiego grana była – jak podaje Jankowski – w 1905 r. Jej autor został nagrodzony w 1920 r. na konkursie dramatycznym za dramat *Sokół* (do konkursu zgłoszony był m.in. *Kniaź Patiomkin* Micińskiego), którego wystawienie na scenie skończyło się kląpą, a Grabowski zajął się publicystyką.

działalność objazdową, tym częściej recenzent przyjmował dwie perspektywy oceny premiery: z punktu widzenia objazdu i Wilna. I tak np. *Śluby panięskie* uważał za dobre przedstawienie objazdowe, ale nie na poziomie, jakiego można oczekiwać od Reduty:

[...] to, co nam tu, w Wilnie pokazano na scenie Reduty, nie jest bynajmniej jakąś osobliwą „arcy-redutową” kreacją teatralną, jakimś ciekawym przetworzeniem *Ślubów*, a ze strony artystów jakąś wirtuozowską, wielką grą. Siły aktorskie średnie, inscenizacja szablonowa; mise en scene, w pół-na pół draperiowych dekoracjach, taka sobie... od biedy... Obchodzono się z Fredrą z wielkim szacunkiem, nawet pietyzmem i dobyto z tej kopalni charakterystyki i humoru – ile tylko zdołano¹⁵⁰.

Oceniając przedstawienia Reduty, nie krył Jankowski swoich upodobań, oceny formułował jasno i często dosadnie, nie uchylał się od nich, jak to czynił czasami Łopalewski. Był także bodaj jedynym recenzentem wileńskim, który tak otwarcie polemizował z poczynaniami organizacyjnymi Reduty i jej programem, a przede wszystkim z wypowiedziami programowymi i przedpremierowymi publikacjami, takimi jak wypowiedź Michała Orlicza przed premierą *Sułkowskiego*. Wzburzony Jankowski ironizował:

A na ostatek jeszcze raz daje nam p. komentator zbawienne napomnienie, aby nas, broń Boże, nie obchodziło... „widowisko, obrazy, słowa, historia, dyskusja, rozlewność poetycka”. Na to wszystko mamy być, siedząc na przedstawieniu w Reducie, głusi i niemi. Nas powinna wyłącznie przykuwać do siebie: „sprecyzowana artystycznie koncepcja psychiczna” i „ogólnoludzki sens Sułkowskiego”. Co to wszystko ma znaczyć? Co za cel mają takie uprzedzenia wrażeń publiczności, takie nastawienia jej uwagi, takie arcsyubtelne distingo ubrane w profesorską togę?¹⁵¹

Uważał też wywód Orlicza, uprzedzający o braku bogatej wystawy scenicznej, za zawiły i niepotrzebny, gdyż – zdaniem Jankowskiego – sprawa jest prosta: dekoracje muszą być przystosowane do planowanego objazdu. Po co więc – zapytuje – pisać o pogardzie dla „założeń widowiskowych, o... szkodliwo-

¹⁵⁰ Cz. Jankowski, *Na widowni teatralnej. Ukazanie się zespołu Reduty na scenie teatru na Pohulance – „Śluby panięskie” Fredry*. „Słowo” 1927, nr 155.

¹⁵¹ Cz. Jankowski, *Wrażenia teatralne. „Sułkowski”, sztuka S. Żeromskiego wystawiona w Reducie po raz pierwszy w niedzielę 5-go lutego*. „Słowo” 1928, nr 30.

ści zbyt (!) precyzyjnej mise en scène etc. [...] Po co ta irytująca spora szczypta szarlatanerii w tak pięknych, tak szacownych, tak chlubnych poczynaniach Reduty!”. Uważał, że korzystniejsze byłoby wprowadzenie przed przedstawieniem dla szerokiej publiczności odczytu prezentującego biografię Sułkowskiego. Przedstawienie ocenił jako nierówne – piękne trzy pierwsze obrazy i słabsze czwarty i piąty. Osterwa tym razem – zdaniem recenzenta – podjął się roli dla siebie nieodpowiedniej. Jego Sułkowski był zbyt miękki, romantyczno-poetycki, nie dość „chmurny a mocny, wybuchowy a twardy, pełny przy tym dostojenstwa”. Aktorzy także mówili za cicho. Przy okazji Jankowski zamani-festował swoją obojętność co do kulisów pracy aktora, do programowego re-dutowego grania „wobec publiczności”, „przeżywania” itp.

W trzecim obrazie grali pp. Osterwa i Ściborowa wprost: dla siebie, jakby wcale a wcale nie licząc się ani z publicznością, ani z akustyką. Gotów ktoś zawołać: Bój się pan Boga! Ależ to się właśnie nazywa przeżywaniem! Odpowiem: nic mnie przeżywanie aktorów nie obchodzi. Niech przeżywają czy nie przeżywają. To ich rzecz prywatna! Nie chodzi o to aby aktorowie przeżywali; o to idzie, aby to, co oni recytują lub czynią, przeżywali widzowie i słuchacze. Czyż nie tak?¹⁵²

Do otwartej polemiki z Orliczem doszło po opublikowaniu wspomnianego już odczytu kierownika literackiego Reduty pt. *Kult ideału w teatrze*¹⁵³. Jankowski – to trzeba przyznać – odczytał artykuł bardzo subiektywnie. Jego odpowiedź¹⁵⁴, nie pozbawiona złośliwości i ironii, była protestem przeciwko hegemonii reżysera i zespołu teatralnego oraz deprecjonowaniu dramaturga, a także sprzeciwem wobec zasady „nie gramy dla publiczności, lecz będziemy grać wobec publiczności”, w której upatrywał lekceważenie publiczności przez teatr. Być może na tę opinię rzutowały doświadczenia z Pohulanki, zbyt ciche wypowiedzanie kwestii przez aktorów Reduty, na co narzekali także inni recenzenci. Wypowiedź Orlicza potraktował przede wszystkim jako przejaw aktor-

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ „Słowo” 1928, nr 45.

¹⁵⁴ Cz. J., *Wrażenia teatralne. Punkt widzenia p. Michała Orlicza. – Teatr wyniesiony do godności samodzielnej Sztuki. – Socjalna kariera aktora: z niepoświęconego miejsca za murem cementarnym na wyżyny Kapitolu. – Stanowisko Reduty wobec publiczności. – I uzależnione od niego stanowisko... publiczności wobec Reduty. – Pożegnanie się z p. Orliczem na rozstajnych drogach. – Co się słyszy na „Zaczarowanym kole” Rydla w interpretacji Reduty.* „Słowo” 1928, nr 49.

skiej megalomanii, która udzieliła się także i reżyserom, przekonanym, że mogą zrobić z dramatem wszystko, każdy eksperyment jest dozwolony. Swoją polemikę kończył Jankowski w następnym numerze „Słowa”, omawiając Redutową premierę *Zaczarowanego kola* Lucjana Rydla. Sztuka Rydla została wystawiona – jak stwierdził – „w duchu i sposobie najnowocześniejszej koncepcji teatralnej”, a Reduta „wygrała raz jeszcze wszystkie swoje atuty”¹⁵⁵. Po ostrej filipice przeciwko koncepcji teatru, w którym ponad autorem dominują reżyser i aktor, Jankowski pozytywnie ocenił kolejny teatralny eksperyment, choć nie bez zastrzeżeń co do niektórych rozwiązań scenicznych. Nieco kpił z dekoracji, które miały dawać nie złudzenie, ale wrażenie lasu, z „pasów płótna pomalowanego «impresjonistycznie»”, ale też przyznał, że zamiar „Chcemy was tylko wprowadzić w bajkowy nastrój. Nic więcej” – powiódł się.

Gdy zaczęli błąkać się po tym płóciennym, zwijanym lesie: niesamowity Leśny Dziadek, Maciuś z fujarką swoją, diabeł w czerwonym fraku, a z jeziora w głębi błyszczącego zaczęły się dobywać głosy dzwonów i pieśni rusalek – ludzie powpadali w trans i siedzieli wobec głęboko przyćmionej sceny jak... przed obrazem Boecklina¹⁵⁶.

W tych dwóch, dzień po dniu opublikowanych artykułach ujawniły się temperament i chyba tylko pozornie chimeryczna postawa krytyka, który z dystansem i ironią odnosił się do wszelkich wypowiedzi programowych, a z uwagą do konkretnych dokonań teatralnych. Protestował przeciwko wzniosłym deklaracjom i deklamacjom o Teatrze – Świątyni, aby z szacunkiem potraktować kolejną premierę, choćby przyszło zapłacić za to brakiem konsekwencji i – pośrednio – wykazać, że wszelkie generalizowanie co do relacji dramat–teatr, wyższości poetyk i stylów w dekoracji czy grze aktorskiej – mają tylko czysto teoretyczny charakter i nie mogą być obowiązującą dyrektywą ani dla teatru, ani dla jego krytyka.

Bardzo konsekwentny i rzeczowy był Jankowski w swoich wypowiedziach o organizacji i działalności Reduty. Anonimowość aktorów uważał za dziwactwo sprzeczne z tradycją i obyczajem teatralnym, tym bardziej że na scenie występowali często także aktorzy już od lat znani w Wilnie¹⁵⁷. W sprawach

¹⁵⁵ Cz. J., *Wrażenia teatralne II*. „Słowo” 1928, nr 50.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Jankowski kpił np. z anonimowości Leona Wołłejki (*Raptusiewiczza w Zemście*). „Słowo” 1928, nr 95.

organizacyjnych Reduty, jej działalności, repertuaru Jankowski formułował swoje opinie i wnioski w sposób wyważony. Pierwsze poważne wystąpienie w sprawie Reduty i jej programu opublikował na progu sezonu 1927/28.

Sytuację Jankowski ocenił jako krytyczną. Wyraził nawet przekonanie, że w Wilnie praktycznie została tylko jedna scena polska – teatr pod dyrekcją Rychłowskiego – i ta „perspektywa posiadania w Wilnie jednego tylko teatru polskiego mianowicie takiego, jaki Wilno dać może – w obecnych warunkach – p. Rychłowski... nie jest szczytem marzeń ani też szczytem tego, co Wilno powinno by mieć”¹⁵⁸; tym bardziej że po przesileniu w Reducie¹⁵⁹ zespół Rychłowskiego zostanie osłabiony, gdyż niektórzy aktorzy mają przejść do Osterwy. Reduty nie można uznać za teatr stały, gdyż – zgodnie z zapowiedziami – ma prowadzić intensywną działalność w objeździe i „tylko zjawiać się w Wilnie”. Zdaniem Jankowskiego – w Wilnie, podobnie jak i w innych ośrodkach, panuje kryzys teatralny spowodowany brakiem dyrektorów na miarę Tadeusza Pawlikowskiego. Ani Rychłowski, ani Osterwa nie stworzą w Wilnie teatru, który odpowiadałby ambicjom i potrzebom wielonarodowego miasta. Rychłowski, gdyby nawet dano mu potrzebne fundusze, to „tak przywykł przez lata całe [...] przesiadać się z karety do kałamaszki, z kałamaszki na bryczkę, łątać i cerować, że nie spodziewać się już po nim, nawet przy najbardziej sprzyjających okolicznościach szerszego a górnego rozmachu i gestu”, Osterwa zaś „zdaje się, że jakby machnął ręką na Wilno. P. Osterwa należy do «całej Polski», a i jemu uśmiecha się szersza, o wiele szersza arena niż wileńska... P. Osterwa nie poświęci się dla Wilna; nie odda Wilnu niepodzielnie siebie w ofierze”¹⁶⁰.

Omawiając dotychczasową działalność Reduty w Wilnie, Jankowski stwierdził, że zespół Osterwy w pierwszym i drugim wileńskim sezonie wystawił sztuki, które

poruszyły głęboko wileńską publiczność teatralną i bardzo przyczyniły się do „wyrobienia jej gleby”. [...] Jakby jaki pług bardzo, jak u nas mówią „zamysłowaty” przeszedł po poletku, krajany dotąd tylko staroświecką sochą. Misja atoli kulturalna Reduty okazała się zbyt kosztowną. Zanim publiczność wileńska... dojrzała tak, aby stały

¹⁵⁸ Cz.J., *A propos onegdajszej premiery*. „Słowo” 1927, nr 206.

¹⁵⁹ Odejście grupy Wiercińskiego.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

się dla niej potrzebą widowiska reductowe, zabrakło funduszków na tę – edukację metodą poglądową. [...] To już, co oglądać mamy w sezonie z 1927 na 1928, będzie już tylko przypominaniem się naszej pamięci¹⁶¹.

Na zaistniałą sytuację złożyły się przyczyny zarówno obiektywne (brak funduszy, ogólny kryzys, jaki przeżywają teatry w Polsce, brak odpowiednio przygotowanych dyrektorów), jak i subiektywne (brak kontraktu z Osterwą, w którym by czytelnie określono warunki udostępnienia mu gmachu na Pohulance, brak zainteresowania ze strony miasta teatrem Rychłowskiego). Jankowski zarzucił Osterwie, że nie ma koncepcji planowej polityki repertuarowej, uwzględniającej potrzeby i upodobania publiczności wileńskiej. Uważał też, że Reduta nie pogodzi zadań stojących przed teatrem objazdowym i reprezentacyjną sceną w Wilnie.

Pięknie wyraził się niedawno temu p. Łopalewski pisząc – słusznie – wręcz z uniesieniem o ogromnych zasługach Reduty jako teatru objazdowego, że „Wilno może być dumne, iż w tej pracy ono to było bazą, gdzie doniosłe wyprawy Reduty sposobiły się do akcji”. Wszelako, co do mnie osobiście, wolałbym aby Wilno było nie „punktem wyjścia” dla ekskursji Redutowych, jeno: wyłączną areną działalności i popisów Reduty, czymś w rodzaju Bayreuthu dla p. Osterwy i jego paladynów, jakąś Mekką dokąd by ściągały tłumy pątników spragnionych zobaczenia jedynych w Polsce misteriów teatralnych, wyłącznie i li tylko w Wilnie pokazywanych¹⁶².

Jankowski sceptycznie odnosił się do planów Osterwy i jego obietnic, że w następnym sezonie będzie Reduta występowała 6 razy w miesiącu z repertuarem przystosowanym do potrzeb objazdu. Wyklucza to – zdaniem recenzenta „Słowa” – wszelki eksperyment, o czym świadczą najbliższe plany repertuarowe: *Zemsta* oraz *Wąsy i peruka*. Publiczność wileńska oczekuje nowych form i treści, a nie szkolnych lektur i dramatów z poprzedniej epoki, i to wystawionych według tradycyjnego teatralnego szablonu.

Trzeba pamiętać [...] że nawet takie *Wyzwolenie* ziele zwietrzała ideologią. *Wesela* też nikt już dziś słuchać nie jest w stanie pod takim wrażeniem, w takim nastroju ducha, z tak targniętymi nerwami – jak przed wojną, przed nastaniem w rzeczywistości „chwili osobliwej”. Takie – a jakże wspaniałe – dzieła sztuki dramatycznego nie inaczej

¹⁶¹ Cz. J., *Na progu sezonu*. „Słowo” 1927, nr 208.

¹⁶² Cz. J., *Perspektywy teatralne*. „Słowo” 1927, nr 234.

dzisiaj się podaje jak podlane sosem jakieś arcyciekawej, osobiwej innowacji reżyserskiej lub aktorskiej interpretacji. *Wesele* próbował dyr. Osterwa galwanizować „pierwszym planem – wielkim i drugim planem – małym”, nad czym się tak unosił swojego czasu prof. Srebrny, a co z kretesem chybiło zaraz w momencie przewędrowania Wernehory z jednego planu na drugi¹⁶³.

Wątpliwości Jankowskiego budził także repertuar objazdowy, np. *Siostra Beatrix* Maeterlincka oraz Rybickiego *Kostium Arlekina* (wystawiony pod tytułem *Okno*). Konkluzja rozważań była następująca: o ile czuwa się nad finansami Reduty (subsydia), o tyle nikt nie sprawuje kontroli nad repertuarem objazdowym, jego ideą. Miejska Podkomisja Komisji Kulturalno-Oświatowej złożona z prof. Stefana Ehrenkreutza, dyrektora gimnazjum Zygmunta Fedorowicza i dyrektora seminarium nauczycielskiego Tadeusza Młodkowskiego zgłosiła postulaty dotyczące zawarcia umowy między Osterwą a magistratem, bo takowej nie było. Magistrat przyrzekł zwolnienie z opłat za gmach, prąd, opał, wodę, opłacenie personelu technicznego, bez konkretnych deklaracji ze strony Reduty; komisja więc wnioskuje, aby w kontrakcie zaznaczono, że Reduta w swoim repertuarze uwzględni „potrzeby kulturalne szerokich warstw mieszkańców miasta”.

Jankowski, jakkolwiek uważał, że sprawy formalne powinny być uregulowane, to w następnych swoich wypowiedziach żąda od władz miasta konsekwencji: skoro gmach teatru oddano Osterwie, to on jest jego jedynym gospodarzem. Jeżeli miasto chce zapewnić Reducie optymalne warunki do pracy, to nie może np. lokować tam opery, zobowiązywać do prowadzenia działalności, która będzie przeszkadzała w pracy¹⁶⁴:

Reducie powinna być przyznana pełna i nie obciążona żadnymi gospodarskimi warunkami i restrykcjami używalność gmachu na Pohulance. Nikt tam Reducie nie powinien przeszkadzać. Udobnie czy nieudobnie będzie Reduta administrowała w danym jej gmachu – to jej rzecz. [...] Oczywiście, opinia publiczna, względnie prasa, ma pełne prawo ewentualnie krytykować przedstawienia, widowiska, popisy, które zarząd Reduty na scenę w gmachu na Pohulance dopuści. Bywały już nawet takie zbyt – jakby się wyrazić? – mało poważne

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *O operę – wileńską*. „Słowo” 1927, nr 235. Jankowski był przeciwnikiem tworzenia opery w Wilnie, uważał, że miasta nie stać na dobry teatr operowy.

spektakle, na które się krzywiono. Lecz jakieś tam kiedyś przeoczenie, zbyt szerokie otworzenie podwoi gmachu na Pohulance, bynajmniej nie powinno prowadzić do choćby najmniejszego krępowania Reduty... w jej własnym domu¹⁶⁵.

Rok później Jankowski skwapliwie skorzystał z prawa do krytyki, stwierdzając to, co było faktem: Reduta rzadko występuje w gmachu na Pohulance, jedyny teatr polski w Wilnie to ten prowadzony przez Rychłowskiego w Lutni, która wymaga remontu. Osterwa rządzi gmachem na Pohulance, udostępnia go komu chce. Nikt nie kontroluje poczynań Reduty w gmachu ani jej repertuaru objazdowego, nie analizuje tegoż repertuaru, nie formułuje wniosków. W sprawie teatrów wileńskich trwa impas, którego nikt nie może rozwiązać¹⁶⁶.

Trudno polemizować z oceną sytuacji dokonaną przez Jankowskiego. Oczywiście, można mówić o niedostatecznych funduszach, „oziębłości” publiczności wileńskiej, surowości krytyki, ale nawet najzagorzalsi zwolennicy Reduty, w tym i cytowany wcześniej Srebrny, przyznawali, że od sezonu 1927/28 było już tylko gorzej. Nawet pobieżne przejrzanie repertuaru teatrów w wileńskich dziennikach każe przyznać rację Jankowskiemu. Reduta coraz rzadziej występowała w Wilnie, a jej premiery przygotowywane były głównie na potrzeby objazdów.

W trwającym jednak u progu sezonu 1927/28 sporze między magistratem, Redutą i zwolennikami opery w Wilnie o gmach na Pohulance Jankowski stanął po stronie Reduty, która gotowa była opuścić Pohulanę, ale żądała, by magistrat zwrócił pieniądze, które Reduta włożyła w remont gmachu. Jankowski nie zgadzał się ze stanowiskiem Szeligowskiego¹⁶⁷, że Reduta nie ma prawa do zwrotu pieniędzy, gdyż pochodziły one z subwencji na odremontowanie gmachu i stanowiły dobro ogółu, podobnie jak budynek teatralny. Recenzent „Słowa” uważał, że pieniądze te dostała Reduta na zagospodarowanie się w Wilnie i utrzymanie się. Subsydia dano Reducie, należały więc i należą do niej. Osterwa mógł w różny sposób te sumy wykorzystać. Zdecydował się ulokować je w remoncie gmachu – siedziby. Teraz – gdyby Reduta miała ustąpić – ma prawo żądać zwrotu tej kwoty albo pełnej autonomii na Pohulance.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Cz. J., *Wrażenia teatralne. Nie tylko premierowe*. „Słowo” 1928, nr 193.

¹⁶⁷ „Kurier Wileński” 1927, nr 212.

Niemal dokładnie rok później, po I Targach Północnych i Wystawie Regionalnej w Wilnie¹⁶⁸, Jankowski wystąpił w obronie Reduty, którą tym razem zaatakowała (niezbyt ostro) Romer-Ochenkowska¹⁶⁹. Stwierdziła ona, że na tak ważne wydarzenie w życiu miasta i regionu teatry Reduta i Lutnia niczego specjalnego nie przygotowały. Reduta przerwała objazd, ale pokazała sztuki, które są dobrze znane, stąd w teatrze było pustawo. Osterwa wysłał do dzienników wileńskich list z odpowiedzią na postawione przez Romer-Ochenkowską zarzuty¹⁷⁰. Na list Osterwy do redakcji odpowiedział Jankowski¹⁷¹, który już na wstępie stwierdził, że nie zgłaszał zastrzeżeń co do działalności Reduty w czasie targów, więc treść listu w znacznej części nie jest skierowana do niego. Niemniej ustosunkuje się do kwestii poruszonych przez Osterwę i publicystkę „Kuriera Wileńskiego”. Stwierdza więc, że Reduta to „jedna z najwybitniejszych placówek teatru polskiego nie tylko «na Kresach» lecz i w Rzeczypospolitej”, że przerwała objazd, aby być w czasie targów w Wilnie. Nie byłoby problemu, gdyby do Wilna przyjechało tylu zwiedzających, ilu się spodziewano. „A że nie zjechało się do Wilna na Targi i Wystawę tylu ludzi, ilu się spodziewano – nie Redutę chyba winić za to! Reduta wytrzymała heroicznie formalne pustki [...] Wytrwała na posterunku”. Uważa, że repertuar był trafny, gdyż adresowany głównie do przyjezdnych, którzy mogli – gdyby chcieli – zobaczyć to, co Reduta wystawiła w ciągu ostatnich sezonów. Żałuje tylko, że wśród propozycji zabrakło *Snu*, *Okna*, a także *Wyzwolenia* i *Cyda*, gdyż bez tych czterech przedstawień prezentacja „wszystkich metod inscenizacyjnych Reduty” nie jest pełna¹⁷². W wypowiedzi Osterwy znalazł się też fragment, który spowodował,

¹⁶⁸ Uroczyste otwarcie I Targów Północnych, Wystawy Rolniczo-Przemysłowej i Wystawy Regionalnej w Wilnie nastąpiło 19 VIII 1928 r., zamknięcie – 9 IX. Wilnianie przywiązywali dużą wagę do wszechstronnej prezentacji regionu. Wystawa Regionalna miała być wizytówką Wilna i Wileńszczyzny. Nie spełniła jednak pokładanych nadziei; zwiedzających, szczególnie przybyłych z innych regionów, było mniej, niż się spodziewano. Zob. F. Ruszczyk, *Dziennik, op.cit.*, s. 447–453.

¹⁶⁹ Romer, *Uwagi o wystawie regionalnej*. „Kurier Wileński” 1928, nr 198. Artykuł ukazał się jeszcze przed zamknięciem wystawy (31 VIII). Jak pisze Ruszczyk, do 2 IX Wystawę Regionalną zwiedziło blisko 100 000 osób.

¹⁷⁰ *Listy do Redakcji. Przykre nieporozumienie*. „Kurier Wileński” 1928, nr 201; przedruk: J. Osterwa, *Reduta i teatr, op.cit.*, s. 117–121.

¹⁷¹ Cz. J., *Wrażenia teatralne. Redutowe impromptu*. „Słowo” 1928, nr 205.

¹⁷² Reduta w czasie Targów Północnych wystawiła: *Zemstę*, *Wąsy i perukę*, *Zaczarowane koło*, *Sułkowski*, *Fircyka w zalotach*, *Wilki w nocy*, *Ptaka*, *Przepióreczkę*.

że Jankowski zdecydował się do wyznania swego *credo* jako krytyka. Osterwa wyraził bowiem opinię, że nawet piszący o teatrze nie mają pełnego wyobrażenia o jego pracy:

Ostatecznie może i znają się na teatrze, może i trafnie określają i śmiało twierdzą, co im się podoba, a co nie, ale czy się znają na Sztuce Teatru, na pracy w teatrze, w to pozwolę sobie wątpić beznadziejnie. Wątpię również, czy nawet zasłużeni wiekiem znawcy uświadamiają sobie istotną rolę Teatru w społeczeństwie i to właśnie dzisiaj, w obecnych warunkach. Wątpię zaś dlatego, że nigdy nie miałem dotąd sposobności wyczucia u tych „znawców” poważnego traktowania teatru. Czyta się słowa, słowa, słowa uznania, zastrzeżeń, nagany, pochwał, ale nigdy nie wiadomo czytelnikowi, pod jakim właściwie kątem widzenia są pisane, co najwyżej domyślić się łatwo, z jakiego powodu taki, a nie inny charakter nosi tzw. recenzja¹⁷³.

Osterwa wypominał też krytyce brak zrozumienia dla trudnych warunków i metody pracy Reduty, brak cierpliwości i wyrozumiałości:

[...] hodowaliśmy róże, mimo podstępnych ich ścinań [...] trzeba było nam pomóc życzliwością, a nie przeszkadzać, a nie „ciąć” i „rznąć” i o tych „rznącich” Polskę informować, a bylibyśmy już znacznie dalej zaszli w przygotowaniach. A to wszystko nie ad maiorem reżyserii gloriarum, sed Tibi Ars! Tibi Patria!¹⁷⁴.

Nic dziwnego, że Jankowski poczuł się wywołany do odpowiedzi, w której przypomniał, że od 1884 roku pisze w prasie o roli teatru jako ważnego „czynnika wywołującego potężny wpływ na psychikę społeczeństwa”. Dodał jednak, iż rola teatru w społeczeństwie jest zmienna, inna była w epoce rozbiorowej, inna dziś, kiedy coraz potężniej oddziałuje kino i radio. Sceptycznie odniósł się do opinii Osterwy, że „Teatr jak grał tak gra dotychczas rolę w społeczeństwie polskim najważniejszą”. Dalej zapewniał:

[...] nie zdarzyło mi się napisać ani jednej jeszcze w życiu recenzji, która by nie była pisana „pod kątem” zapatrywania się na Teatr jako na dzieło Sztuki... wywierające na społeczeństwo mocny wpływ [...] P. Osterwa widzi w Teatrze sui generis świątynię, a co najmniej instytucję niejako o sakralnym charakterze, nietykalną dla „profanów”, dla „laików” – mnie się niestety, takie górnolotności nie

¹⁷³ J. Osterwa, *Przykre nieporozumienie*. [W:] *Reduta i teatr*, op.cit., s. 119–120.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 121.



trzymają. Osobliwie zaś gotów jestem bronić do upadłego swobody krytyka wobec publicznego widowiska – nie licząc się z żadnymi postronnymi względami a tym bardziej względzikiami¹⁷⁵.

Globalnego podsumowania osiągnięć Reduty w Wilnie dokonał Jankowski w 1929 roku, kiedy to Osterwa ostatecznie ogłosił, że Reduta opuszcza Wilno, pozostawiając tu „bazę teatru objazdowego”¹⁷⁶. Artykuł ten należy uznać za próbę przekrojowej i można chyba stwierdzić, że i sprawiedliwej oceny dotychczasowego dorobku Reduty, która przecież nie tak dawno obchodziła w Wilnie swoje dziesięciolecie¹⁷⁷. Jankowski przypomniał sukcesy i porażki Reduty. Przestrzegął przed nadmiernym gloryfikowaniem i tworzeniem legendy (szczególnie w odniesieniu do pierwszej Reduty warszawskiej). Wystarczy, jego zdaniem, pamiętać o tym, czego dokonała Reduta naprawdę, a co najtrafniej ujął – jego zdaniem – Jaracz: nauczyła pracy, była pierwszym w Polsce teatrem, „gdzie mówiono z pamięci tekst tak, jak był napisany przez autora”, dzięki niej na scenach polskich zaistniało wielu dramaturgów: Żeromski, Szaniawski, Tetmajer, Katerwa. Wykształciła wielu aktorów, którzy wzmocnili sceny prowincjonalne, innym dała możliwość artystycznego spełnienia, popisu (Siemaszkowa, Dulębianka, Osterwina, Zelwerowicz, Jaracz) i zapoczątkowała systematyczne „dobrze zorganizowane objazdy po kresach Rzeczypospolitej”. Już same realne – bez legendy „nowego Objawienia” – dokonania Reduty warszawskiej sprawiły, przypominał Jankowski, że zapowiedź jej przyjazdu do Wilna przyjęto z entuzjazmem. Pierwszy sezon 1925/26 krytyk określił jako „najbardziej miodowe miesiące pożycia Reduty z Wilnem”. I tu Jankowski podjął polemikę z entuzjastycznym podsumowaniem tego sezonu, jakiego dokonał na łamach „Kuriera Wileńskiego” Łopalewski. Jednym z największych błędów popełnionych – zdaniem Jankowskiego – przez Redutę było nieliczenie się z faktem, że

dwiestotysięczne miasto nasze ma zaledwie garść publiczności, i to wyłącznie polskiej, która by się niewyczerpanie interesowała bądź takim *Wyzwoleniem*, bądź *Mazepą* wystawionym pół-na-pół realistycznie (kostiumy) i w formach do ostateczności uproszczonych, albo takim *Cydem*, rozgrywającym się na scenie wręcz cudacko pomyślanej.

¹⁷⁵ Cz. J., *Wrażenia teatralne. Redutowe impromtu*, op.cit.

¹⁷⁶ List datowany 10 V 1929 r., opublikowany w „Słowie” 1929, nr 109 (14 V) oraz „Kurierze Wileńskim” nr 111 (16 V).

¹⁷⁷ Cz. J., *Reduta i Wilno*. „Słowo” 1929, nr 109.

Pierwsza premiera była już błędem:

[...] przekarmianie Wilna *Wyzwoleniem*, przestarzałą jego ideologią, obrazem walki tak już dziś szalenie dla nas – obywateli Ojczyzny Wyzwolonej – nieaktualnej, ale karmienie nas i przekarmianie teraz akademicką retrospektywnością... było potknięciem się Reduty – na gruncie wileńskim – stokroć dla niej niebezpieczniejszym, niż wystawienie słabej sztuki z bieżącego polskiego repertuaru¹⁷⁸.

Taka ocena *Wyzwolenia* może oczywiście szokować, ale trzeba pamiętać, że Jankowski był pragmatykiem. Pisał swoje recenzje teatralne – jak to wyżej już wspomniano – uwzględniając dwie perspektywy: sztuki teatru i konkretnej, wileńskiej publiczności. Ani pierwszej, ani tym bardziej drugiej – nie idealizował. Klasyka, sztuki poważne nie cieszyły się w Wilnie – jak i w innych miastach – specjalną popularnością wśród widzów. Przedstawiciele licznych przecież środowisk żydowskich i rosyjskich pojawiali się na premierach, ale nie oznaczało to masowego napływu do teatru Żydów czy Rosjan, szczególnie na polskie poważne dramaty o tematyce narodowej. Nie śpieszyli też na nie i Polacy. *Kordian*, *Dziady*, *Wesele* i *Wyzwolenie* były dla wilnian przede wszystkim dramataми patriotycznymi, odnoszącymi się do konkretnych sytuacji historycznych i szybko schodziły z afisza, mimo często patetycznych wystąpień recenzentów.

Jankowski nie byłby też sobą, gdyby nie wypomniął Osterwie drażliwości i nadwrażliwości na głosy krytyki (przypomniął o cofnięciu Grubińskiemu bezpłatnych zaproszeń do Teatru Narodowego), posądzania jej o stronniczość i knowania. Przyznaje, że Reduta potrafiła zaimponować Wilnu, „porwać je i rozentuzjasmować”, ale szybko „zhazardowała się na manowce... specjalnej jakiejś misji przerabiania Wilna, z całą jego tak bardzo różnorodną publicznością teatralną na własne kopyto”, co oczywiście udać się nie mogło.

Po wtóre, zechciała nam pokazywać, jak reżyserska niczym nie skrupowana twórczość, pomysłowość fantazja mogą i mają prawo panować dyktatorsko nad każdą wystawianą sztuką. Wpadła w manierę i w istny obłęd, które jeszcze warszawskiej Reducie wytykał Boy-Żeleński¹⁷⁹.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Pod względem organizacyjnym błędem był podział zespołu i objęcie teatru w Grodnie. Miasto zaś popełniło błąd, spychając teatr Rychłowskiego do roli podrzędnej. Oba teatry walczyły o publiczność. Reduta dokładała starań, aby przyciągnąć tzw. „szanującą” się publiczność na Pohulankę, Rychłowski zaś wabił „efektami, pikantnością”. W efekcie Reduta zrażała nadmiarem często nieuzasadnionych eksperymentów, a Rychłowski – coraz niższym poziomem. W repertuarze Reduty było wiele sztuk, które zachwyciły i zyskały popularność oraz powodzenie wśród publiczności. I tu wymienił Jankowski *Sen* Kruszewskiej, *Księcia Niezłomnego* Calderóna-Słowackiego, *Ptaka* Szaniawskiego, *Judasza* Tetmajera, *Hedgę* Gabler Ibsena, *Przepióreczkę* Żeromskiego. Zaznaczył przy tym, że do powodzenia tych sztuk przyczyniły się występy najlepszych w Polsce aktorów, ale nie brakło też publiczności i na „ładnie i składnie” wystawionych *Ślubach panińskich* Fredry. Główną przyczyną braku porozumienia między Redutą a wileńską publicznością była – zdaniem Jankowskiego – nieumiejętność rozpoznania przez Osterwę gustów tutejszej społeczności, która – jak to wynika z wypowiedzi Jankowskiego – lubi po prostu dobry teatr, nie uduchowiony, ale podejmujący interesujące i mądre eksperymenty artystyczne, szanujący widza. I wielką jest też w tym zasługa Osterwy, który zapowiadał w 1926 roku: „Chcemy wpoić w publiczność zamiłowanie do dobrego teatru”. W opinii Jankowskiego – dokonał tego.

Wpoić w publiczność wileńską zamiłowanie do dobrego teatru. To fakt. I tego mu nikt nie odbierze. Trzebaż tylko było dać publiczności wileńskiej i dawać bez przerwy, bez skoków w lewo i w prawo, wzwyż i w dół: dobry teatr, jakiego każde błyśnięcie przyjmowała publiczność wileńska wręcz z entuzjazmem – a sprawa stałego, nierozrwalnego stosunku Reduty z Wilnem byłaby rozwiązana. Nie stanęłaby nigdy – jak dziś – na ostrzu noża. Przytoczyliśmy szereg mocnych, zdecydowanych powodzeń, o które stała i wygodna egzystencja Reduty w Wilnie śmiało zaczepić się mogła. Niestety, dyr. Osterwa nerwowo jest i przy całej swej, niezaprzeczonej ofiarności artystycznej (którą przede wszystkim potrafił przepoić zespół Reduty) nie jest bynajmniej z rasy wielkich dyrektorów teatru¹⁸⁰.

Do klęski Reduty przyczyniły się też – Jankowski nie lekceważy tego faktu – kwestie finansowe. Zrozumienia dla sprawy teatru w Wilnie w kręgach rządowych nie potrafił uzyskać nawet Osterwa. Przeznaczone środki były zbyt

¹⁸⁰ *Ibidem*.

małe. Społeczeństwo Wilna – zdaniem Jankowskiego – zrobiło co mogło, wspierało Redutę i finansowo, i moralnie (tu cytuje wypowiedź prof. Lutostawskiego). Osterwa „oddaje gmach na Pohulance miastu i – faktycznie nie dokonawszy dzieła – opuszcza Wilno” – pisał Jankowski z wyrazami „szczerego rozżalenia”. I nie sądzę, aby to były „łzy krokodyle”. Recenzent „Słowa” nie należał do bezkrytycznych chwalców Reduty. Zresztą – jak się wydaje – wśród wileńskich stałych recenzentów teatralnych takowych nie było. Oczywiście, każdy z nich uprawiał swoją politykę, która nakazywała mu czasami powstrzymać się od formułowania zdecydowanych ocen, od atakowania wprost zespołu Osterwy, a skupić się bardziej np. na niedostatkach dramatu (takykę tę czasem stosował Łopalewski).

Zestawienie ocen poszczególnych premier Reduty oraz sezonów prowadzi do zaskakującego wniosku: między recenzentami nie ma zdecydowanych, ostrych różnic. Co interesujące, opinie sformułowane przez Srebrnego także nie odbiegają od tych, które zawarli w swoich recenzjach Łopalewski, Romer, Piotrowicz i Jankowski. Wyjątkiem są *Sędziowie* Wyspiańskiego, których wystawienie Srebrny przyjął entuzjastycznie (choć też nie bez zastrzeżeń), a Jankowski uznał za skandal równy „Meyerholdowskiej maskaradzie” (tak określił premierę *Rewizora* Gogoła wystawionego przez Meyerholda). Być może ta ostrość i zdecydowanie w formułowaniu ocen, wyrazistość, z jaką dawał wyraz swoim preferencjom estetycznym, repertuarowym, a także nie pozbawione złośliwości i ironii polemiki z wypowiedziami programowymi, ostentacyjne lekceważenie tego, co Osterwa uważał za najistotniejsze w pracy Reduty – metody, postawy aktora, przeżywania – sprawiły, że do Jankowskiego przylgnęła opinia krytyka walczącego z Osterwą i Redutą. A Jankowski uparcie patrzył tylko na scenę, ignorując to, co działo się za kulisami i w czasie prób. Kreował siebie na reprezentanta i obserwatora widzów, którzy przychodzą na Pohulanekę, żeby zobaczyć dobre przedstawienie i którym w gruncie rzeczy jest obojętne, jak ono powstało i czy aktor gra „na zimno”, czy też przeżywa.

Lata 1925–1929 to bardzo ciekawy okres w historii Reduty i teatru wileńskiego. Z żadnym z wcześniejszych i późniejszych dyrektorów scen wileńskich nie wiązano takich nadziei, jak z Osterwą, Limanowskim i Redutą. Żaden też nie miał tak wysokiego kredytu zaufania krytyki, władz miasta i samej publiczności. Entuzjazm, z jakim powitano Redutę, można porównać tylko z nastrojami, które towarzyszyły odrodzeniu stałej polskiej sceny w Wilnie pod kierownictwem Nuny Młodziejowskiej. Z równym – jak się wydaje – entuzjazmem

przybywali do Wilna Redutowcy. Jeszcze we wrześniu 1927 roku Osterwa zapewniał:

Trudno się rozstać z miastem, które tak serdecznie przyjęło ten zakon „cudownych szaleńców” od chwili, gdy opuściwszy niegościnną Warszawę, zaryzykowali exodus in montem sacrum Gedymini¹⁸¹.

Dlaczego Reduta z Wilna odeszła, a właściwie musiała odejść? Dlaczego nie powstał teatr na miarę ambicji Reduty, jej twórców i Wilna? Udzielenie kompetentnej odpowiedzi na te pytania wymaga jeszcze wielu badań. Trudno też ocenić dorobek Reduty w latach 1925–1929. Wileńscy krytycy teatralni, podsumowując ten okres, nie wypowiadają się jednoznacznie. Wskazują na wiele przyczyn, które sprawiły, że Reduta nie związała się z Wilnem na stałe, że słowa wypowiedziane przez Romer na jubileuszu dziesięciolecia Reduty: „Dziś możemy otrąbić niemylnie / Że Redutowcy z Wilnem, Wilno i Reduta / Są węzłem serc związane, splecione i skute” – pozostały patetyczną, retoryczną deklaracją.

Łopalewski uważał, iż odejście Osterwy i Reduty było do przewidzenia. Nie winił ani Wilna, ani Osterwy, ale stwierdzał:

Cztery lata Reduty w Wilnie były nieprzerwanym łańcuchem walk z nieprzyjaznymi okolicznościami zewnętrznymi, pasmem ofiar z własnych zasad artystycznych, eksperymentów organizacyjnych i do pewnego stopnia repertuarowych¹⁸².

Wszyscy byli zgodni, że Reduta przybyła nieprzygotowana do pracy w Wilnie, nie mogła kontynuować swojej linii repertuarowej i organizacyjnej wypracowanej w Warszawie. W Wilnie ze względów finansowych oraz organizacyjnych (aby wykorzystać gmach na Pohulance) musiała dawać premiery przynajmniej co 10 dni i zabiegać o widza. Teatr musiał być teatrem publicznym, instytucją kulturalną, na której spoczywały obowiązki wypełniania także wielu zadań wychowawczo-propagandowych i z tych się Reduta wywiązała bardzo dobrze, prowadząc intensywną działalność objazdową oraz biorąc udział w licznych imprezach w samym Wilnie. Za aktywność w objazdach zapłaciła poziomem artystycznym i zaniechaniem głównej swojej siedziby. Tylko

¹⁸¹ Juliusz S. Petry, *Rozmowa z Osterwą*. „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1927, nr 9, cyt. za: J. Osterwa, *Reduta i teatr*, *op.cit.*, s. 113.

¹⁸² T. Łopalewski, *Sprawa teatru w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1929, nr 114.

w pierwszym roku pogodzenie obu funkcji (artystycznych i społecznych) było możliwe, bo Reduta przyjechała z repertuarem warszawskim. Kolejne sezony to poszukiwanie nowych form organizacji pracy, uszczuplenie zespołu i chaos repertuarowy. Wszyscy publicyści podkreślali natomiast pracowitość zespołu, jego heroiczne zmaganie się z trudnościami materialnymi, a także to, że Wilno zobaczyło interesujące, nowatorskie przedstawienia. Reduta – jak pisał Piotrowicz:

pełniła tu swą służbę artystyczną, przyzwyczajając aktora do rzetelnego wysiłku, publiczność zaś do poważnego stosunku do sztuki i teatru. Mieliśmy cały szereg przedstawień, który naprawdę zaciążył w sposób decydujący na kulturze teatralnej Wilna; po paroletnim okresie pracy Reduty w Wilnie pozostanie atmosfera artystyczna, która obowiązywać będzie każdego następcę Reduty na Pohulance¹⁸³.

Piotrowiczowi sekundował w tej kwestii Łopalewski¹⁸⁴, twierdząc, że gmach na Pohulance będzie jeszcze długo nazywany Redutą.

Bo aczkolwiek grywały tam już różne zespoły między rokiem 1913 a 1925, jednakowoż dopiero czteroletnia w nim praca Redutowców gmach ten podniosła do godności teatru reprezentacyjnego, uczyniła zeń miejsce, poświęcone rzetelnej, uczciwej służbie ideałom sztuki. Częstka duszy zbiorowej, ożywiającej w najcięższych chwilach ową szlachetną służbę, częstka duszy redutowej w tych murach na długo jeszcze pozostanie. I to dziedzictwo uszanować musi następcza Reduty. Uszanować przez dbałość o poziom swej pracy, przez sumienny stosunek do podjętego obowiązku¹⁸⁵.

Wydaje się, iż recenzenci wileńscy rozstali się z Redutą z żalem, ale i z pewną ulgą. Mieli bowiem świadomość, że dłużej w tej formie Reduta w Wilnie być nie mogła, że niepodobna, aby jedynym teatrem systematycznie dającym przedstawienia był Teatr Polski Rychłowskiego, że Reduta, jeżeli dotąd nie pogodziła zadań artystycznych, objazdu i obowiązków wynikających z objęcia Pohulanki, to już tego nie uczyni, tym bardziej że coraz wyraźniej widać było chaos organizacyjny, a i sam Osterwa coraz rzadziej zaglądał do Wilna.

¹⁸³ W. Piotrowicz, *O przyszły teatr wileński*. „Słowo” 1929, nr 128.

¹⁸⁴ T. Łopalewski, *Sprawa teatru w Wilnie*. „Kurier Wileński” 1929, nr 114.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Reduta wiele uczyniła – szczególnie w pierwszych miesiącach swojej bytności – aby wrosnąć w Wilno, nawiązać osobiste kontakty z jego mieszkańcami, z młodzieżą szkolną i akademicką. Wydaje się, że na zrealizowanie takich ambitnych planów (nie ujętych jednak do końca w przemyślane ramy organizacyjne), na tak szeroko zakrojoną działalność społeczną, propagandową, animatorską i artystyczną – po prostu zabrakło zespołowi Osterwy i sił, i czasu. W miarę zaś upływu tego ostatniego Reduta stawała się – wbrew oczekiwaniom wilnian i jej samej – coraz mniej wileńska. Wilno było tylko jej siedzibą.

Czy wileńska krytyka teatralna sprostała wyzwaniu, jakim było osiedlenie się Reduty i jej kolejne premiery? Na to pytanie należy odpowiedzieć twierdząco. Na pewno nie zadowolili efemerycznie uprawianej tzw. krytyki profesorskiej (Srebrnego, Lutosławskiego) i samej Reduty. Należy jednak pamiętać, że była adresowana przede wszystkim do czytelników konkretnych gazet. Żaden też z recenzentów nie miał ambicji reformatorskich w stosunku do teatru. Zdecydowanie bliższe były im funkcje edukacyjne i społeczne krytyki niż artystyczno-programowe. Objętość recenzji, poruszane w nich problemy, podejmowane próby interpretacji przedstawienia teatralnego jako całości, wnikiwania w reżyserską koncepcję interpretacji dramatu, przyjęcie gry zespołowej jako istotnej wartości realizacji scenicznej – to wszystko świadczy o otwartości recenzentów na proponowaną nową formułę teatru, a także o ich kompetencjach. Nie zawsze wszystko dostrzegali, bywali drobiazgowi, po prostu uczyli się Reduty i pisania o niej, gdyż o znakomitej większości premier przygotowanych przez zespół Osterwy nie sposób było pisać tak, jak o premierach w Lutni Rychłowskiego.

Nie sposób też odmówić wileńskim recenzentom wyrozumiałości, którą przecież próbowali także zaszcześcić swoim czytelnikom. Wielokrotnie podkreślali, że Reduta nie jest zwykłym zespołem, a także przypominali o trudnych warunkach, w jakich musi pracować.

Osterwa zżymał się niejednokrotnie na wileńskich krytyków, ale i on musiał przyznać, że byli przychylniejsi Reducie niż warszawscy, a recenzja nazywanego „starym trupem” Jankowskiego – dała mu wyobrażenie o ostatecznym kształcie *Sędziów*¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Zob. list Osterwy do Iwo Galla, Warszawa, 16 XII 1927. [W:] *Listy Juliusza Osterwy*, wstęp J. Zawieyski, listy zebrała E. Osterwianka, red. E. Krasieński. Warszawa 1968.

Jankowski, Łopalewski, Romer-Ochenkowska, a nawet wyraźnie zorientowana na treści moralne i wychowawcze Stanisławska – formułowali najczęściej opinie wyważone, zachowując, oczywiście, indywidualny styl wypowiedzi oraz upodobania. Taką wyważoną i chyba trafną odpowiedź na pytanie o przyczynę odejścia Reduty z Wilna dał Piotrowicz, który stwierdził:

Reduta była swoiście skonstruowaną, zamkniętą w sobie ideową całością, która, przeprowadzając się do Wilna, zmieniła teren swojej pracy, nie zmieniając swych celów. Przeto Reduta w Wilnie nie była jeszcze teatrem wileńskim¹⁸⁷.

¹⁸⁷ *O przyszły teatr wileński*. „Słowo” 1929, nr 128.

Zakończenie

Teatr w Wilnie w latach 1906–1940 postrzegany był jako instytucja społeczno-artystyczna. Nikt nie negował jego ważnej roli w kształtowaniu życia kulturalnego, ale też – jak to wykazała przeprowadzona kwerenda prasowa – zainteresowanie teatrem i jego problemami nie było zbyt szerokie. Systematycznie recenzje, sprawozdania lub felietony teatralne, odnotowujące kolejne premiery, publikowane były na łamach wielonakładowych dzienników: „Kurier Litewski”, „Dziennik Wileński”, „Słowa” „Gazety Krajowej”, „Rzeczpospolitej” (wyd. wileńskie), „Kurier Wileński”. Inne gazety ograniczały się najczęściej do publikowania repertuaru i lakonicznych sprawozdań. Podobnie sytuacja przedstawia się w periodykach o charakterze kulturalnym i społeczno-kulturalnym, w których dominowała tematyka literacka. Sprawy teatralne pojawiały się w nich nieregularnie i na marginesie uprawianej tam publicystyki. Mimo wielu podejmowanych prób Wilno nie doczekało się pisma kulturalnego, które nie tylko odpowiadałoby ambicjom wilnian, ale i faktycznie pełniło funkcje integracyjne, informacyjne i kulturotwórcze. Takie ambicje miał „Tygodnik Wileński” Witolda Hulewicza, który przetrwał niespełna 4 miesiące. „Żagary”, „Piony”, „Kolumna Literacka” czy najdłużej ukazujące się i najbardziej objętościowo „Środy Literackie” – zdominowane były przez zagadnienia literackie. Niektórzy dyrektorzy teatrów inicjowali lub sami wydawali periodyki teatralne.

W sezonie 1924/25 widzowie mogli kupić „Wileńską Jednodniówkę Antraktową”. Jej wydawcą i redaktorem był Stefan Grabowski, właściciel Wydawnictwa Biura Reklamowego. Były to kilkunastostronicowe, nieregularnie ukazujące się broszury o charakterze reklamowym. Między reklamami i anonstami wileńskich firm publikowano dość przypadkowo dobrane artykułiki, wywiady, fotografie, anegdoty związane z teatrem, bardzo pobieżnie i niesystematycznie informowano o planach repertuarowych scen wileńskich, przedstawieniach w innych miastach, jubileuszach etc. Publikowano zarówno teksty własne, jak i fragmenty przedrukowane. Było to przedsięwzięcie przede

wszystkim komercyjnie; trudno mówić o jakimkolwiek programie edukacyjnym, informacyjnym czy choćby rozrywkowym.

Ukazujące się w latach 1925–1930 (także nieregularnie) „Wiadomości Redutowe” informowały przede wszystkim o samej Reducie, jej repertuarze (bez nazwisk aktorów), objęździe, przedrukowywały prelekcje wygłaszane przed przedstawieniami, podsumowania sezonu. Podobnie przyteatralny charakter, choć może bardziej ambitny, miał ukazujący się nieregularnie w latach 1932–1938 „Front Teatralny” wydawany przez Teatry Miejskie ZASP w Wilnie pod rzeczywistą redakcją Jerzego Ronarda Bujańskiego i ich ówczesnego dyrektora – Mieczysława Szpakiewicza. Pismo było poświęcone życiu teatralnemu Wilna, a przede wszystkim działalności Szpakiewicza i kierowanych lub wspieranych przez niego scen, w tym Teatrowi Szkolnemu i Objazdowemu. Drukowano obszernie omówienia i afisze teatralne sztuk będących w aktualnym repertuarze, przedrukowywano fragmenty recenzji, publikowano krytyczne omówienia dramatów, których premiery miały nastąpić w najbliższym czasie. Interesującego materiału dla historyka teatru mogą dostarczyć artykuły programowe Szpakiewicza oraz podsumowania kolejnych sezonów. Dla „Frontu Teatralnego” pisywali, oprócz Szpakiewicza i Bujańskiego, Władysław Czengery, Tadeusz Byrski, Tadeusz Łopalewski, Kazimierz Leczycki, Stanisław Pigoń. Czasopismo miało przede wszystkim charakter informacyjny, a nie opiniotwórczy. Miało być – jak się wydaje – nieco wyraźniejszym niż „Wiadomości Redutowe” głosem teatru. Niestety, był to głos bardzo słabo słyszalny, o czym świadczy fakt, iż ukazanie się kolejnych jego numerów było zaledwie odnotowywane w rubrykach informacyjnych najważniejszych gazet wileńskich, a pomijane niemal zupełnie przez recenzentów.

Poza ramy czasopisma przyteatralnego wyszła dopiero „Comoedia” (1938–1939) pod redakcją Józefa Maślińskiego, wydawana przy współudziale Teatru na Pohulance. Leopold Pobóg-Kielanowski, jego ówczesny dyrektor, wchodził w skład komitetu redakcyjnego. Mimo to, jak słusznie stwierdził Jan Ciechowicz, „Comoedia” (w odróżnieniu od wcześniej wspomnianych tytułów) „nie stała się agendą Pohulanki z dyrektorem Kielanowskim jako najważniejszym autorem. Maśliński prowadził raczej swój miesięcznik w stronę periodyku okołoteatralnego, gdzie ważniejsze premiery stawały się głównie bodźcem do

niebanalnej i rozbudowanej refleksji kontekstowej, często daleko wybiegającej poza źródło inspiracji”^{*}.

Ton wileńskiej krytyce teatralnej – rozumianej szeroko jako zbiór wypowiedzi prasowych o teatrze – nadawali stali recenzenci teatralni wileńskich gazet: Czesław Jankowski, Helena Romer-Ochenkowska, Wanda Stanisławska, Wiktor Piotrowicz, Tadeusz Łopalewski, Mieczysław Limanowski i wspomniany Maśliński, który zanim założył „Comoedię”, był stałym recenzentem teatralnym „Kurier Wileńskiego”. Ich opinie bywały cytowane, powtarzane i komentowane. Oni także polemizowali ze sobą. W najważniejszych kwestiach byli jednak zgodni. Teatr polski w Wilnie miał pełnić funkcje kształcące, propagandowe (wobec polskiej kultury) i przede wszystkim integracyjne. Wszystkie te zadania wynikały z faktu, że Wilno było miastem wielokulturowym i wielonarodowym, a widownie teatrów wileńskich należały do tych nielicznych miejsc, gdzie spotykali się przedstawiciele różnych środowisk i narodowości. I ten fakt należało wykorzystać, aby wspomóc procesy asymilacyjne (Stanisławska), umocnić pozycję kultury polskiej jako dominującej (Romer-Ochenkowska) albo wykazać, że ponad podziałami narodowymi i religijnymi możliwa jest wspólnota przeżywania, oparta na specyficznej „duchowości Wilna”, której istotą jest współistnienie, zakorzenienie na tej ziemi wielu kultur (Limanowski). Nie mniej istotne były zadania integracyjno-kształcące, jakie teatr powinien był wypełnić (i wypełniał) wobec widzów polskich, prezentując przedstawienia ukazujące środowiska żydowskie czy rosyjskie.

Oczywiście, aby jego oddziaływanie było skuteczne, musiał być na dobrym poziomie artystycznym i w swoim repertuarze oraz poetyce uwzględniać specyfikę publiczności.

Bardzo silnie zakorzenione było przekonanie o odrębności intelektualnej i mentalnej publiczności wileńskiej, o tym, że każde przedstawienie poddawane jest w Wilnie procesowi lokalnej semiozy. Wielokulturowość, doświadczenia historyczne, tradycja, klimat, wreszcie położenie geograficzne ukształtowały specyficzną wrażliwość „tutejszych”, którzy – co uświadamiano niemal każdemu kolejnemu dyrektorowi – reagują inaczej niż publiczność warszawska czy krakowska. Wymagają innego repertuaru, innych środków teatralnej ekspresji.

* J. Ciechowicz, *Na przykład „Comoedia” – Józefa Maślińskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne*, *op.cit.*, s. 395.

Cały okres międzywojenny był czasem wyczekiwania na teatr (a właściwie dyrektora teatru), który spełniłby marzenia recenzentów o teatrze prawdziwie „wileńskim”, to znaczy wpisującym się w tradycję Wilna i Wileńszczyzny. Razem z innymi dziedzinami życia artystycznego i intelektualnego współtworzyłyby obraz Wilna – ośrodka kulturalnego promieniującego na całą Rzeczpospolitą, godnego tradycji Wilna romantycznego.

U podstaw założeń programowych krytyki wileńskiej, jej myślenia o teatrze w Wilnie, było przekonanie, że specyfikę miasta, stolicy dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, wyznacza fakt, iż jego społeczność współtworzą różne narodowości, kultury i religie, osiadłe tu od wieków, zachowujące swoją odrębność, ale też składające się na jedną w swojej wielości kulturę krajową (regionalną). Teatr, respektujący wielokulturowy charakter Wilna, miał więc – niezależnie od reprezentowanej opcji politycznej gazety – sprzyjać integracji opartej na wzajemnym zrozumieniu i poszanowaniu odrębności kulturowej, prezentować bogactwo kultury polskiej i w ten sposób budować poczucie przynależności i wspólnoty państwowej wśród widzów wywodzących się ze środowisk niepolskich, być ponad wszelkimi podziałami i tworzyć wspólnotę w przeżywaniu tego, co uniwersalne, ogólnoludzkie lub zgodne z mentalnością „tutejszych”, czyli wszystkich, którzy niezależnie od wyznania, języka, narodowości są związani z tą ziemią, jej tradycją, klimatem, „duchowością”.

Powyższe założenia ulegały, oczywiście, pewnym modyfikacjom i przekształceniom, w zależności od aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, opcji prezentowanej przez gazetę lub indywidualnych poglądów recenzentów. Skrajne stanowiska wyznaczają koncepcje zorientowanej proendecko Stanisławskiej („Dziennik Wileński”), która widziała w teatrze zawodowym i amatorskim ważny środek propagowania polskości, wspierający procesy asymilacyjne, oraz uniwersalistyczno-mistyczne wizje Limanowskiego, dla którego teatr to miejsce niwelowania wszelkich podziałów, przeżyć o charakterze mistyczno-religijnym.

Programowe funkcje krytyki wileńskiej zdominowane były przez problemy wynikające ze specyficznego charakteru miasta, jego ambicji, możliwości oraz bardzo zróżnicowanej publiczności. Kwestie artystyczne i estetyczne pozostawały w ścisłym związku z uwarunkowaniami socjologiczno-kulturowymi. Oczywiście, poszczególni recenzenci mieli swoje upodobania, preferowali określony repertuar, poetykę, ale niemal wszyscy byli podatni na edukację teatralną, jaką proponował im teatr. Reduta przyzwyczaiła ich do staranności realizacji scenicznej, cyzelowania szczegółu i cieniowania nastrojów, pokazała

w całej pełni także siłę oddziaływania teatru plenerowego, poetyckiego i nierealistycznego. Rozbudziła zainteresowanie dla eksperymentu artystycznego. Zmusiła wreszcie do pisania o teatrze, do dostrzegania na scenie postaci scenicznej, odkrywania koncepcji scenicznej interpretacji dramatu. Miejsce streszczenia akcji dramatu coraz częściej zajmowały omówienie problematyki albo streszczenie przedstawienia z charakterystyką postaci scenicznej. Aleksander Zelwerowicz pokazał teatr bulwersujący, zmuszający do dyskusji, a w dziedzinie estetyki – możliwości groteski. Szpakiewicz budował teatr społeczny, różnorodny w swej formie i treści, uwzględniający potrzeby różnych środowisk, prezentujący chyba najpełniej możliwości estetyczne sztuki teatru. Był to teatr bardzo różnorodny: od realizmu Czengerego, przywodzącego na myśl szkołę Konstantego Stanisławskiego, do teatru monumentalnego Leona Schillera, odkrywającego przed wilnianami te treści *Dziadów*, które dotąd uważali za nieteatralne. Teatr poszukujący nowych interpretacji i form scenicznej prezentacji dramatów prowadził Pobóg-Kielanowski. Krytyka teatralna w miarę upływu czasu stawała się coraz bardziej „teatralna”. Przedstawienie teatralne nie przestaje być pretekstem do licznych dygresji, felietonowych rozpraw na tematy obyczajowe, społeczne lub polityczne, ale coraz wyraźniej zaznacza swoją obecność krytyk, dla którego teatr i jego problemy stanowią podstawowy temat wypowiedzi. Streszczenie dramatu coraz częściej wypierane jest przez próbę opisu przedstawienia albo jego interpretacji problemowej. Teatr z coraz większą świadomością prezentowany jest jako interpretator dramatu. Recenzent też coraz rzadziej bywa „obiektywnym” obserwatorem i sędzią. Ujawnia swoje zainteresowania, własne odczytania dramatu i przedstawienia, czasami kreśli alternatywną do przedstawionej koncepcję jego scenicznej realizacji. W efekcie teatr w coraz większym stopniu, coraz wyraźniej prezentowany jest jako sztuka autonomiczna, twórcza.

Wszystkie te przemiany zachodziły w Wilnie wolniej niż w innych ośrodkach. Wileńska publicystyka teatralna nie była tak zróżnicowana gatunkowo i „literacko”, jak np. warszawska, ani też tak upolityczniona. Zdecydowanie rzadziej pojawia się w niej forma lekkiego, humorystycznego lub satyrycznego felietonu teatralnego o charakterze konwersacyjnym lub politycznym. Dominują tradycyjne recenzje sprawozdawczo-oceniające, a przy okazji ważniejszych premier (głównie realizacji klasyki) sprawozdawczo-interpretacyjne, często opatrzone komentarzem dygresyjnym. W artykułach popremierowych o charakterze problemowym, tzn. problemowo ujmujących fabułę lub kwestie

teatralnej realizacji, celowali Jankowski, Limanowski, Piotrowicz i Maśliński. Dynamika przemian sposobów pisania o teatrze, jaką można zaobserwować w wileńskiej krytyce teatralnej, wskazuje, że to przede wszystkim teatr inicjował czy wręcz wymuszał na recenzentach odejście od schematów myślenia i pisania o sztuce teatru. Jest to tym bardziej widoczne, że recenzenci, o ile nadarzała się okazja (a tych w teatrze wileńskim nie brakowało), skwapliwie wracali do utartych form.

Słowa Limanowskiego, widzącego teatr jako „polifonię głosów zbiorowych”, trafnie określają zarówno zasadniczą ideę wyznaczającą koncepcje teatru w Wilnie (respektowanie wielokulturowego i wielonarodowego charakteru miasta), jak i relację krytyka–teatr. Relację tę wyznaczało podążanie krytyki za teatrem, przyzwolenie na eksperyment oraz poszanowanie jego autonomii. Podążanie za teatrem, rezygnację z formułowania własnych programów artystycznych i estetycznych można uznać za oznakę słabości tej krytyki, która była mało artystyczna i twórcza. Nie inspirowała rewolucji w sztuce teatru, można nawet określić ją mianem konserwatywnej. Była to jednak krytyka prawdziwie wileńska, bardzo mocno osadzona w realiach miasta, które niemal od podstaw (także w okresie międzywojennym) budowało życie kulturalne i intelektualne. Wilnu potrzebny był teatr kompromisu estetycznego i repertuarowego, który by integrował, był miejscem spotkań różnych środowisk i narodowości. I recenzenci – jak się wydaje – to rozumieli. Jankowski, głoszący otwarcie swoją sympatię do operetki i farsy francuskiej, edukujący publiczność Świerczewski, jak i zbliżony do awangardy literackiej Maśliński – akceptowali na scenie błahe komedijki, pod jednym wszakże warunkiem – że będą bardzo dobrze wystawione. Każdą premierę wychodzącą poza teatralny stereotyp przyjmowali z wielką uwagą, wówczas też bywało, że w pełni ujawniali swoje kompetencje, obeznanie z teatrem. „Głosy zbiorowe”, składające się na wileńską krytykę teatralną, nie zawsze były idealnie zharmonizowane z głosem teatru, niemniej zawsze go wspierały. Recenzenci starali się, aby nieprzewidywalna i nierozpoznana (także przez nich), bardzo dynamicznie zmieniająca się (liczebnie i socjalnie) publiczność stanowiła trzeci element owej skupionej wokół teatru „polifonii głosów zbiorowych”.

Aneks

Biogramy

Biogramy zawierają fakty, które na tym etapie badań udało się ustalić: podstawowe dane biograficzne, uwzględniające przede wszystkim wykształcenie, działalność zawodową, publicystyczną, społeczną i literacką w Wilnie. Informacje w większości przypadków nie są pełne.

Podano kryptonimy i pseudonimy, którymi podpisywane były teatralia. Wymieniono pisma, z którymi recenzent współpracował w miarę systematycznie (jako jedyny albo jeden z kilku stałych recenzentów i sprawozdawców teatralnych).

Baranowski Wojciech (1873–1957), krypt. i pseud.: W.B., B-ski, W.B-ski, b, -b-, -w.b.-; dziennikarz, publicysta, dyrektor teatru, krytyk literacki i teatralny.

Urodził się w Łowiczu, zmarł w Trzcńsku Zdroju. Absolwent Politechniki Ryskiej, od 1900 r. mąż córki Piotra Chmielowskiego. Był sekretarzem „Wędrowca”, w 1899 r. wydał w Krakowie tomik *Poezje*. W Wilnie zamieszkał najprawdopodobniej w 1905 r. W styczniu 1906 r. rozpoczął współpracę z „Kurierem Litewskim”, od końca lutego był w zespole redakcyjnym gazety. W skład redakcji weszła również jego żona Jadwiga, która także pisywała recenzje teatralne pod kryptonimem J.B. W kwietniu 1907 r. został redaktorem naczelnym „Kuriera Litewskiego” (po odwołaniu Czesława Jankowskiego). Baranowski nie był sprawnym administratorem, za czasów jego kierownictwa gazeta miała duże kłopoty finansowe. Wspierał „krajowców”, publikował teksty o tematyce społeczno-politycznej. Jego artykuły *Żądamy prawdy* („Kur. Lit.” 1910, nr 10) i *Projekt ziemstw* (1910, nr 11), krytykujące ekspansywny nacjonalizm rosyjski, przyczyniły się do zamknięcia gazety w październiku 1910 r., jednocześnie zaczął się ukazywać „Kurier Wileński”, w takim samym opracowaniu graficznym. Od stycznia 1911 r. „Kurier Wileński” ukazywał się ponownie jako „Kurier Litewski”, jego redaktorem naczelnym został Baranowski, który pełnił tę funkcję do listopada 1913 r. (do objęcia dyrekcji Teatru na Pohulance). W listopadzie 1908 r., w czasie pierwszego kryzysu teatralnego, z inicjatywy Baranowskiego powstało Towarzystwo Popierania Polskiej Sztuki Scenicznej (prezesem był adwokat Maksymilian Maliński, sekretarzem – Benedykt Hertz). Pierwsze zebranie organizacyjne odbyło się 25 I 1909 r. w redakcji „Kuriera Litewskiego”. Uczestniczył w spotkaniach grupy literacko-artystycznej „Banda” (1909–1911), ale nie odegrał tam większej roli. W sezonie 1913/14 był dyrektorem Teatru na Pohulance.

Nowo wybudowany gmach spółka „Korwin-Milewski, Zawadzki, Oskierka” wydzierżawiła mu na 3 lata, za zgodą Tow. Popierania Polskiej Sztuki Scenicznej, 15 III 1914 r. Baranowski zrezygnował z kierowania teatrem z powodów finansowych. Opuścił Wilno i wyjechał do Warszawy.

Recenzje teatralne: „Kurier Litewski” (1906–1910, 1914).

Biogramy: F. Ruszczyć, *Dziennik. Część pierwsza: Ku Wilnu*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyć. Warszawa 1996, s. 231.

Bujnicki Teodor (1907–1944), krypt. (t.b.); literat, krytyk literacki i teatralny, historyk. Urodził się 13 grudnia w Wilnie. Lata pierwszej wojny światowej spędził z rodzicami w Petersburgu. Do Wilna wrócił w 1921 r. Ukończył gimnazjum im. Joachima Lelewelela. W 1926 r. rozpoczął studia na Wydziale Historii USB i aktywnie działał w wileńskim środowisku literackim. Uczestniczył w spotkaniach Sekcji Twórczości Oryginalnej Koła Polonistów, Klubu Włóczęgów oraz Cechu Świętego Łukasza (organizacji studentów wydziału sztuk pięknych). Był współorganizatorem i autorem tekstów Szopek Akademickich. Wiersze publikował w tomikach zbiorowych oraz w czasopiśmie. Brał udział w Środach Literackich, należał do grupy „Żagary”, wchodził w skład komitetu redakcyjnego pisma (tytuł zaproponował Bujnicki). Za tom poezji *W polowie drogi* (1937) otrzymał w 1939 r. nagrodę literacką im. Filomatów. Od 1931 r. pracował jako sekretarz w Instytucie Badań Europy Wschodniej. W 1935 r. opublikował materiały do zajęć regionalnych dla nauczycieli *Pamiętki historyczne Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny* (2 części), wydane przez Kuratorium Okręgu Szkolnego. Publikował poza Wilnem, m.in. w „Sygnałach”, „Kamienie”, „Linii”. Należał do czołowych satyryków wileńskich, jego teksty były drukowane w gazetach i czasopiśmie wileńskich, a także wygłaszane w cyklicznej audycji radiowej *Kukułka wileńska* oraz w Klubie Smorgonia. Od listopada 1936 r. był (po ustąpieniu Łopalewskiego) redaktorem naczelnym kwartalnika „Środy Literackie”. W czasie okupacji publikował w „Gazecie Codziennej”. W latach 1940–1941, po włączeniu Litwy do ZSRR, kierował działem literackim „Prawdy Wileńskiej”. W czasie wojny i okupacji niemieckiej ukrywał się w okolicach Poniewieża i Połagi. W grudniu 1942 r. w „Niepodległości”, konspiracyjnym wydawnictwie AK, ukazał się wyrok wydany przez Sąd Specjalny Rzeczypospolitej, skazujący na karę śmierci za współpracę z Sowietami m.in.: Bujnickiego, Jędrzychowskiego, Mikułkę. Jesienią 1944 r. Bujnicki wrócił do Wilna. Został zastrzelony 27 listopada.

Recenzje teatralne: „Słowo” (1938–1940).

Biogramy: *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*. T. I. Warszawa 2000, s. 75; *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 4. Warszawa 1993, s. 383–400.

Charkiewicz Walerian (1890–1950), pseud. i krypt.: Lector, W.Ch., Ch.; dziennikarz, literat, krytyk literacki, recenzent teatralny, nauczyciel gimnazjalny, pracownik oświatowy.

Urodził się w Wilnie. Jego ojciec, pułkownik artylerii rosyjskiej, pochodził z rodziny litewsko-białoruskiej, matka była Polką. Ukończył gimnazjum we Włodzimierzu nad Kłazmą. Służył najpierw w wojsku rosyjskim, później w polskim korpusie gen. Dowbora-Muśnickiego, a po powrocie do Wilna w korpusie gen. Żeligowskiego. Studiował filologię polską i historię na Wydziale Humanistycznym USB. Studia polonistyczne odbywał głównie pod kierunkiem prof. S. Pigionia, historyczne u prof. S. Kościalkowskiego. Od roku akad. 1922/23 należał do Koła Polon. Słuchaczy USB, w roku 1924/25 był jego prezesem. Współredagował „Alma Mater Vilnensis”. Na podstawie monografii wydanej przez Koło Polonistów *Placyd Jankowski. Życie i twórczość* (Wilno 1928) otrzymał stopień doktora (1 VII 1930 r. u S. Pigionia). Był nauczycielem w gimnazjach wileńskich, m.in. w Gimnazjum oo. Jezuitów (stracił pracę po opublikowaniu krytycznych artykułów o Misji Wschodniej w Albertynie, której zarzucał, że przyczynia się do przekształcania tamtejszych Polaków w prawosławnych Białorusinów). Publikował prace i artykuły popularnonaukowe z różnych dziedzin: historii kultury, wyznań, literatury i teatru. Jako publicysta angażował się w sprawy polityczne i społeczne. W latach trzydziestych był członkiem Komisji Teatralnej. Inicjował długotrwałe dyskusje, nieprzejdane w sporach. Najsłynniejsze skandale teatralno-prasowe wywołał w latach 1936 i 1938. W 1936 r. wystąpił z bardzo ostrym protestem *pro publico bono* w obronie aktorów: Ireny Jasińskiej-Detkowskiej i Leona Wołłejki, zagrożonych nieprzedłużeniem kontraktu przez dyrektora Teatru Miejskiego M. Szpakiewicza. W 1938 r. popierał kandydaturę Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej na dyrektora teatru (po ustąpieniu Szpakiewicza). Jej kontrkandydatowi, Jerzemu Ronardowi Bujańskiemu, zarzucił bluźnierstwo przeciwko Matce Boskiej (wiersz *Noc f-moll* w zbiorze *Osaczam tonacje*). Rozpętała się gorąca dyskusja. Powołano ekspertów. Jednym z nich był prof. Konrad Górski, który stwierdził, że wiersz nie jest bluźnierstwem (*W sprawie wiersza p. Bujańskiego „Noc f-moll”*. „Kurier Wileński” 1938, nr 4469). Ostatecznie dyrekcję teatru na Pohulance objął Leopold Pobóg-Kielanowski. W 1939 r. Charkiewicz przebywał na Litwie, gdzie został aresztowany, wydany NKWD i wywieziony do ZSRR. Od 26 VIII 1941 r. w Polskich Siłach Zbrojnych, od 15 IX do XI 1941 r. pełnił obowiązki szefa Biura Propagandy i Oświaty PSZ. Opracował scenariusz akademii na dzień 11 X 1941 r. w Buzułuku. Następnie był w redakcji pisma „Polska Walcząca” (Buzułuk 7 XII 1941–III 1942 r.), od 21 X 1941 do 3 X 1942 r. był kierownikiem Samodzielnego Referatu Historii PSZ, po opuszczeniu przez armię ZSRR – współredaktorem „Kwartalnika Historycznego” i kierownikiem Biura Historii Armii Polskiej. Po wojnie osiadł w Londynie, wygłaszał prelekcje, od 1949 r. redagował „Od A do Z”, publikował

artykuły o tematyce politycznej, w tym antysowieckie, poświęcone prześladowaniom Polaków przez NKWD. Zmarł 24 VI 1950 r.

Recenzje teatralne: „Słowo” (1932–1938).

Biogramy: *Słownik badaczy literatury polskiej*. Red. J. Starnawski, Łódź 2001, s. 73–75; S. Legeżyński, *Charkiewicz Walerian*. W zbiorze: *Literatura polska na Obczyźnie 1940–1960*. Pod red. T. Terleckiego. T 2. Londyn 1964–1965, s. 578–579; F. Ruszczyc, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyc. Warszawa 1996, s. 224.

Cywiński Stanisław (1887–1941), krypt. i pseud.: C., Quidam; publicysta, krytyk literacki, recenzent teatralny, nauczyciel gimnazjalny i akademicki, badacz literatury, działacz oświatowy.

Urodził się w Mohyłowiu. Jego ojciec Marian był lekarzem okulistą, matką była Julia z Gintowtów. Ukończył rosyjskie gimnazjum w Mohyłowiu (1906). W latach 1906–1910 studiował na Wydziale Filozoficznym UJ w Krakowie. Słuchał wykładów Stanisława Tarnowskiego, uczestniczył m.in. w zajęciach Mariana Zdziechowskiego i Wincentego Lutosławskiego. Ten ostatni wywarł duży wpływ na Cywińskiego, rozbudził zainteresowania twórczością Słowackiego. Od 1910 r. pracował w Wilnie jako nauczyciel, współdziałał ze Stanisławem Kościółkowskim, organizującym polskie szkolnictwo po wyjściu Rosjan w 1915 r. Jednocześnie pisał rozprawy literackie, wygłaszał pogadanki, publikował artykuły krytycznoliterackie i recenzje teatralne. 28 VI 1924 r. uzyskał tytuł doktorski za pierwsze opracowanie naukowe *Wybór poezji C.K. Norwida* (BN I 64). W 1928 r. wydał *Samuela Zborowskiego Słowackiego*. Dramat poprzedził obszernym wstępem pt. *Misterium genezyjskie o Polsce*. Książka została przedstawiona Radzie Wydziału Humanistycznego USB jako rozprawa habilitacyjna. Systematycznie recenzował wszystkie wydania Norwida i prace o tym poecie. Interesował się twórczością Wyspiańskiego, szczególnie stosunkiem autora *Wesela* do romantyzmu. Jako docent prowadził wykłady na USB od 1929 r. do lutego 1938 r. W roku akad. 1929/30 był to cykl *Podłoże myślowe twórczości Słowackiego*, w latach 1930–1933 prowadził wykłady poświęcone Norwidowi, a po odejściu Pigionia także *Filozoficzne podstawy prądów literackich; Wybrane zjawiska z literatury Młodej Polski; Interpretacja „Króla-Ducha”;* *Powieść polska w XX wieku*. W latach 1933–1936 wygłosił cykl wykładów o Stefanie Żeromskim, 1936/37 – wykłady *Młodzież w Wilnie w latach 1815–1824*, w roku akad. 1937/38 rozpoczął wykłady o Bolesławie Prusie. Bliskie mu były poglądy endecji, ale nigdy nie należał do Stronnictwa Narodowego. Publikował bardzo dużo, w latach 1927–1931 – jak podaje Jerzy Starnawski – tylko na łamach „Dziennika Wileńskiego” drukował ok. 50 artykułów rocznie. Najczęściej były to recenzje literackie, nie pozabawione treści społecznych i politycznych. 30 I 1938 r., opublikował w „Dzienniku Wileńskim” niezbyt pochlebną dla autora recenzję książki M. Wańkowicza *COP*, w której skrytykował także wypowiedź Piłsudskiego. Wzburzyło to piłsudczyków,

czemu dali wyraz na łamach „Narodu i Państwa” (z 13 lutego). 14 lutego Cywiński został pobity we własnym mieszkaniu przez oficerów, którzy następnego dnia zdemolowali też lokal „Dziennika Wileńskiego”, pobili redaktora Aleksandra Zwierzyńskiego i ponownie Cywińskiego. Działania oficerów gen. Tadeusz Kasprzycki (min. spraw wojskowych) uznał za wystąpienie w obronie honoru Piłsudskiego. Nie zostali oni pociągnięci do odpowiedzialności. Cywińskiego i Zwierzyńskiego oskarżono na podstawie ustawy „O publicznym lżeniu lub wyszydzaniu Narodu albo Państwa Polskiego”. Zawieszono wydawanie „Dziennika Wileńskiego” oraz działalność Stronnictwa Narodowego w Wilnie. Zwierzyński został zwolniony z aresztu i uniewinniony. Sprawę Cywińskiego przeniesiono do Warszawy, nie chcąc, aby proces odbywał się w Wilnie, gdzie opinia społeczna była podzielona. Sąd pierwszej instancji (kwiecień 1938 r.) skazał Cywińskiego na 3 lata więzienia, Sąd Apelacyjny zmniejszył karę do 1,5 roku (świadkami obrony byli prof. Kościalkowski i Pigoń). Sąd Najwyższy wyrok zatwierdził. Cywiński ze względu na zły stan zdrowia został zwolniony za kaucją po wyroku Sądu Apelacyjnego. Spędził w areszcie łącznie 4 miesiące. Wrócił do Wilna. W październiku 1939 r. został aresztowany i wywieziony do łagru, gdzie zmarł 29 III 1941 r.

Recenzje i sprawozdania teatralne: „Kurier Litewski” (1909–1911, 1913–1914), „Przegląd Wileński” (1913 jako Quidam). W okresie międzywojennym w „Dzienniku Wileńskim” drukował głównie recenzje literackie, artykuły popularnonaukowe z dziedziny literatury i kultury, w tym także przedpremierowe omówienia niektórych dramatów (głównie klasyki polskiej) oraz – sporadycznie – recenzje teatralne i artykuły podejmujące problemy życia teatralnego w Wilnie.

Biogramy: J. Starnawski, *Stanisław Cywiński*. W: *Sylwetki wileńskich historyków literatury*. Bydgoszcz 1997, s. 147–168; *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 2000, s. 98; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 156.

Hertz Benedykt (1872–1952), krypt. i pseud.: B.H., (BH) H., -b.h.-, -h-, B.; literat., publicysta, recenzent teatralny, satyryk, autor książek dla dzieci.

Urodził się 7 VII 1872 r. w Warszawie. W 1890 r., po ukończeniu gimnazjum J. Pankiewicza, rozpoczął pracę w Banku Dyskontowym jako pomocnik buchaltera. Aresztowany w 1894 r. podczas manifestacji na cześć Kilińskiego, spędził 3 miesiące w więzieniu. W 1899 r. wyjechał na studia do Zurychu, gdzie studiował 2 semestry na wydziale filozoficznym, następnie do Paryża (École des Hautes Sciences Sociales). W 1905 r. wrócił do Warszawy i został sekretarzem redakcji „Głosu”. W 1906 r. przeniósł się do Krakowa, tam pracował w redakcji „Naprzodu”. W latach 1906–1915 mieszkał w Wilnie. W latach 1906–1911 był w redakcji „Kuriera Litewskiego”, a potem redaktorem naczelnym „Przeglądu Wileńskiego”. Brał aktywny udział w życiu kulturalnym miasta, należał do założycieli pierwszej wileńskiej grupy literacko-artystycznej „Banda” (1908–1911). Jego wiersze i piosenki (z muzyką Ludomira Michała Rogow-

skiego) złożyły się na pierwsze w Wilnie programy kabaretowe, inicjowane i wystawiane przez członków i sympatyków „Bandy” (pierwszy występ: *Revueta „Kukuryku”*, Wilno, maj 1910). Był sekretarzem Towarzystwa Popierania Polskiej Sztuki Sceniczej, powołanego z inicjatywy Wojciecha Baranowskiego w listopadzie 1908 r. W 1915 r. wrócił do Warszawy. Występował jako recytator własnych bajek, od 1918 r. był sekretarzem redakcji „Głosu”. Pierwszy redaktor audycji dziecięcych w Polskim Radiu. Nadysłał do Wilna (do „Kuriera Wileńskiego”) korespondencje z Warszawy. Zmarł w Leśnej Podkowie 31 X 1952 r. W Wilnie wystawiono następujące sztuki Hertza: *Córy skonfiskowane. Wodewil w 3 aktach* (24 VII 1910 r.); *A. i B. Oryginalna komedio-farsa w 3 aktach* (21 IV 1914 r.).

Recenzje i sprawozdania teatralne: „Kurier Litewski” (1907–1909), „Przegląd Wileński” (1912), „Gazeta Krajowa” (1921). W okresie międzywojennym przysyłał (nieregularnie) z Warszawy korespondencje do „Kuriera Wileńskiego”, w których pisywał także o życiu teatralnym w stolicy i w Polsce.

Biogramy: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*. T. 14, s. 177–183; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 347. *Obraz literatury polskiej XIX i XX w. Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 699–720.

Hryniewicz Franciszek (1883–?), krypt.: Fr.H.; F.H.; publicysta, dziennikarz, urzędnik państwowy, recenzent teatralny.

Urodził się w Wilnie. Ukończył Wydział Filozoficzny UJ. W 1906 r. był członkiem redakcji „Kuriera Litewskiego” w Wilnie. W czasie pierwszej wojny światowej podczas okupacji niemieckiej był komisarzem Milicji Obywatelskiej w Wilnie, w 1919 r. – członkiem Rady Narodowej, kierował biurem prasowym Sejmu Wileńskiego. Był redaktorem naczelnym „Ziemi Wileńskiej”, po 1925 r. wchodził w skład redakcji „Dziennika Wileńskiego”. Pełnił funkcję wiceprezesa Towarzystwa Popierania Sztuki Sceniczej w Wilnie. Był kierownikiem Oddziału „I.K.C.” w Wilnie i członkiem zarządu Oddziału Wileńskiego Związku Dziennikarzy Polskich.

Recenzje i sprawozdania: „Kurier Litewski” (1908, 1913) „Kurier Wileński” (1911); „Gazeta Wileńska” (1921–1922).

Biogram w: F. Ruszczyk, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyk. Warszawa 1996, s. 171.

Jankowski Czesław (1857–1929), krypt. i pseud.: Cz., J. Cz., Skierka; publicysta, pisarz, krytyk literacki i teatralny.

Urodził się 9(20) XII 1857 r. w Polanach (pow. Oszmiański) w rodzinie ziemiańskiej. Ukończył niemieckie gimnazjum klasyczne w Mitawie. W 1877 r. przyjechał do Warszawy, został wprowadzony do salonu Deotymy przez Antoniego Edwarda Odyńca.

W latach 1879–1897 wydał sześć tomików poezji. Studiował na Uniwersytecie Warszawskim (na Wydz. Filologiczno-Historycznym) i w Krakowie (Wydział Filozoficzny UJ). Uczył się malarstwa u S. Witkiewicza (ojca). Był członkiem redakcji „Kuriera Codziennego” (od 1883 r.), następnie sekretarzem redakcji (1890) i kierownikiem działu literackiego (1899) „Kuriera Codziennego”. Współpracował stale z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Światem”, „Życiem”, „Biesiadą Literacką” i „Krajem”. Wyjechał do Petersburga, tam objął stanowisko sekretarza redakcji „Kraju” (1902–1904), praktycznie sam kierował pismem, bo redaktor naczelny E. Piltz zajęty był wówczas polityką. W latach 1896–1900 wydał swoje największe dzieło: *Powiat Oszmiański. Materiały do dziejów ziemi i ludzi. Części cztery w dwóch tomach*. W Wilnie zamieszkał w grudniu 1905 r. i redagował „Kurier Litewski”. Działal bardzo aktywnie, zasiadał w różnych komitetach, zainicjował m.in. zbiórki publiczne na budowę pomników Mickiewicza i Syrokomli, był jednym z członków założycieli Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, należał też do „Rady do spraw teatru i innych dziedzin sztuki w mieście Wilnie”, powołanej przez generała-gubernatora wileńskiego. Podstawowym zadaniem rady było opiniowanie sztuk przed ich wystawieniem. W 1906 r. został wybrany na posła do I Dumy z powiatu oszmiańskiego. W Dumie pełnił funkcję sekretarza Koła Posłów Polskich z Litwy i Rusi. Nie przerwał pracy redakcyjnej, z Petersburga przysyłał informacje i artykuły wstępne pt. *Dziennik polityczny*, które podpisywał pseudonimami i kryptonimami: Ligenza, C, C.M., C. Marwicz, J. Na łamach „Kuriera Litewskiego” propagował program „krajowej” odrębności Litwy i Białorusi od Królestwa Polskiego, co naraziło go na zarzuty rozbijania jedności polskiej w Dumie i jednocześnie zapoczątkowało trwający aż do śmierci Jankowskiego konflikt z endecją. W kwietniu 1907 r., skłócony z redakcją, w atmosferze skandalu odszedł z „Kuriera Litewskiego” i po nieudanej próbie wydawania tygodnika „Głos Polski” (miał być organem powstającego wówczas Stronnictwa Krajowego Litwy i Białorusi) wyjechał do Warszawy. Tam wszedł do kolegium redakcyjnego „Słowa”. W 1912 r. odszedł z redakcji, której orientacja polityczna była coraz bliższa endecji, i związał się z „Prawdą”. Tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej sprzedał rodzinny majątek Polany, czym naraził się środowiskom polskim na Wileńszczyźnie, co mu jeszcze w czasie sporu o regionalizm wypominała H. Romer-Ochenkowska (1927). W X 1914 r. zaczął wydawać „Przegląd Warszawski” (tylko 5 numerów). W sezonie 1917/18 pełnił funkcję kierownika artystyczno-literackiego w Teatrze Polskim pod dyrekcją L. Solskiego. Od września do października współpracował z „Godziną Polski”, gazetą dotowaną przez niemieckie władze okupacyjne, prowadził tam dział kultury. Po odzyskaniu niepodległości wszyscy współpracownicy „Godziny Polski”, w tym Jankowski, zostali publicznie potępieni jako kolaboranci. Jankowski oficjalnie wpłacił uzyskane ze współpracy honorarium na „Skarb Narodowy”. Pozostał bez środków do życia, redakcje nie chciały drukować

tekstów osoby skompromitowanej. Dzięki pomocy Solskiego otrzymał pracę w administracji państwowej. W listopadzie 1919 r. został kierownikiem Wydziału Prasowego Zarządu Cywilnego Ziem Wschodnich w Wilnie. W marcu 1920 r. zaczął wydawać „Tygodnik Wileński”, pismo szybko upadło. W czasie istnienia Litwy Środkowej był naczelnikiem Biura Prasowego Tymczasowej Komisji Rządzącej, a także naczelnikiem Wydziału do Spraw Wyznaniowych TKR. W 1920 r. nawiązał współpracę z „Gazetą Krajową” – organem krajowców-demokratów wileńskich. Propagował na jej łamach idee tzw. Wielkiej Litwy, odrębności krajowej Litwy i Białorusi. Artykuły podpisywał pseudonimem Oszmiańczuk. Jego projekty połączenia Litwy Środkowej z Litwą Kowieńską zostały ostro skrytykowane zarówno przez środowiska litewskie („Głos Litwy”), jak i krajowców-demokratów z „Gazety Krajowej”. Publikacje na łamach „Gazety Krajowej” były ostatnim tak zdecydowanym wystąpieniem politycznym Jankowskiego, który poświęcił się sprawom kultury i publicystyki społeczno-kulturalnej. Od 1920 r. był członkiem Rady Teatralnej, działającej przy teatrach wileńskich. Do lutego 1925 r. pełnił funkcję „doradcy literackiego” Teatru Polskiego pod dyrekcją F. Rychłowskiego. Od 1925 r. należał do Towarzystwa Przyjaciół Reduty w Wilnie. Współpracował z Wileńską Komisją Teatralną przy Wydziale Sztuki Urzędu Woj. W marcu 1920 r. został prezesem Związku Literatów i Dziennikarzy Polskich w Wilnie, w końcu 1926 r. – prezesem odrodzonego (po przerwie 1924–1925) Syndykatu Dziennikarzy Polskich w Wilnie, od maja 1925 r. – przewodził Związkowi Zawodowemu Literatów Polskich w Wilnie. Od 1924 r. niemal codziennie pisał do „Słowa” S. Cata-Mackiewicza, gdzie prowadził dział kulturalny do ostatnich swoich dni. W 1928 r. pod jego redakcją ukazywał się „Przegląd Tygodniowy Życia Kulturalnego i Obyczajowego”, dodatek do „Słowa”. Dużą popularność przyniosły mu publikowane od czerwca 1924 r. *Przechadzki po Wilnie* (pod pseudonimami Jan Kanty Skierka i Skierka), w pełni ujawniające jego dziennikarsko-felietonistyczne umiejętności. Cieszył się autorytetem jako nestor dziennikarzy wileńskich, ale niejednokrotnie wchodził w różne spory, które także sam prowokował, szczególnie jako publicysta „Słowa”. W 1922 r. został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Gwiazdy Rumuńskiej, 3 V 1926 r. – Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzonej Polski. Zmarł w Wilnie 6 X 1929 r. Recenzje teatralne: „Gazeta Wileńska” (1921) i „Słowo” (1922–1929).

Biogramy: *Polski Słownik Biograficzny*. T. X, s. 533–534; *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 2000, s. 249; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 388; *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. T. 14, s. 212–219; F. Ruszczyć, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyć. Warszawa 1996, s. 116; R. Jurkowski, *W lisiej szubie, z piórem w rękę. (Czesław Jankowski)*. „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” R. XXXI, nr 3–4, Warszawa 1992, s. 136–146.

Kozaryn Sołtys (Sołtyk?) Stanisław (1884–?), krypt.: St.S.K.; nauczyciel gimnazjalny, publicysta, recenzent teatralny.

Urodził się 26 sierpnia we Lwowie. W 1907 r. uzyskał absolutorium na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie studiował filozofię. W latach 1903–1907 pracował w Bibliotece im. Ossolińskich we Lwowie. W Wilnie mieszkał od ok. 1918 r. W latach 1919–1922 pracował w Bibliotece Uniwersyteckiej.

Recenzje teatralne: „Rzeczpospolita” (1920–1922), „Dziennik Wileński” (1923), „Gazeta Wileńska” (1923), „Express Wileński” (1925–1927), „Kurier Wileński” (1924–1925).

Biogramy: notatka w: „Almanach Literacki Wileńskiego Oddziału Polskiego Białego Krzyża”. Wilno 1926, s. 31.

Limanowski Mieczysław (1876–1948), geolog, profesor USB, reżyser, krytyk teatralny, współtwórca Reduty.

Urodził się 6 stycznia we Lwowie; syn Bolesława (1835–1935), działacza socjalistycznego, publicysty, historyka, senatora RP, i Wincenty z Szarskich (1838–1885), nauczycielki, tłumaczki dzieł naukowych i literackich. Dzieciństwo spędził w Szwajcarii. Uczył się w szkole prywatnej w Genewie oraz szkołach ludowych w Thun i Zurychu. W 1890 r. rozpoczął naukę w gimnazjum we Lwowie, w 1892 r. – naukę w Szkole Realnej w Krakowie, którą ukończył w 1896 r. W 1897 r. podjął studia w Szkole Politechnicznej we Lwowie. Pierwsze prace naukowe poświęcił geologii Tatr. W latach 1907–1909 studiował geologię w Lozannie, gdzie uzyskał stopień doktora. Po powrocie do kraju współpracował z Komisją Fizjograficzną Akademii Umiejętności, Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie i Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. W latach 1913–1915 przebywał w Warszawie, gdzie oprócz prac z zakresu geologii i krajoznawstwa zaczął rozwijać swoje zainteresowania teatrem. 27 II 1914 r., po rezygnacji Czesława Jankowskiego z funkcji prezesa Sekcji Teatralnej przy Towarzystwie Literatów i Dziennikarzy Polskich, wszedł do Zarządu Sekcji. W tymże roku opublikował pierwsze artykuły poświęcone teatrowi. 23 VI 1914 r. jako obywatel austriacki, objęty obowiązkiem ewakuacji, wyjechał do Moskwy. Tam współpracował z polskimi organizacjami kulturalnymi, drukował artykuły w „Echu Polskim”. Miał bezpośredni kontakt ze Stanisławskim i jego teatrem, m.in. w styczniu 1916 r. brał udział w próbach *Sielo Stiepanczykowo* Dostojewskiego. Współpracował z Teatrem Polskim w Moskwie, wygłaszał odczyty w Domu Polskim, m.in. *Szekspir i nowe życie* (17 V 1916), *Adam Mickiewicz* (18 VI 1916). W 1918 r. wrócił do Warszawy, gdzie w styczniu 1919 r. założył Pierwsze Polskie Studio Sztuki Teatru (studium istniało ok. 9 miesięcy, do założenia Reduty) i rozpoczął wykłady w Warszawskiej Szkole Dramatycznej oraz (od października) w Wolnej Wszechnicy Polskiej, gdzie przez 6 lat prowadził wykłady z zakresu historii teatru i krytyki teatralnej. 29 XI 1919 r. Reduta zainaugurowała swoją działalność premierą *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego, w reżyserii Osterwy i Limanowskiego. Limanowski łączył współpracę z Redutą, działalność publicystyczną,

pedagogiczną i odczytową z zakresu geologii, krajoznawstwa, historii kultury, teatru i literatury. Do Wilna przyjechał z Redutą jesienią 1925 r. 1 XII 1925 r. został mianowany na stanowisko zastępcy profesora w Katedrze Geografii Fizycznej USB, 4 II 1926 r. został przewodniczącym Wileńskiego Komitetu Ochrony Przyrody, we wrześniu wszedł w skład zespołu redakcyjnego „Źródła Mocy”, 1 października został mianowany profesorem nadzwyczajnym geografii fizycznej na Wydziale Matematyczno-Fizycznym USB. W latach 1927–1930 łączył współpracę z Redutą z pracą naukową (udział w licznych kongresach i konferencjach krajowych i międzynarodowych), działalnością odczytową i publicystyczną. Brał aktywny udział w życiu kulturalnym miasta (m.in. w Środach Literackich), prowadził działalność popularyzującą badania regionalne, zasiadał w licznych komitetach, m.in. Wileńskim Komitecie Obchodu Sprowadzenia Zwłok Słowackiego, pracach Sekcji Kultury i Sztuki Wojewódzkiego Komitetu Regionalnego, wygłaszał odczyty „regionalne” w wileńskim radiu. Od 1929 r. zaczął publikować recenzje teatralne. Po wyjeździe Reduty do Warszawy Limanowski pozostał w Wilnie, ale nie zerwał zupełnie kontaktu z zespołem. Jeszcze intensywniej oddał się działalności naukowej, popularyzatorskiej (badania regionalne, ochrona przyrody, kultura, literatura, teatr), publicystycznej i odczytowej. W roku akad. 1935/36 prowadził na Wydziale Humanistycznym USB zajęcia „*Hamlet*” *Szekspira, teatralne inscenizacje* i na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym wykład *Morze Śródziemne*. Publikował na łamach „Słowa”, „Kurier Wileńskiego”, „Źródła Mocy”, „Gazety Codziennej” (1940) oraz w periodykach ogólnopolskich, m.in. w „Scenie Polskiej”. W Wilnie zyskał sobie opinię czołowego wileńskiego regionalisty, zapalonego krajoznawcy, miłośnika Wilna, Ziemi Wileńskiej i Nowogródzkiej. Po zamknięciu USB w 1940 r. prowadził tajne wykłady dla studentów. W 1945 r. wyjechał z Wilna do Torunia, gdzie zmarł 25 I 1948 r. Recenzje: „Słowo” (1929–1934, 1936–1939), „Gazeta Codzienna” (1940).

Biogramy: *Polski Słownik Biograficzny*. T. XVII, s. 346–348; Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski (1876–1948). Kronika życia i twórczości*. „Pamiętnik Teatralny” 190, z. 1–2, s. 13–100; *Ważniejsze daty z życia i twórczości Mieczysława Limanowskiego (1876–1948)*. W: *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Warszawa 1994, s. 45–90; Wójcik Z., *Materiały do bibliografii i biobibliografii Mieczysława Limanowskiego*. W: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Pod red. M. Kalinowskiej i A. Sadurskiego. Toruń 1998, s. 359–425.

Łopalewski Tadeusz (1900–1979), krypt.: t., t.ł.; T.Ł. (T.Ł.); pisarz, krytyk literacki i teatralny, urzędnik państwowy.

Urodził się 17 sierpnia we wsi Ostrowy (woj. łódzkie). Gimnazjum ukończył w Petersburgu, studia na Wydziale Humanistycznym Wolnej Wszechnicy Polskiej. W latach 1919–1920 jako ochotnik był w Wojsku Polskim. W Wilnie od 1923 r. Był członkiem komitetu redakcyjnego „Źródła Mocy” (1927–1931), stałym współpracownikiem „Kurier Wileńskiego” (1926–1933) i redagował „Środy Literackie” (1935–1936). W latach

1933–1937, za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza, pełnił funkcję kierownika literackiego teatru. Współpracował z Wileńską Rozgłośnią Polskiego Radia. Należał do Zarządu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Wilnie. Był zastępcą kierownika Oddziału Sztuki w Urzędzie Wojewódzkim w Wilnie. Otrzymał pierwszą nagrodę w turnieju poetyckim poetów wileńskich, który odbył się 8 XII 1925 r. w sali Śniadeczkich. W 1936 r. został wyróżniony Srebrnym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury. Czas wojny spędził w Wilnie. W 1945 r. wyjechał z Wilna do Łodzi, od 1946 r. mieszkał w Warszawie. Na jego dorobek literacki składają się utwory poetyckie, powieści, opowiadania i dramaty: *Betlejem Ostrobramskie. Misterium* (prem. Wilno, Reduta 25 XII 1927, wyd. Biblioteka „Źródeł Mocy”, Wilno 1928); *Rycerz z La Manczy, poemat dramatyczny w 5 aktach* (prem. Wilno, Reduta 6 XI 1928, wyd. Wilno 1929); *Aurelciu, nie rób tego! Komedia w 3 aktach* (prem. Wilno, Lutnia 22 X 1931); *Czerwona limuzyna, sztuka w 3 aktach* (prem. Wilno, Teatr Wielki 4 IV 1934); *Strzelec Zawada* (druk. Biblioteczka Teatru Żołnierza KOP, nr 9, Warszawa 1939); *W salonie warszawskim* (druk. fragm. „Comoedia” 1939, nr 4).

Recenzje teatralne: „Kurier Wileński” (1926–1930), korespondencje z życia kulturalnego, w tym teatralnego w Wilnie przesyłał do „Ruchu Literackiego”.

Biogramy: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. T. II. Warszawa 1964, s. 388–392; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 615. F. Ruszczyc, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyc. Warszawa 1996, s. 327.

Maśliński Józef (ur. 21 VIII 1910), krypt. i pseud.: jim, Jim, J.M.; publicysta, krytyk literacki i teatralny, poeta, tłumacz, nauczyciel.

Urodził się w Wilnie. Do gimnazjum uczęszczał w Lidzie. Studiował na USB medycynę (3 lata), sztuki piękne (2 lata) i na Wydziale Humanistycznym (4 lata). Był jednym z założycieli grupy literackiej „Żagary”. W latach 1934–1938 redagował „Kolumnę Literacką”, dodatek do „Kuriera Wileńskiego”. Był redaktorem naczelnym „Comoedii” (8 numerów, X 1938–VI 1939). Publikował także artykuły na łamach „Sceny Polskiej” i „Teatru”. Po wyjeździe z Wilna w 1945 r., mieszkał w Toruniu, później w Krakowie. Recenzje teatralne: „Kurier Wileński” (1934–1940).

Piotrowicz Wiktor (1900–1954), pseud. i krypt. W.P.; urzędnik, publicysta, krytyk literacki i teatralny.

Urodził się 16 lutego w Kownie, syn pułkownika w armii rosyjskiej. Uczęszczał do gimnazjum w Kownie, później w Petersburgu (z polskim językiem wykładowym). W 1920 r. rozpoczął studia polonistyczne w USB. W lipcu 1920 r. wstąpił jako ochotnik do wojska polskiego. Po powrocie do Wilna z oddziałami gen. Lucjana Żeligowskiego, kontynuował studia. Jednocześnie pracował w Sekretariacie Urzędu Delegata Rządu na

Ziemię Wileńską, następnie był kierownikiem Oddziału Wyznań w Wydziale Społeczno-Politycznym Urzędu Wojewódzkiego w Wilnie. W roku akad. 1922/23 był prezesem Koła Polonistów Studentów USB, należał do Związku Literatów Polskich (był członkiem zarządu Oddziału Wileńskiego). W 1925 r. był współredaktorem „Tygodnika Wileńskiego”, w latach 1927–1931 należał do Komitetu Redakcyjnego „Źródła Mocy”. Publikował prace poświęcone zagadnieniom wyznaniowym, dziejom kultury oraz współczesnego życia teatralnego i literackiego. W zbiorze artykułów *W nawiasie literackim. Szkice z zagadnień kultury, literatury i teatru* (Wilno 1930) zamieścił następujące teatralia: recenzje: *Księcia Niezłomnego*, *Wesela* i *Wyzwolenia* w inscenizacji Reduty; *Judasza K.* Przerwy-Tetmajera ze Stefanem Jaraczem w roli głównej oraz szkice prezentujące aktorów: Jaracza i Wandę Malinowską-Osterwinę. Po wybuchu wojny dotarł do Francji, wstąpił do wojska polskiego. Po wojnie osiadł na stałe w Wielkiej Brytanii. Zmarł w Londynie 13 grudnia, pochowany został na cmentarzu Old Brompton. Recenzje teatralne: „Nasz Kraj” (1920), „Słowo Żołnierskie” (1921), „Słowo Wileńskie” (1921), „Gazeta Krajowa” (1922), „Goniec Poświęteczny” (1922), „Słowo” (1925), „Przegląd Artystyczny” (1927), „Słowo” (1929).

Biogramy w: *Polski Słownik Biograficzny*. T. XXXVI, z. 3 (110). Wrocław 1981, s. 453–454; *Słownik badaczy literatury polskiej*. Pod red. J. Starnawskiego. Łódź 2002, s. 235–237. F. Ruszczyk, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyk. Warszawa 1996, s. 187.

Romer-Ochenkowska Helena (1875–1947), pseud. i krypt.: Scipio, Spectator, Widz, Hro, Hel. Romer, Romer; literatka, dziennikarka, działaczka społeczna i oświatowa. Urodziła się w Wilnie 2 sierpnia, była córką Alfreda Romera i Wandy z Sulistrowskich. Ukończyła w Krakowie pensję Łucji Żeleszkiewicz. Od 1897 r. prowadziła tajne nauczanie ludności wiejskiej w swoim majątku w Karolinowie (pow. święciański). Małżeństwo z Henrykiem Ochenkowskim zakończyło się separacją. Lata 1906–1908 spędziła w Paryżu i w Belgii, skąd nadsyłała korespondencje do „Kuriera Warszawskiego”. Studiowała w Paryżu w École des Hautes Sciences Sociales, dyplom uzyskała na podstawie rozprawy *Immigration allemandes en Russie et en Pologne*. Po powrocie na Wileńszczyznę prowadziła aktywną działalność kulturalno-oświatową. Należała do Strzelca, od 1912 r. pełniła funkcję łącznika między Litwą a Krakowem. W czasie pierwszej wojny światowej za okupacji niemieckiej założyła cztery jawne szkoły. W latach 1915–1919 wykładała w Wilnie na kursach popularnych. Lata 1916–1917 spędziła w Warszawie, pracując w szpitalu, w kantynie, w gospodzie Ligi Kobiet. W czasie wojny polsko-bolszewickiej działała w wileńskim Kole Polek, m.in. założyła dom noclegowy na stacji kolejowej. Była gorącą admiratorką Józefa Piłsudskiego. Po odzyskaniu niepodległości aktywnie włączyła się w organizację życia literackiego i dziennikarskiego w Wilnie. Publikowała niemal we wszystkich wileńskich gazetach

i czasopismach, należała do redakcji „Kuriera Wileńskiego”. Debiutowała jako literatka w 1904 r. trzyaktowym dramatem historycznym *Karylla, czyli miłość patriotyczna* (wyd. w drukarni UJ pod pseud. Scipio). W 1910 r. w „Bibliotece Dzieł Wyborowych” ukazała się powieść *Majaki*. Kolejne utwory literackie, artykuły i broszury popularne i popularnonaukowe związane z Wileńszczyzną i Nowogródzczyzną sprawiły, że ich autorka zyskała sobie miano „czołowej pisarki krajowej”, znawczyni spraw „tutejszych”. Największą popularność przyniosły jej zbiory opowiadań *Swoi ludzie* (Wilno 1922) i *Tutejsi* (Warszawa 1931). Stworzyła jedną z najpopularniejszych (obok Wincuka Leona Wołłejki i Ciotki Albinowej Marii Aleksandrowicz) postaci wileńskich: Józefuoweczkę – życzliwą ludziom, wygadaną wilniankę (niejednokrotnie w szopkach Akademickich i przy innych okazjach sama wygłaszała jej monologi). Napisała szereg dramatów i obrazków scenicznych przeznaczonych głównie dla teatrów amatorskich: *Noc Świętojańska, obrazek w 2 odsłonach* (druk. „Przyjaciół”, nr 18, Wilno 1912 oraz w osobnych wyd.); *Noc świętojańska. Siostry. Czary w lesie. Komedijki dla dzieci. Wierszem na scenę ułożyła [...]* (Wilno 1913, wyd. 2: Wilno 1926 w serii „Teatrzyk Wileński” nr 2); *Czary w lesie, obrazek w 4 odsłonach* („Przyjaciół” 1912, nr 44–46, wyd. 2: *Rozbity garnek, czyli Czary w lesie. Obrazek w 4 odsłonach wierszem*, „Teatrzyk Wileński” nr 24, Wilno [b.r.]); *Nasza szopka, jasełka w 3 odsłonach z nutami* („Teatrzyk Wileński” nr 9, Wilno 1923, kolejne wydania: Wilno 1927, 1934); *Przygoda marynarza, sztuka w 3 odsłonach* („Teatrzyk Wileński” nr 13, Wilno 1924; *Wilnia u państwa Mickiewiczów, obrazek sceniczny w 1 odsłonie*, „Scena Wileńska” nr 1, Wilno 1929, wyd. 2: „Teatrzyk Wileński” nr 33, Wilno 1936); *Rezurekcja wileńska w 1919* („Scena Wileńska” nr 4, Wilno 1929, wyd. 2: Wydawnictwo Wileńskiego Związku Teatrów i Chórów Ludowych, Wilno 1939); *Betlejka Wileńska* (prem. Teatr Miejski, 4 I 1931, druk: „Scena Wileńska” nr 5, Wilno 1932, wyd. 2: „Teatrzyk Wileński”, Wilno 1937); *Rok 1863 na Litwie* („Scena Wileńska” nr 6, Wilno 1934); *Święty Kazimierz. Serce gorące, sztuka w 4 odsłonach* (Wilno 1936); *Cichy wieczór w swoim kółku, komedia w 1 odsłonie* („Teatrzyk Wileński” [b.nr.], Wilno 1937); *Sporty... sporty, komedia w 1 akcie* („Teatrzyk Wileński”, Wilno 1937); *Lepszy wróbel w rękę niż cietrzew na sęku* (Wilno 1938). Wśród licznych artykułów i prac poświęconych historii Wilna i Wileńszczyzny należy wspomnieć *XXV-lecie wskrzeszonego teatru polskiego w Wilnie* (Wilno 1932). Lata drugiej wojny światowej spędziła w Wilnie i na Wileńszczyźnie. W 1945 r. wyjechała z Wilna do Torunia, gdzie zmarła 26 III 1947 r. Recenzje teatralne: „Gazeta Krajowa” (1922), „Słowo” (1922–1924), „Kurier Wileński” (1924–1936, 1939).

Biogramy: *Polski Słownik Biograficzny*. T. XXXI, s. 661–662; *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. T. 16, s. 495–497; *Literatura polska XX w.* *Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Warszawa 2000, s. 107; *Literatura polska. Przewodnik*

encyklopedyczny. T. 2. Warszawa 2000, s. 302; M. Grekowicz-Hausnerowa, *Romer-Ochenkowska Helena*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1965, nr 2; F. Ruszczyć, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyć. Warszawa 1996, s. 187.

Stanisławska Wanda z d. Kamocka (1876–1966), pseud. i krypt.: Pilawa, Pil., A.P., A. Pil., Aleks. Pil., Aleks. Pilawa, Aleksandra Pilawa; dziennikarka, literatka, działaczka społeczna, nauczycielka rysunku.

Urodziła się w Piotrkowskiem, córka rejenta. Kształciła się na tajnych kursach w Warszawie. Debiutowała tomem poezji *Szare kartki* (Kraków 1907). Jej nie opublikowany dramat *Kato* został w 1908 r. wyróżniony na konkursie „Lutni” w Łodzi. W Wilnie mieszkała od ok. 1908 r. Była jedną z założycielek pierwszej w Wilnie grupy literacko-atrystycznej „Banda” (1908–1911). Znana jako ilustratorka (m.in. ilustrowała *Żórawce*, Wilno 1910 – obok Ferdynanda Ruszczyca i Piotra Bohusza), autorka licznych wierszy i opowiadań, publikowanych na łamach wileńskich gazet, czasopism i wydań okolicznościowych, oraz dramatów: *Resurrecturi. Obrazek sceniczny w 1 akcie* („Teatrzyk Wileński” nr 25, Wilno 1929, prem. Teatr Polski, IV 1920); *Kulig, sztuka w 3 obrazach* (prem. II 1921, zesp. amat. w Sali Miejskiej); *Powrotnym szlakiem, sztuka w 3 aktach* (prem. Teatr Powszechny X 1921); *Bellejem na Kresach* (prem. Teatr Polski (Lutnia), XII 1922); *Jaś i Małgosia*, baśń sceniczna w 3 aktach (prem. Teatr Polski, 6 I 1923, wyst. także na Pohulance 26 II 1933 jako *W szponach czarownicy*); *Jadwiga*, utwór scen. w 1 akcie; *Królewicz Rak*, baśń w 5 aktach (prem. Lutnia 5 I 1930); *Z pałacu do cyrku*, widowisko w 6 obrazach (wyst. w Lutni 2 IX 1933 i jako *Porwane dziecko* 26 XII 1936); *O sierotce Dorotce* (baśń, prem. Lutnia, 5 XI 1933); *Mały gazeciarsz, Sztuka* (wyst. Wilno, 26 XII 1935 [inf. za: *Nowy Korbut*]), *Matka. Sztuka w 4 aktach wg noweli E. Orzeszkowej „Hekuba”* (prem. Grodno, 16 V 1936, I nagroda w konkursie im. E. Orzeszkowej w Grodnie w 1935). Była stałą recenzentką teatralną „Dziennika Wileńskiego”.

Recenzje teatralne: „Dziennik Wileński” (1919–1938), „Głos Narodu” (1939).

Biogramy w: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. T. 16, s. 509–511. F. Ruszczyć, *Dziennik. Część druga: W Wilnie*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyć. Warszawa 1996, s. 117; *Tobie Wilno. Antologia poetycka*. W wyborze i pod red. E. Feliksiak. M. Skorko, P. Waszaka. Białystok 1992, s. 251–252.

Węśławska Emilia z d. Saryusz-Bielska (1863–1921), krypt.: E. Węśł., E.W.; publicystka, autorka książek dla dzieci, recenzentka teatralna, działaczka społeczna i oświatowa.

Urodzona na Lubelszczyźnie, w Wilnie mieszkała od 1887 r. Była żoną Witolda Węśławskiego (1855–1930), doktora medycyny, działacza społecznego, w 1905 r. członka Naczelnego Komitetu Narodowego w Wilnie, prezesa Towarzystwa „Oświata”,

założyciela i od 1919 r. prezesa Polskiej Macierzy Szkolnej w Wilnie, członka Towarzystwa Szubrawców. W 1906 r. założyła Koło Równouprawnienia Kobiet oraz Towarzystwo Wpisów Szkolnych, którego celem było zbieranie funduszy na opłacenie nauczycieli prowadzących tajne nauczanie oraz lekcje języka polskiego w szkołach rządowych (język polski po zelżeniu polityki rusyfikacyjnej był w latach 1905–1906 przedmiotem nadobowiązkowym). Weszła w skład zarządu powołanego z inicjatywy Wojciecha Baranowskiego Towarzystwa Popierania Polskiej Sztuki Scenicznej w Wilnie (przewodniczącym był adwokat Maksymilian Maliński). Wraz z Emmą Dmochowską założyła w Wilnie w czasie pierwszej wojny światowej, za okupacji niemieckiej, Koło Patriotek, w 1919 r. została prezeską Koła Polek, lecz szybko ustąpiła ze stanowiska. Najdłużej i najaktywniej działała w Narodowej Organizacji Kobiet Polskich w Wilnie. W 1919 r. była inicjatorką i współzałożycielką Szkoły Przemysłowo-Rzemieślniczej w Wilnie, w której prowadzono „warsztaty” dla kobiet. Sprawozdania i recenzje teatralne: „Dziennik Wileński” (1906–1908), „Goniec Wileński” (1908), „Dziennik Wileński” (1918).

W tabeli uwzględniono czasopisma (głównie dzienniki), które miały swoich stałych sprawozdawców (recenzentów) teatralnych oraz systematycznie drukowały sprawozdania lub recenzje teatralne*. Początek współpracy publicysty z gazetą lub czasopismem zaznaczony został przez **wytłuszczenie** nazwiska recenzenta oraz podanie stosowanych przez niego kryptonimów i pseudonimów, jakimi podpisywał swoje artykuły o teatrze (nie tylko recenzje) w czasie całego okresu współpracy z gazetą (periodykiem).

Rok	Tytuł czasopisma	Recenzenci
1906	„Dziennik Wileński”	Jan Zamarajew [Jan Ursyn, J.Ursyn, J.U.], Emilia Węslawska [E.W.]
	„Kurier Litewski”	Zofia Kowalewska [K.Z., Kazet], Zamarajew [J.U.], Wojciech Baranowski [W.B., B-ski, W. B-ski, J.B., b., -b-, -w.b.-]
1907	„Dziennik Wileński”	Władysław Ślizień [Wł. Śl.], Węslawska
	„Kurier Litewski”	Baranowski, Benedykt Hertz [B., B.H., -b.h.-, -h-]

* „Systematycznie” nie oznacza, oczywiście, że każda premiera była omawiana na łamach gazety w sprawozdaniu lub recenzji. Nie było w Wilnie, w omawianym okresie, gazety, która publikowałaby omówienia wszystkich wileńskich premier teatralnych. Uwzględniono te gazety i czasopisma, które publikowały recenzje lub sprawozdania regularnie po premierach głównych scen polskich w Wilnie.

1908	„Dziennik Wileński”	Węławska
	„Kurier Litewski”	Baranowski, Hertz, Franciszek Hryniewicz [Fr.H., F.H., F. Hr., Hr.]
	„Goniec Wileński”	Węławska, Wincenty Kosiakiewicz [Przygodny], Zdzisław Kamiński [Kazet], Ślizień
1909	„Kurier Litewski”	Baranowski, Kowalewska, Hertz, Szymon Czarnocki [S.C.], Stanisław Cywiński [C.]
1910	„Kurier Litewski”	Baranowski, Kowalewska, Cywiński
	„Kurier Wileński”	Cywiński [C]
	„Gazeta 2 grosze”	Eugenia Żmijewska [Gryf], (J.), j (?)
1911	„Kurier Wileński”	Cywiński, Hryniewicz [Fr.H.]
	„Gazeta 2 grosze”	Żmijewska, (J.) (?)
1912	„Kurier Krajowy”	Zdzisław Kleszczyński [Z.K.] i sprawozdawcy anonimowi
	„Przegląd Wileński”	Kleszczyński [Z.KI], Hertz [B.H., H.]
1913	„Kurier Krajowy”	Kleszczyński, Yes (?), Y. (?), Sokołowski S. [S., Ski] i anonimowe
	„Kurier Litewski”	Cywiński, Józef Hłasko [J.Hł.], Hryniewicz
	„Przegląd Wileński”	Kleszczyński, Cywiński [Quidam]
1914	„Kurier Litewski”	Cywiński, Baranowski
	„Dziennik Wileński”	Cywiński [C]
	„Kurier Krajowy”	Sokołowski i anonimowe
1918	„Dziennik Wileński”	Węławska, Aleksander Jodziewicz [Al.Jod., Al.J.]
1919	„Nasz Kraj”	Eugeniusz Świerczewski [E.S.]
	„Dziennik Wileński”	Wanda Stanisławska [Pilawa, (Pilawa), A.P., A. Pil., Aleks. Pil., Aleks. Pilawa, Aleksandra Pilawa]
1920	„Nasz Kraj”	Świerczewski, Wiktor Piotrowicz [W.P.]
	„Dziennik Wileński”	Michał Orlicz [Or., or., (M.Or.)], Stanisławska
	„Gazeta Krajowa”	O. (?)
	„Słowo Żołnierskie” (od 2 XI)	Władysław Laudyn [Wł.L.]
	„Rzeczpospolita”	Stanisław Soltyk (Soltyś) Kozaryn [St.S.K., K.]
1921	„Słowo Żołnierskie” (do 4 V)	Laudyn, Piotrowicz [W.P.]
	„Rzeczpospolita”	Kozaryn
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska

	„Gazeta Wileńska”	Hryniewicz [F.H., Fr.H.], Władysław Horowicz [W.Hor.], Czesław Jankowski [Cz.J.]
	„Słowo Wileńskie”	Laudyn , [Wł. L., Wład. Laudyn,], Piotrowicz [W.P.]
	„Gazeta Krajowa”	Stefan Wierzyński [St.W.], Helena Romer-Ochenkowska [H. Romer, Hro, Scipio], Hertz [(b)]
1922	„Gazeta Krajowa”	Romer-Ochenkowska, Wierzyński, Piotrowicz [W.P.]
	„Rzeczpospolita”	Kozaryn
	„Gazeta Wileńska”	Hryniewicz [Fr.H.], Horowicz [Hor., W. Hor., W.], Laudyn [Wł.L., Wład. L. (w.l.)]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Słowo”	Romer-Ochenkowska [Hel. Romer, H.R., Hel.Rom., Hro, H.R.], Jankowski [Cz..J.]
	„Goniec Poświęteczny” (15 III–18 IX)	Piotrowicz [W.P.]
1923	„Słowo”	Romer-Ochenkowska, Jankowski, Laudyn [Wł. L., W.L.]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska, Jan (?) Kasprzycki [As., A.S.], Kozaryn [St.S.K.]
	„Gazeta Wileńska”	Laudyn, Kozaryn [St.S. K.]
	„Express Wileński” 1923–1939	Sprawozdania i recenzje różnych autorów, w tym anonimowe, ukazywały się niesystematycznie. Publikowali m.in. Kozaryn (1925–1927) [St.S.K., St.S.], Bolesław Wit-Święcicki [Bolwit], Zofia Kalicińska
1924	„Słowo”	Jankowski, Romer-Ochenkowska
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska [Helena Romer, Hro, H.R., (Hel.), H.Rom., Hero, Hel. Rom., H., Hel. Romer], Kozaryn [St.S. K.]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1925	„Słowo”	Jankowski [Skierka], Romer-Ochenkowska, Piotrowicz [W.P.]
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Kozaryn
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Przegląd Artystyczny”	Feliks Jordan Lubierzyński [F.J.-L., F.J.L.], Wierzyński , Fryderyk Łęski
1926	„Słowo”	Jankowski
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Tadeusz Łopalewski [T. Ł., t.ł.]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Przegląd Artystyczny”	Lubierzyński

1927	„Słowo”	Jankowski
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Łopalewski
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Przegląd Artystyczny”	Witold Jodko [W. Jod.], Piotrowicz [W.P.]
1928	„Słowo”	Z.O. (?), Jankowski
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Łopalewski
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Przegląd Artystyczny”	Recenzje, sprawozdania i notatki teatralne różnych autorów, m.in. Stanisława Powołockiego, Lubierzyńskiego, Kowarskiego [J.K.], Tadeusza Jacka Rolickiego [T.J.R.] i anonimowe. <i>W dalszej części zestawienia nie będzie wymieniany.</i>
1929	„Słowo”	Mieczysław Limanowski , Jankowski, Piotrowicz
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Łopalewski
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1930	„Słowo”	Limanowski
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Stefan Klaczyński [S.Z. Klaczyński, S.Z. KL.], Łopalewski
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1931	„Słowo”	Limanowski
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1932	„Słowo”	Limanowski, Walerian Charkiewicz [W.Ch.]
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Wieczór Wileński”, od nr-u 57 „Wieczór Wilna”	Jan Jaskólski [Ja]. <i>W następnych latach, do 1936 r., recenzje ukazywały się nieregularnie, różni autorzy</i>
1933	„Słowo”	Limanowski, Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1934	„Słowo”	Limanowski, Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Józef Maśliński [J.M., Jim, Jim], Zofia Kalicińska [Z. Kal.]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska

1935	„Słowo”	Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Maśliński
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
1936	„Słowo”	Limanowski, Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Romer-Ochenkowska, Maśliński
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Kurier Powszechny”	Stanisław Powołocki [ESPE, Espe, espe]
1937	„Słowo”	Limanowski, Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Maśliński
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Kurier Powszechny”	Powołocki, Teresa Boruńska [Irena Tomska, Ir. Tomska, Ir. Tom.], Jerzy Wyszomirski [J.W.]
1938	„Słowo”	Teodor Bujnicki [t.b.], Maśliński, Limanowski, Charkiewicz
	„Kurier Wileński”	Maśliński
	„Kurier Powszechny”	Powołocki, Wyszomirski [W.J., Wysz.]
	„Dziennik Wileński”	Stanisławska
	„Głos Narodowy”	Stanisławska [Pilawa, Pil., Aleksandra Pilawa, Aleks. Pil.]
	„Naród”	Jerzy Jasiński [J.J-ski, J.J.S-ki]
1939	„Słowo”	Bujnicki, Limanowski
	„Kurier Wileński”	Maśliński, Romer-Ochenkowska
	„Głos Narodowy”	Stanisławska
	„Kurier Powszechny”	Lubierzyński
	„Goniec Poranny”	Boruńska [Irena Tomska, tom.], Piotr Śledziwski
1940	„Słowo”	Bujnicki
	„Kurier Wileński”	Maśliński
	„Gazeta Codzienna”	Limanowski

Bibliografia

A. Materiały źródłowe

I. Czasopisma objęte kwerendą

1. Wydawnictwa teatralne

- „Panorama”. Wileńska jednodniówka antraktowa. Sezon 1924/25.
„Rozrywka”. Wileńska jednodniówka antraktowa. Sezon 1924/25.
„Karnawał”. Wileńska jednodniówka antraktowa. Sezon 1924/25.
„Iskry i Wióry” Wileńska jednodniówka antraktowa. Sezon 1924/25.
„Za i przeciw” Wileńska jednodniówka antraktowa. Sezon 1924/25.
„Półpoście” Wileńska jednodniówka antraktowa. 1925.
„Jajeczko” Wileńska jednodniówka antraktowa. 1925.
„Nowe Echo” Jednodniówka teatralna 1926/27.
„Pożółkły Listek” Jednodniówka teatralna. Sezon 1930/31.
„Wiadomości Redutowe” 1925–1930.
„Front Teatralny” 1932–1938.

2. Gazety i czasopisma systematycznie zamieszczające artykuły o teatrze (informacje o repertuarze, sprawozdania, recenzje teatralne, artykuły problemowe) (Tytuły, które publikowały systematycznie tylko repertuary i notki informacyjne oznaczono [r])

- „Comœdia”. Pismo poświęcone sprawom sztuki i kultury współczesnej. Wydawane przy współpracy Teatru na Pohulance. 1938–1939.
„Dwa Grosze”. 1910–1911.
„Dziennik Poranny”. 1933. [r]
„Dziennik Wileński”. 1906–1908, 1912–1918, 1920–1921, 1924–1938.
„Express Wileński”. 1923–1939.
„Echo Kresowe”. Niezależna gazeta codzienna. 1935, od 9 X „Dzień Wilna” [r].
„Echo Wileńskie”. Bezpartyjny dziennik ilustrowany. Organ niezawisłej myśli demokratycznej. 1924. [r]
„Echo Wilna”. 1932. [r]
„Gazeta 2 grosze”. 1920–1911.

- „Gazeta Codzienna”. 1911–1914.
- „Gazeta Krajowa”. 1920–1922.
- „Gazeta Wileńska”. 1920–1923, od 4 IV 1923 jako „Express Wileński”.
- „Gazeta Wileńska”. Niezależne pismo codzienne. 1934. Od 15 V 1935 do 1939 „Wieczorna Gazeta Wileńska”. [r]
- „Głos Narodowy”. 27 III 1938–IX 1939.
- „Głos Kresowy”. Niezależny dziennik demokratyczny. 6 V–9 VI 1933. Od 5 VII „Goniec Kresowy”. Niezależny dziennik demokratyczny. Od 29 X „Nowiny Codzienne”. Niezależny dziennik demokratyczny. [Repertuar i nieregularnie recenzje.]
- „Głos Wileński”. 1932–1936. 1 II 1936 połączył się z „Dziennikiem Wileńskim”. [Repertuar teatrów wileńskich, niesystematyczne, najczęściej anonimowe recenzje premier wileńskich i systematyczny druk recenzji Tadeusza Dołęgi-Mostowicza z teatrów warszawskich.]
- „Głos Wilna”. Niezależny dziennik ilustrowany. XI 1931–1932. [Repertuar, nieregularnie recenzje z teatrów wileńskich i warszawskich.]
- „Goniec Poranny”. Wychodzi co dzień w dni powszednie, niedziele i święta. 15 III–18 IX 1939.
- „Goniec Poświęteczny”. Pismo polityczno-społeczne i literackie. 8 V–24 VII 1922.
- „Goniec Wileński polityczny, społeczny i literacki”. 1908.
- „Kurier Litewski”. 1905–1909, 1912–1915.
- „Kurier Powszechny”. 1936–1937.
- „Kurier Wileński”. 1910–1911.
- „Kurier Wileński”. Niezależny organ demokratyczny. 1924–1940.
- „Naród”. Pismo codzienne. 25 IX 1938–I 1939. [Repertuar, zapowiedzi premier, recenzje nieregularnie.]
- „Nowy Kurier”. Wydanie poranne „Kurier Wileński”. 12 VIII–20 IX 1934. [r]
- „Ostatnie Wiadomości Wileńskie” Gazeta wieczorna dla wszystkich. 1930–1935. Od 1935 jako: Gazeta popołudniowa dla wszystkich. [r]
- „Promień”. Wychodzi codziennie, prócz niedziel i świąt. Od 1 VII 1913 (ukazało się 16 numerów).
- „Przegląd Artystyczny”. Dwutygodnik dla spraw teatru, muzyki, kinematografu, sztuk plastycznych, literatury i życia społecznego. Warszawa–Wilno–Łódź 1925–1940; 1924 „Wileński Przegląd Artystyczny”.
- „Rzeczpospolita”. Wydanie wileńskie. 16 VI 1920–17 II 1922.
- „Słowo”. 1922–1939.

„Słowo Wileńskie”. Wychodzi codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych. 1921. [Jako „Jednodniówki”: 21 X „Słowo Niezależne”; 25 X „Słowo Niepodległe”; 26 X „Słowo Prawdy”; 27 X „Słowo Wytrwałe”; 3 XI „Słowo Literackie”; 4 XI „Słowo Nasze”; 5 XI „Słowo Niemilknące”; 6 XI „Słowo Upadłe”; 8 XI „Słowo Popołudniowe”; 9 XI „Słowo Powszechnie”; 10 XI „Słowo Polskie”; 11 XI „Słowo Miejscowe”; od 12 XI jako „Słowo Wileńskie”.]

„Słowo Żołnierskie” Od 2 XI 1920, od 4 V 1921 jako „Słowo Wileńskie”.

„Sprawy Otwarte”. Dwutygodnik kulturalno-społeczny. 1937–1939.

„Sztuka i Film”. Pismo tygodniowe poświęcone sztuce we wszystkich jej przejawach. 20 IV–7 VI 1924. [r]

„Tempo”. Dziennik niezależny. 20 VIII–12 IX 1936.

„Tygodnik Nowości”. Pismo tygodniowe, ilustrowane, społeczno-literackie. 1911–1912.

„Wiadomości Bieżące Województwa Wileńskiego”. 1933. [r]

„Wiadomości Codzienne”. 3 V–4 IX 1936. [r]

„Wieczór Wileński”. Codzienna Gazeta Wieczorna. 1932. Od numeru 57 (11 IV 1932) jako „Wieczór Wilna”. 1932–1936.

„Wileński Kurier Nowości”. Niezależne bezpartyjne pismo codzienne. 1932. [r]

„Wileński Kurier Codzienny”. 1 IX–14 XI 1934. [r]

„Wilno”. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna. 1939. [r]

3. Gazety i czasopisma, które niesystematycznie zamieszczały publikacje związane z życiem teatralnym (informacje o repertuarze, recenzje wybranych premier, artykuły problemowe poświęcone problemom teatrów profesjonalnych i ruchu amatorskiego)

„Alma Mater Vilnensis”. 1922–1924, 1926–1933.

„Bomba”. 1909–1910.

„Brukowiec”. Tygodnik ilustrowany humorystyczno-satyryczny. 1913–1914.

„Dodatek Ilustrowany” do „Kuriera Wileńskiego” 1931.

„Dom Żołnierza”. Tygodnik kulturalno-oświatowy. 1920–1921.

„Dziewiąta Fala”. Czasopismo Młodzieży Szkolnej, kwiecień 1933, nr 1.

„Front Uczniowski”. Organ „Bratniej Pomocy” Uczniów Gimnazjum C. Epsztejna i I. Szpajzera. 1935–1939.

„Gazeta Tygodniowa. Głos Ziemi”. 1937–1939.

„Głos Polski”. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki. 1907 [2 numery].

„Głos Wileński”. Pismo tygodniowe dla miast i wsi. 1921–1932. Od 1924 – Pismo oświatowe, religijne, społeczne i polityczne ludu polskiego Ziemi Wileńskiej; od

- nr 27: Pismo tygodniowe dla miast i wsi; od 1926, nr 10 – bezpłatny dodatek dla każdego prenumeratora „Dziennika Wileńskiego”; od 1927, nr 15 – wydawany nakładem „Dziennika Wileńskiego”.
- „Humor Kresowy”. 1920.
- „Jutrzenka”. Gazeta tygodniowa dla wszystkich. 1910–1914.
- „Karta”. Dwutygodnik społeczno-literacki. 1936 [4 numery].
- „Kresy”. 1922–1923.
- „Kultura”. Tygodnik ludowy. 1927–1929.
- „Nasza Forma”. Wydawnictwo Cechu św. Łukasza Stowarzyszenia Młodzieży Akademickiej USB 1930, z. 1.
- „Nasza Świątlica”. Dwutygodnik poświęcony pracy świetlicowej młodzieży. Wychodzi 10 i 15 każdego miesiąca. 1934.
- „Nasza Ziemia”. Pismo tygodniowe dla ludu katolickiego. 1919–1922.
- „Nowe Życie”. 1911.
- „Nowiny Litewskie”. Dziennik polityczno-społeczny. 1918.
- „Odsiecz Wileńska”. Niezależna Placówka Publicystyczna 24 XII 1932 (numer okazowy), 1933.
- „Ogniwo”. Miesięcznik młodzieży szkół średnich Wileńszczyzny. 1925/26.
- „Pax”. Miesięcznik Porozumienia Akademickich Katolickich Stowarzyszeń. 1933–1938.
- „Piony”. Dodatek do „Kuriera Wileńskiego”. 1932.
- „Plotka Wileńska” 1906–1909.
- „Pobudka”. Czasopismo dla młodzieży polskiej. 1908–1914.
- „Pod Prąd”. Dwutygodnik Młodzieży Szkół Średnich. 1935.
- „Południe”. 1921–1923.
- „Prostu”. 1935–1936.
- „Prosto z mostu”. 1936–1938.
- „Przebłycki”. Miesięcznik społeczno-oświatowy. 1937–1939.
- „Przegląd Wileński”. 1912–1925.
- „Ruń”. Tygodnik dla młodzieży. Dodatek do „Nowin Codziennych” 1933–1936.
- „Rzeczpospolita Szkolna”. 1931.
- „S.O.S. Codzienne pismo niezależne”. 1933.
- „Słowa Prawdy. Verba Veritatis”. Pismo tygodniowe. Organ myśli polskiej i katolickiej. 1933–1934.
- „Słowo i Czyn”. Dwutygodnik dla wszystkich dobrej woli i szukających prawdy. 1909–1911. Od 1910 – Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia duchowego.

- „Sprawy Nauczycielskie”. Miesięcznik poświęcony sprawom organizacyjnym oraz pedagogiczno-dydaktycznym. Organ Zarządu Wileńskiego Okręgu Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych. 1930–1939.
- „Ster”. Pismo dla młodzieży. 1932.
- „Środy Literackie”. 1935–1937.
- „Strumień”. Pismo Uczniów Gimnazjum oo. Jezuitów w Wilnie. Jednodniówka.
- „Tygodnik Wileński”. 1910–1911.
- „Tygodnik Wileński”. 1925.
- „Wiadomości Bieżące Województwa Wileńskiego”. 1933.
- „Wiadomości Ilustrowane”. 1913–1914.
- „Wilcze Kły. Organ Akademickiego Związku Zorganizowanej Pracy. Bezpłatny dodatek do „Kuriera Wileńskiego”. 1932.
- „Włóczęga”. Organ Klubu Włóczęgów. 1932–1936.
- „Ziemia Ojczysta”. Pismo polityczno-społeczno-oświatowe dla miast i wsi. 1923.
- „Ziemia Wileńska”. Tygodnik dla ludu wiejskiego i miejskiego. 1919–1920.
- „Ziemia Wileńska”. Pismo tygodniowe dla wszystkich. 1920–1925.
- „Źródła Mocy”. Czasopismo krajowe, poświęcone kulturze regionalnej ziem b. Wielkiego Księstwa Litewskiego. 1927–1931.
- „Żagary”. Dodatek do „Słowa”. 1931–1932; od maja 1932 jako „Piony”; listopad 1933–marzec 1934 jako samodzielne pismo literackie.

4. Gazety i czasopisma, które nie podejmowały zagadnień związanych z życiem teatralnym

- „Biuletyn Wileński” 1917–1918.
- „Czerwony Sztandar”. Organ postępowej młodzieży polskiej w Wilnie. Wychodzi raz na tydzień w poniedziałek. 1905–1906.
- „Czyn Narodowy”. Tygodnik dla miast i wsi. 1937.
- „Dekada”. 1922.
- „Dodatek Wieczorny” do „Kuriera Litewskiego” 1915.
- „Dwutygodnik Diecezjalny Wileński”. 1910–1915.
- „Dziennik Poranny”. 1914.
- „Dzwon Litwy”. 1920–1921.
- „Echo Robotnicze”. Pismo Socjaldemokratycznej Partii Litwy. 1919.
- „Echo Szkolne”. Wydaje Humanistyczne Gimnazjum Koedukacyjne T.R.O. w Wilnie 1930–1931.
- „Front Sztubacki”. 1934.

- „Gazeta bezpartyjna SOS”. Codzienne pismo niezależne. 1933.
- „Gazeta Ludowa Odrodzenie”. Pismo polskiego ludu wiejskiego na Litwie. 1918, 1920–1922.
- „Gazeta Świąteczna”. Pismo Niezależnej Straży Kresowej. 1919.
- „Gazeta Wileńska”. Pismo niezależne demokratyczne. 1925.
- „Gazeta Wspólna”. 1930.
- „Gazetka”. Pismo społeczne i literackie o kierunku demokratycznym. Wychodzi w niedzielę i święta rano. 1911.
- „Głos Prawdy”. Pismo polityczno-społeczne. 1922.
- „Głos Szkolny”. Publiczna Szkoła Powszechna Nr 38 w Wilnie. 1932–1933.
- „Głos Ucznia”. Pismo Samopomocy Młodzieży Szkolnej Gimnazjum Towarzystwa Pedagogów w Wilnie. 1929–1930 (nieregularnie).
- „Głos Wilna”. 1923–1924.
- „Głos Wileński”. Gazeta polityczna i społeczna. Wychodzi codziennie. 1912.
- „Goniec Wileński”. Organ polskiej myśli radykalnej. 1936.
- „Gospodyni Litewska”. Pismo tygodniowe ilustrowane poświęcone interesom Pań Litwy, Żmudzi i Białorusi. 1906.
- „Gwiazda Zaranna”. Miesięcznik poświęcony sprawie szerzenia oświaty religijno-moralnej. 1913–1915.
- „Hejnał”. Pismo młodzieży szkolnej gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta. 1925.
- „Humor Kresowy”. 1920.
- „Jutrzenka”. 1910–1915.
- „Koło Młodzieży”. Czasopismo poświęcone sprawom młodzieży wiejskiej. 1930.
- „Koło Młodzieży”. 1938–1939.
- „Kresowiak”. 1938.
- „Kronika Wileńska”. Bezpłatny dziennik. [wyd. reklamowe] 1932.
- „Ku Polsce Jutrzejszej”. Ilustrowany tygodnik społeczno-polityczny. Organ Partii Narodowych Socjalistów. 1934.
- „Ku Szczytom. Życie indywidualne”. 1937–1939.
- „Kuznia”. Dwutygodnik społeczny, polityczny, naukowy i literacki. 1913–1914.
- „Kwartalnik Litewski”. Wydawnictwo poświęcone zabytkom przeszłości, dzieciom, krajoznawstwu i ludoznawstwu Litwy, Białorusi i Inflant. Petersburg. 1910–1911.
- „Legion”. Organ Legionu Młodych Okręgu Wileńskiego. Dodatek do „Kuriera Wileńsko-Nowogródzkiego” 1933.
- „Logos”. Organ Ligi Odrodzenia Moralnego (ukazywało się nieregularnie w latach 1935–1939).

- „Mały Kurier”. Wychodzi codziennie rano oprócz dni poświęconych. 1912–1915.
- „Marsz”. Pismo społeczne. 1934.
- „Miesięcznik Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży żeńskiej w Wilnie”. 1935–1936.
- „Nad Wilją”. Czasopismo młodzieży Ognisk Związku Osadników w Wilnie. 1935.
- „Naprzelaj”. Miesięcznik kulturalno-społeczny. 1937.
- „Nasz Sztandar”. Organ Chrześcijańsko-Narodowego Stronnictwa Pracy i Centrali Chrześcijańskich Związków Zawodowych. 1919–1922.
- „Nasza Dola”. Tygodnik Wileński. 1906.
- „Nasza Myśl”. Wyd. Żydowski Klub Myśli Państwowej. 1931–1932.
- „Nasze Echo”. 1930–1932.
- „Nauczyciel Ludowy”. Bezpłatny dwutygodniowy dodatek do „Ziemi Wileńskiej” 1921–1922.
- „Nauka Wiary i Obyczajów”. 1936–1939.
- „Nowiny Codzienne”. 1915–1916.
- „Nowiny Litewskie”. Dziennik polityczno-społeczny. 1918.
- „Nowiny Wieczorne”. Codzienny organ niezależnej myśli demokratycznej. 1924.
- „Nowiny Wileńskie”. 1921.
- „Odrodzenie”. 1915.
- „Odrodzenie i Wyzwolenie”. Tygodniowa gazeta ludowa. 1922.
- „Ojczyzna”. Pismo codzienne. 1919.
- „Pochodnia”. Dwutygodnik poświęcony sprawom oświaty, nauki i sztuki. 1919.
- „Pochodnia”. Organ Biura Centralnego Związków Zawodowych m. Wilna. Wychodzi raz na tydzień. 1920–1921.
- „Pod prąd”. Czasopismo młodzieży szkolnej. 1934–1935.
- „Polska Przyszłość”. Dwutygodnik. Organ Związku Młodej Polski Okręgu Wileńskiego. 1939.
- „Prawda”. Niezależny Organ Myśli Katolickiej. 1921.
- „Przebłytki”. Miesięcznik społeczno-oświatowy. 1937–1938.
- „Przebudowa”. Czasopismo poświęcone sprawom społecznym, politycznym i literackim Ziemi Wileńskiej i Nowogródzkiej. 1935.
- „Rada Ludowa”. Organ Naczelnej Rady Ludowej Ziemi Wileńskiej. 1921–1922.
- „Ruch Literacki”. Dwutygodnik „Kuriera Litewskiego” 1906.
- „Siejba”. Organ Koła Literacko-Artystycznego Gimnazjum im. J. Lelewela w Wilnie. 1924.
- „Słowo i Czyn”. Dwutygodnik dla wszystkich dobrej woli i szukających prawdy. 1909.
- „Słowo i Czyn”. Miesięcznik poświęcony sprawom odrodzenia duchowego. 1910.

- „Tajemnice Wilna”. 1909.
- „Topór”. Pismo tygodniowe. 1906–1907.
- „Trzecia Strona Barykady”. 1934.
- „Tygodnik Katolicki. Nasz Przyjaciel”. Czasopismo religijne, społeczne i oświatowe. 1935.
- „Tygodnik Wileński”. 1920.
- „W Młodych Oczach”. Pismo literackie młodzieży. 1935.
- „Wiadomości Związku Wileńskiego Młodzieży Polskiej”. 1929–1930.
- „Wieści Akademickie”. Pismo Młodych Państwowców. 1933–1934.
- „Wileński Przegląd Prawniczy”. 1930.
- „Wilno”. Kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna. 1939.
- „Życie Ludu”. Pismo dwutygodniowe dla miast i wsi. 1924–1928.

II. Druki zwarte

- Album Ostrobramskie*. Podług zdjęć prof. J. Bułhaka. Tekst pióra prof. M. Limanowskiego. Wilno 1927.
- Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C., *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*. „Balticoslavica”. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie, t. I, 1933, s. 75–96.
- Listy Julisza Osterwy*. Wstęp J. Zawieyski, listy zebrała E. Osterwianka, red. E. Krasieński. Warszawa 1968.
- Limanowski M., *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wstęp, wybór i opracowanie Z. Osiński. Warszawa 1994.
- Limanowski M., *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*. Zebrał i opracował Z. Osiński. Warszawa 1992.
- M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński. Warszawa 1987.
- O zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*. Warszawa 1970.
- Osterwa J., *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*. Opracował i przygotował do druku Z. Osiński. Wrocław 1990.
- Osterwa J., *Z zapisków*. Wybór i opracowanie I. Guszpit. Wrocław 1991.
- Piotrowicz W., *W nawiasie literackim. Szkice z zagadnień kultury, literatury i teatru*. Wilno 1930.
- Romer H., *Tutejsi*. Warszawa 1931.
- Romer H., *Swoi ludzie*. Wilno 1922.

- Ruszczyc F., *Dziennik. Część druga. W Wilnie 1919–1932*. Wybór, układ, opracowanie, wstęp i posłowie E. Ruszczyc. Warszawa 1996.
- Wierciński E., *Notatki i teksty z lat 1921–1955*. Wybór i redakcja A. Chojnacka. Wrocław 1990.
- Zdziechowski M., *Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-literackie*. Wilno 1923.
- Zdziechowski M., *Wybór pism*. Kraków 1993, s. 321.
- Znamierowska-Prüfferowa M., *Ochrona kultury ludowej*. Wilno 1933.

B. Opracowania

- Alexandrowiczowa M., *Dzieje teatru wileńskiego*. W zbiorze: *Wilno i Ziemia Wileńska*, t. II. Wilno 1937.
- Andukowicz-Bieńkowska M., *Polskie życie muzyczne w Wilnie lat II Rzeczypospolitej*. Olsztyn 1997.
- Aszyk-Milewska U., *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*. Łódź 1978.
- Baczyńska B., *Mieczysław Limanowski i „Księżę Niezłomny”*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Pod red. M. Kalinowskiej i A. Sądurskiego. Toruń 1998, s. 159–178.
- Bardach J., *O świadomości narodowej Polaków na Litwie i Białorusi w XIX – XX w.* W zbiorze: *Między Polską etniczną a historyczną*. Pod red. W. Wrzesińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 225–271.
- Bardach J., *O dawnej i niedawnej Litwie*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Seria „Historia” nr 141. Poznań 1988.
- Białota M., *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*. „Prace Komisji Historycznoliterackiej” nr 47. Kraków 1989.
- Białota M., *Wileńskie losy „Przepióreczki” Stefana Żeromskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 213–237.
- Bułat M., *Teatry jidyszowe w Wilnie i ich występy gościnne w Krakowie w latach 1918–1939*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 349–371.
- Ciechowicz J., *Od teatru ogromnego do teatru ubogiego. „Księżę Niezłomny” w inscenizacji Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego*. W zbiorze: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*. Pod red. U. Aszyk. Katowice 2002, s. 151–164.
- Ciechowicz J., *Na przykład „Comoedia” – Józefa Maślińskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 388–402.

- Eberhardt P., *Przemiany narodowościowe na Litwie w XX wieku*. „Przegląd Wschodni” t. 1, z. 3, 1991, s. 449–485.
- Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1971, t. 16, s. 138–148.
- Frankowska B., „Teatr napowietrzny” Juliusza Osterwy. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 4, s. 425–445.
- Gajda K., *Metakrytyka teatralna 1918–1939*. Kraków 1999.
- Gall I., *Pisma o teatrze. Budowniczy tła scenicznego. Scena „Białej Ściany”. Wspomnienia. Szkice i notatki*. Teksty zebrała i przygotowała do druku U. Aszyk. Wrocław 1993.
- Golik-Szarawarska G., „Wieczna chorea”. *Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramaty i teatr*. Katowice 1999.
- Golik-Szarawarska G., *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*. Katowice 1991.
- Golik-Szarawarska, *Obrona wileńskiej Reduty*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 402–422.
- Guszpit I., *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*. Wrocław 1989.
- Hannowa A., *Wileńskie lata Jakuba Rotbauma*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 331–349.
- Hernik-Spalińska J., *Teatr Miejski i życie teatralne w Wilnie za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza (1931–1938)*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej, Warszawa 1998, s. 196–212.
- Hernik-Spalińska J., *Żydowskie towarzystwa teatralne w Wilnie w świetle dokumentów (1928–1938)*. „Pamiętnik Teatralny” 1995.
- Hernik-Spalińska J., *Teatr na Środach Literackich*. „Pamiętnik Teatralny” 1993, z. 1–2, s. 183–230.
- Jurkiewicz J., *Rozwój polskiej myśli politycznej na Litwie i Białorusi w latach 1905–1922*. Poznań 1983.
- Kaczyńska L., *Przeciw tradycji i dla przyszłości. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w Reducie wileńskiej*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 257–272.
- Kalemba-Kaszprzak E., *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*. Wrocław 1991.
- Kalinowska M., „Dziady” Mieczysława Limanowskiego. W zbiorze: *Z pogranicza literatury i sztuki*. Pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej. Toruń 1996.
- Kasjaniuk H., *Słowacki w scenograficznych opracowaniach Ferdynanda Ruszczyca*. „Teatr” 1989, nr 9.

- Kolbuszewski J. *Literackie oblicza regionalizmu*. W zbiorze: *Region i regionalizm – pojęcia i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Pod red. K. Handke. Warszawa 1993.
- Kołąkowski T., *Dramat radziecki na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym*. „Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego” nr 159. Warszawa 1982.
- Komorowska M., *Wileński teatr śpiewny między wojnami*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 290–315.
- Kosiński D., *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*. Kraków 1997.
- Kozłowska M., *Tradycja tutejszości. Regionalizm w czasopiśmie wileńskich 1923–1939*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 6. Szczecin 1995, s. 109–113.
- Kozłowska M., *Uniwersalizm – indywidualizm – regionalizm. Wileńskie echa koncepcji Jana Nepomucena Millera*. W zbiorze: *Literackie Kresy i bezkresy. Księga ofiarowana Profesorowi Bolesławowi Hadaczkowi*. Pod red. K. Łozowskiej i E. Tierling. Szczecin 2000, s. 137–152.
- Kozłowska M., *Konteksty i reminiscencje „tutejsze” w krytyce teatralnej Mieczysława Limanowskiego*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Pod red. M. Kalinowskiej i A. Sadurskiego. Toruń 1998, s. 319–339.
- Kozłowska M., *Wołanie o ziemię „tutejszą”. O betlejkach Heleny Romer-Ochenkowskiej i Tadeusza Łopalewskiego*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 7. Szczecin 1996, s. 101–124.
- Kozłowska M., *„Scena Wileńska” i „Teatrzyk Wileński”. Uwagi o propozycjach repertuaru dla „tutejszych” teatrów amatorskich*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 9. Szczecin 1998, s. 79–104.
- Kozłowska M., *Leona Wołłejki monologi „tutejsze”*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 11. Szczecin 1999, s. 103–128.
- Kozłowska M., *Regionalizm w życiu literackim Wilna (1922–1939)*. W zbiorze: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*. Pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego. Kraków 2000, s. 127–140.
- Kozłowska M., *Święty Kazimierz – „polsko-litewsko-ruskie książe”*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 8. Szczecin 1997, s. 25–50.
- Kozłowska M., *W fotelu recenzenta i na paradyzie. O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego*. Gorzów Wielkopolski 2001.

- Kozłowska M., *W kręgu tradycji i współczesności Wilna. O „Tygodniku Wileńskim” Witolda Hulewicza*. W zbiorze: *Kresy w literaturze*. Pod red. B. Hadaczka. „Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 12. Szczecin 2000, s. 123–148.
- Kozłowska M., „*Księżę Niezłomny*” *Calderóna-Słowackiego w wileńskich przestrzeniach. O inscenizacjach Reduty na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego i przed Pałacem Rzeczypospolitej w Wilnie*. W zbiorze: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*. Pod red. U. Aszyk. Katowice 2002, s. 136–150.
- Krajewska A., *Antoniego Słonimskiego zachowania krytyczne*. W zbiorze: *Szkiecy o krytyce teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1982, s. 101–117.
- Krasiński E., *Teatry wileńskie za dyrekcji Franciszka Rychłowskiego*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998.
- Krasiński E., *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*. Pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko. Łódź 1998, s. 302–310.
- Krysiński A., *Struktura narodowościowa miast polskich. „Sprawy Narodowościowe”. Czasopismo poświęcone badaniu spraw narodowościowych*. 1929, nr 3–4.
- Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*. Pod red. E. Udalskiej. Wrocław 1992.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Apoteoza Mickiewicza w 1905 roku*. W zbiorze: *Wilno i Ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*. T. II: *W kręgu literatury i sztuki*. Pod red. E. Felikasiak i E. Sidoruk. Białystok 2000, s. 27–42.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Przed wskrzeszeniem stałej sceny polskiej w Wilnie (1905–1906)*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 79–120.
- Lewko M., *Wileńskie inscenizacje dramatów Jerzego Szaniawskiego*. W: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 238–256.
- Leżeńska K., *Habima w Polsce*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*. Pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko. Łódź 1998, s. 181–195.
- Lipatow W.A., *Przestrzeń kulturowa Wielkiego Księstwa Litewskiego: wzajemne oddziaływanie łacińskiego Zachodu i bizantyjskiego Wschodu. Uniwersalizm i narodowość w epoce odrodzenia*. [W]: *Słowiańszczyzna – Polska – Rosja. Studia o literaturze i kulturze*. Izabelin 1999, s. 44–52.
- Lipiński J., *Początki krytyki teatralnej w Warszawie (1801–1814)*. Maszynopis, Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN 1960.
- Lorentz S., *Album wileńskie*. Warszawa 1986.

- Ławriniec P., *Wilno w lokalnej poezji rosyjskiej*. W zbiorze: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*. Pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego. Kraków 2000, s. 265–272.
- Malinowski J., *Wileńskie kiermasze*. W zbiorze: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*. Pod red. E. Feliksiak. T. I. Białystok 1992, s. 133–186.
- Nawrat E., *Teatr Miejski na Pohulance za dyrekcji Leopolda Pobóg-Kielanowskiego 1938–1940*. „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 2–3.
- O Leopoldzie Kielanowskim. Wspomnienia, szkice teatralne, dokumenty*. Pod red. K. Fejchter-Akhtar. Londyn 1994.
- Olesiewicz M., *Wileńskie Szopki Akademickie*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998, s. 47–54.
- Osiński Z., *Hebrajskie Studium Dramatyczne w Wilnie (1927–1933)*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*. Pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko. Łódź 1998, s. 181–195.
- Osiński Z., *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919–1939*. W zbiorze: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Pod red. J. Tyszki. Poznań 1998, s. 133–147.
- Osterloff B., *Zelwerowicz w Wilnie*. W zbiorze: *Wilno teatralne*. Pod red. M. Kozłowskiej. Warszawa 1998.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*. Przekład, opracowanie i uzupełnienie S. Świontek. Wrocław 1998.
- Poklewski J., *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*. Toruń 1994.
- Poklewski J., *Projekty pomnika Mickiewicza w Wilnie w okresie międzywojennym w ocenie ówczesnej krytyki*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu”. Toruń 1986.
- Polska krytyka teatralna 1944–1980. Zbliżenia*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1986.
- Polska krytyka teatralna XIX wieku*. Pod red. E. Udalskiej. Warszawa 1994.
- Popiel J., *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1995.
- Prussak M., *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Przychodniak Z., *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*. Wrocław 1991.
- Ratajczak D., *Fotel recenzenta*. Poznań 1981.
- Rawiński M., *Między misterium a farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*. Lublin 1986.

- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów. Opracowanie i wstęp J. Lipiński. Wrocław 1956.
- Romanowski A., *Młoda Polska wileńska*. Kraków 1999.
- Romer-Ochenkowska H., *XXV-lecie wskrzeszonego Teatru Polskiego w Wilnie*. Wilno 1932.
- Rykiel Z., *Typologia ruchów regionalnych w Polsce*. W zbiorze: *Region, regionalizm. Pojęcia i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Pod red. K. Handke. Warszawa 1993.
- Rzewuska E., *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin 1988.
- Sawicki J., *Michał Römer a problemy narodowościowe na ziemiach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego*. Toruń 1998.
- Sielicki F., *Mikołaj Jewreinow w Polsce*. „Slavica Wratislaviensia” IV, Acta Universitatis Wratislaviensis nr 194. Wrocław 1974.
- Sielicki F., *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. „Slavica Wratislaviensia” LXXXVIII. Acta Universitatis Wratislaviensis no 1716. Wrocław 1996.
- Sivert T., *Mickiewicz na scenie*. Warszawa 1957.
- Słonimski A., *Gwałt na Melpomenie*. Warszawa 1982.
- Słownik polskich krytyków teatralnych*. Pod red. E. Udalskiej. Warszawa 1994.
- Srebrny S., *Wyspiański w Reducie*. „Dialog” 1926, nr 8, s. 96–105.
- Szczublewski J., *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965.
- Szczublewski J., *Żywot Osterwy*. Warszawa 1971.
- Szkice o krytyce teatralnej*. Pod red. E. Udalskiej. Katowice 1981.
- Szubert P., *Pomnik Mickiewicza w Wilnie*. Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Warszawa 1988, z. 9.
- Śliwowsky W. i R., *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*. „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4, s. 395–402.
- Śmigielski B., *Reduta w Wilnie 1925–1929*. Warszawa 1989.
- Timoszewicz J., *„Dziady” w inscenizacji Leona Schillera*. Warszawa 1970.
- Turkiewicz H., *Helena Romer-Ochenkowska jako publicystka „Kuriera Wileńskiego” w latach dwudziestych*. W zbiorze: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*. Pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego. Kraków 2000, s. 141–148.
- Tytkowska A., *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865–1885*. Katowice 2001.
- Udalska E., *„Dybuk” na scenach polskich*. W zbiorze: *Teatr żydowski w Polsce*. Pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko. Łódź 1998, s. 168–173.

- Udalska E., *Antoni Sygietyński – krytyk teatru*. Kraków 1974.
- Udalska E., *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*. Łódź 1986.
- Udalska E., *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*. Katowice 2000.
- Udalska E., *Teatrologia w Polsce w latach 1928–1939. Rekonesans*. Warszawa 1977.
- Wąchocka E., *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Katowice 1992.
- Węgrzyniak R., *Jung Teater w Wilnie*. „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4.
- Wilski Z., *Dawne, międzywojenne spory o krytykę teatralną*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 1, s. 44–49.
- Wójcik Z., *Materiały do bibliografii i biobibliografii Mieczysława Limanowskiego*. W zbiorze: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Pod red. M. Kalinowskiej i A. Sadurskiego. Toruń 1998, s. 359–425.
- Znamierowska-Prüfferowa M., *Zakład Etnologii USB 1923–1939*. W zbiorze: *Z dziejów Almae Matris Vilnensis. Księga pamiątkowa ku czci 400-lecia założenia i 75-lecia wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*. Po red. L. Piechnika SJ, K. Puchowskiego. Kraków 1996.

Für die „Polyphonie der Sammelstimmen“

Vilniuser Theaterkritik 1906–1940

Zusammenfassung

Der Begriff der Theaterkritik wird in der vorliegenden Arbeit in ihrer erweiterten Bedeutung verstanden; als gleichbedeutend und abwechselnd wird der Begriff der Theaterpublizistik verwendet. Im Interessenkreis waren daher alle verfügbaren Aussagen über Vilniuser Theater, die in den Spalten der hiesigen Zeitungen und Zeitschriften in den Jahren 1906–1940 veröffentlicht wurden, d. h. in der Periode des permanenten Wirkens der polnischen Bühne in Vilnius. Rezensionen, Berichte, Interventionsartikel, Theaterfeuilletons, kritische Aussagen (in eng verstandener Bedeutung dieses Wortes) werden im Kontext der kulturellen und gesellschaftlich-kulturellen Publizistik als auch als eine besondere Form von Theatergedächtnis betrachtet, das in einer bestimmten Zeit, am bestimmten Ort und im bestimmten Milieu funktionierte und ästhetische und soziale Ziele realisierte. Die Theaterpublizistik wurde daher als ein Teil des Schrifttums betrachtet, die zwar ihr Spezifikum behielt, jedoch verschiedenen Einflüssen unterlag. Angeregt durch Theaterleistungen und Prozesse, die im Kultur-, Bildungs- und gesellschaftlich-politischen Leben vorgingen, stellt sie auch eine Zusammenstellung der individuellen Meinungen über das Theater dar, die persönliche Präferenzen der Autoren, ihren Gesichtspunkt und ihr Theaterverständnis widerspiegeln.

Die Texte, die eine Erscheinung bilden, die im Titel der Arbeit als *Vilniuser Theaterkritik* bezeichnet wurde, wurden vor allem unter dem Gesichtspunkt ihrer Vilniuser Lokalität interpretiert, d. h. aus der Perspektive des Ortes und der Zeit, in welcher sie entstanden. Sie werden als Zeugnisse der lokalen Aufnahme der Theatervorstellung betrachtet. Die Konsequenz der so formulierten Interpretationsannahmen war die Notwendigkeit der Berücksichtigung der kontextbezogenen Lektüre. Der natürliche Kontext wird hier die gesellschaftlich-kulturelle Publizistik sein, die politische Orientierung einer Zeitung, publizistische, literarische, gesellschaftliche und politische Aktivitäten der Rezensenten und vor allem die sog. Kulturpolitik, die durch die mit einer Zeitung oder mit einem Rezensenten verbundenen Personenkreise bevorzugt wurde. Die Tatsache, dass die Ideen von Landzugehörigkeit und Regionalismus, die in der betrachteten Periode in Vilnius besonders popularisiert wurden, grundlegend für das

Formulieren der Konzeptionen der Formen und Inhalte des Kultur- und Bildungslebens waren, war der Anlaß zur genaueren Untersuchung der Rezeption und vor allem der kritischen Einstellungen zu den Aufführungen der Dramen der mit Vilnius verbundenen Romantiker – Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki, der Theaterstücke, der jüdischen Autoren oder der Theaterstücke, die jüdische Problematik aufnahmen, der russischen und der sowjetischen Dramen und des Theaters. Dank der synchron-diachronischen Erfassung der Probleme der Aufnahme von *Dziady* von Adam Mickiewicz und *Kordian* von Juliusz Słowacki konnte man die Evolution der kritischen Einstellungen zu den Ideeninhalten der Dramen als auch zu ihren Bühneninterpretationen zeigen. Die mehrmals wiederkehrenden Probleme des multikulturellen und multinationalen Charakters von Vilnius, fanden ihre deutlichste Widerspiegelung in Artikeln, die ein Zeugnis der Rezeption der Dramaturgie und des jüdischen und russischen Theaters waren.

Neben den Proben der Durchforschung der Frage, in welcher Weise und im welchen Umfang war die Vilniuser Kritik an Diskussionen über die Gestalt des gesellschaftlich-kulturellen Lebens, Nationalprobleme, geopolitische und historische Verhältnisse beteiligt und wie erfüllte sie die ihr traditionell zugeschriebenen Funktionen (Informations-, Bildungs-, Ästhetik-, Bewertungs- und Programmfunktionen), wurden auch Probleme der Relationen zwischen dem Theater und der Kritik aufgenommen, der Einfluß des Theaters auf die ästhetischen Präferenzen der Rezensenten, ihre Vision und Verständnis der Theaterkunst. Ein interessantes Material zur Darstellung dieser Problematik lieferte die Lektüre der Artikel aus der Zeit des Verbleibs in Vilnius der „Reduta“.

Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch der komplexen Darstellung der Theaterkritik in einer synchronischen und diachronischen Erfassung dar, d. h. der vielen Stimmen über das Theater und des Gestaltungsprozesses der bestimmten Modelle, kritischen Einstellungen und Weltanschauungen.

Übersetzt von Marek Hajdukowicz



Indeks

W indeksie nie uwzględniono bibliografii

- Abramowicz Ludwik (pseud. Alf) 19, 21, 99, 203
Adwentowicz Karol 121, 142, 147
Aleksandrowicz Maria (Alexandrowiczowa) 35, 216, 305
Alleg 168, 170
Altbauer M. 185
Andrejew Leonid 132, 142, 143, 151, 153, 156–161, 172, 173
Andrzej Marek zob. Arnsztejn
Andukowicz-Bieńkowska Maria 63
Arcimowicz Władysław 19, 20
Arcybaszew Michał 131, 142
Arkawinówna Helena 119
Arnsztejn Marek (pseud. Andrzej Marek) 95, 96, 176, 178–180, 182
Ask 222
Asz Szalom 180
Aszyk Urszula 112, 208, 209
- Baczyńska Beata** 114
Bałajewski Arkadiusz 86
Bajkow Lew 100
Bałucki Michał 67, 209, 238
Bandurski Władysław 112
Baranowska Jadwiga 293
Baranowski Wojciech 11–13, 39–43, 63, 65, 68, 70, 82, 88, 89, 117–119, 132, 293, 294, 298, 307, 308
Bardach Juliusz 16
Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa Cezaria 14, 18
Benavente Jacinto 79, 195
Berbecki Leon Piotr 221
Bernard Tristan 44, 74
Białas Stanisław 212
Białota Marek 209, 218, 255
Biernacki Mikołaj 221
Biriński Lew 142
Bliziński Józef 67
Bogusławski Wojciech 34
Bohusz Piotr 306
Bonecki Jan 142, 164, 165
Borawski Juliusz 89
Borowski Henryk 124
Borowski Wacław 15, 18, 19
Boruńska Teresa 311
Bośniacka Elżbieta 143
Botwinko Hieronim 100
Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński-Boy Tadeusz
Breiter Emil 155, 157, 218
Brodzki Józef 165
Brückner Ferdinand 72
Brydziński Wojciech 74
Bujański Jerzy Ronard 287, 295
Bujnicki Tadeusz 10, 14, 136
Bujnicki Teodor 11, 30, 70, 72, 81, 171, 294, 311
Bułat Mirosława 186
Bulhak Jan 24, 89, 114
Byrski Tadeusz 79, 287
Bystroń Jan S. 62

- Calderón de la Barca Pedro 112, 114, 121, 135, 280
- Capus Alfred 42
- Cat-Mackiewicz Stanisław 31, 191, 196, 198–200, 263, 300
- Cemach Nachum 184
- Cepnik Henryk 66, 115, 121
- Charkiewicz Walerian 11, 13, 14, 25, 43, 46, 53–55, 65, 70, 75, 80, 94, 106, 145, 146, 148, 149, 164, 165, 176, 196–198, 201, 202, 295, 296, 310, 311
- Chiarelli Luigi 74
- Chmielewski Zygmunt 126, 177, 186, 256, 260
- Chmieliński Józef 121
- Chmielowski Piotr 293
- Chojnacka Anna 208
- Chojnacka Jadwiga 248
- Ciechowicz Jan 112, 287
- Cieszewski T. 259
- Cimarosa Domenico 232
- Čiurlionis Mikalojus K. 250
- Cornobis Józef 46, 168
- Craig Gordon 120
- Crommelynck Fernand 96
- Cywiński Stanisław 11, 87, 88, 106–109, 116, 296, 297, 308
- Czaplicki Aleksander 266, 267
- Czarnocki Szymon 308
- Czechow Anton 134, 143–146, 151, 172, 173
- Czczot Jan 87, 95
- Czengery Władysław 43, 73, 78, 80, 136, 142, 143, 145, 146, 168, 287, 290
- Czerniawski Antoni 84
- Czirikow Jewgienij 142
- Czubek Jan 95
- Dadeło Halina i Romualda 10
- Dalecka Wanda 66
- Daugvietis Borisas 162
- Davis I.K. 81
- Dąbrowska Maria 17
- Dembowski Tadeusz 212
- Deval Jacques 168, 169, 173, 266
- Diagilew Siergiej 133
- Dickens Charles 73
- Dmochowska Emma 307
- Dobrzański Stanisław 73, 80
- Dostojewski Fiodor 134, 142, 153, 162, 301
- Dulębianka Maria 278
- Dymow Osip 142
- Dziwulski Waclaw 110, 121, 186
- Eberhardt Piotr 130
- Ehrenkreutz Stefan 274
- Ehrenkreutzowa Cezaria *zob.* Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa Cezaria
- Eisenstein Siergiej 138
- Fedorowicz Irena 10
- Fedorowicz Zygmunt 274
- Fejcher-Akhtar Katarzyna 121
- Feliksiak Elżbieta 12, 20, 84, 306
- Fertner Antoni 43, 44, 261
- Fodor László 43, 44, 71
- Frankowska Bożena 209
- Fredro Aleksander 33, 48–50, 67, 69, 70, 73, 76, 77, 91, 92, 118, 215, 221, 236, 237, 269, 280
- Fredro Jan Aleksander 265
- Frejend Antoni 87
- Gajda Kazimierz 8

- Gall Iwo 73, 121, 138, 177, 186–188, 208, 227, 254, 284
- Gallowa Halina 177, 186
- Gandera Feliks 53
- Gliński Kazimierz 84, 85
- Gogol Nikołaj 131, 134, 139, 142–145, 153, 172, 281
- Goldstajn Mieczysław 184, 185
- Golik-Szarawska Grażyna 7, 206, 243, 244
- Gorczyński Bolesław 91, 147
- Gordin Jakub 181, 182
- Gorki Maksym 134, 142, 157, 161, 162, 167
- Górski Artur 263
- Górski Konrad 85, 91, 295
- Grabowski Ignacy 266, 268,
- Grabowski Stefan 286
- Granach Aleksander 185
- Gregorauskas J. 162
- Grekowicz-Hausnerowa Michalina 306
- Grubiński Waclaw 279
- Grywińska Irena 43
- Grzymała-Siedlecki Adam 232, 244
- Guszpit Ireneusz 207, 208
- Gutzkow Karl 181
- Hadaczek** Bolesław 20, 25, 31, 33, 89, 91, 211
- Handke Kwiryna 15
- Hannowa Anna 186
- Hauptmann Gerhart 42, 72, 143
- Hayeman Karol 77
- Heduk 168, 170
- Hemar Marian 80
- Hernik-Spalińska Jagoda 25, 126, 186
- Hertz Aleksander 50, 53
- Hertz Benedykt 11–14, 40, 42, 43, 143, 220, 293, 297, 298, 307–309
- Hertz Jan A. 168, 169
- Hirschberg Adolf 185
- Hłasko Józef 308
- Hoesick Ferdynand 130
- Hohendlinger Halina 248
- Horowicz Władysław 309
- Hro zob. Romer-Ochenkowska Helena
- Hryniewicz Franciszek 11, 12, 38, 44, 45, 71, 73–76, 91, 150, 170, 181, 298, 308, 309
- Hulewicz Witold 16, 25–27, 47, 54, 110, 112, 139, 211, 226, 227, 249, 254, 286
- Ibsen Henrik 42, 262, 265, 266, 280
- Irzykowski Karol 80
- Jagiełło** 23
- Jakubenas Regina 10
- Jankowski Czesław 11, 13–15, 23–31, 34, 54, 59, 68, 70, 90, 120, 132–134, 136–139, 147, 149, 168, 169, 178, 180, 184, 195, 203, 204, 210, 212, 218–220, 225, 238, 241–243, 257, 263–281, 284, 285, 288, 291, 293, 298–301, 309, 310
- Jankowski Jerzy 12
- Jaracz Stefan 192, 194, 278, 304
- Jasińska Detkowska Irena 295
- Jasiński Jerzy 311
- Jaskólski Jan 310
- Jeleńscy 45
- Jeleńska-Dmochowska Emma 66
- Jewreinow Mikołaj 129, 133, 137, 142, 153–156
- Jezowski Józef 87

- Jędrychowski Stefan 294
Jodko Witold 310
Jodziewicz Aleksander 308
Jordan Lubierzyński Feliks zob. Lubierzyński Jordan Feliks
Junosza Stępowski Kazmierz 132, 142, 151, 160, 168, 169
Jurkowski Roman 27, 300
- Kaczyńska Leokadia 238
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 8
Kalicińska Zofia 309, 310
Kalinowska Maria 32, 93, 302
Kallenbach Józef 91
Kamińska-Szmaj Irena 173
Kamiński Kazimierz 142
Kamiński Zdzisław 308
Karłowicz Mieczysław 223
Kasjaniuk Halina 120
Kasprzycki Jan 309
Kasprzycki Tadeusz 297
Katajew Walentin 142, 162–165
Katerwa Bohdan 259, 278
Kawalec Romuald 220, 262, 263
Kazimierowski Eugeniusz 121, 176,
Kiedrzyński Stefan 44
Kirszon Władimir 142
Kisielewicz Aleksander 121, 176
Kisielewski Jan A. 95
Klaczyński Stefan 185, 310
Klein-Mosbach Mini 45
Kleszczyński Zdzisław 149, 308
Klott Jan 212, 264
Kłos Juliusz 111
Knake-Zawadzki Stanisław 88, 89, 117, 118
Knobelsdorff Kazimierz 248
Kochanowski Jan 92
- Kolbuszewski Jacek 15, 23
Kołakowski Tadeusz 162
Komissarzewska Wiera 133
Komorowska Małgorzata 63
Kon Pinchas 259
Konopnicka Maria 221
Korabiewicz Waclaw 224
Korwin-Milewski Hipolit 131, 132
Kosiakiewicz Wincenty 308
Kosiński Dariusz 182
Kossowski Jerzy 260
Kościałkowski Stanisław 295–297
Kotarbiński Józef 85
Koter Marek 22
Kowalewska Zofia 307
Kowarski J. 124, 125, 310
Kozaryn Stanisław Sołtyk (Sołtyk?) 71, 72, 91, 100, 147, 148, 151, 157, 169–171, 181, 301, 308, 309
Kozłowska Mirosława 7, 12, 20, 25, 186, 209
Krajewska Anna 10, 31
Kraśniński Edward 25, 177, 209, 284
Kraśniński Zygmunt 47, 108, 226
Kreczmar Jan 160
Kridl Manfred 85, 91, 107, 108, 116
Kruszewska Felicja 34, 135, 209, 242, 280
Krysiński Alfons 60
Krywoszejew Maciej 30
Krzywoszewski Stefan 42, 244–257
Kuchtówna Lidia 10
Kuligowska-Korzeniewska Anna 10, 84, 177
Kurnakowicz Jan 161
K.W.Z. 153
- La Volpe 145

- Landam I. 187
Langyel Menyhért 72
Laudyn Władysław 11, 46, 70, 77, 122,
133, 140, 141, 151, 156, 157, 168,
169, 176, 181, 308, 309
Lavery Emmet 54
Leczycki Kazimierz 225, 287
Lelewel Joachim 19, 22
Lenin 170
Lermontow Michał 135, 153
Leszczyński Bolesław 42, 43, 118, 168
Leśniewski Józef 142, 168
Lewicki (naucz.) 240
Lewik G. 186
Lewko Marian 10, 209
Leyko Małgorzata 177
Leżeńska Katarzyna 184
Limanowski Bolesław 301,
Limanowski Mieczysław 10–14, 16, 22,
25, 31, 32, 35–37, 47, 61, 65, 71, 72,
75, 85, 88, 91–96, 103, 110, 112–116,
124, 128, 132, 136, 169, 170, 173,
178–183, 186–190, 204, 206–211,
215, 217, 224–226, 229, 230, 232,
233, 236, 240, 253, 265, 281, 288,
289, 291, 301, 302, 310, 311
Lipatow Aleksander W. 22
Lipiński Jacek 8
Lorentowicz Jan 218
Lorentz Stanisław 12
Lubierzyński-Jordan Feliks 11, 210, 258,
259, 309, 310, 311
Ludwig Adam 260
Lutosławski Wincenty 240, 259, 260,
281, 284, 296
Ławriniec Paweł 136
Łęski Fryderyk 309
Łokuciejewski Jan 212
Łopalewski Tadeusz 11, 14, 17, 24, 25,
27, 28, 37, 47, 50, 51, 52–54, 65, 70,
71, 75, 78, 89, 110, 111, 123, 151,
161, 162, 186, 216, 219, 220, 238,
241, 246–248, 254–257, 260, 263,
266, 267, 269, 273, 278, 281–283,
285, 287, 288, 294, 302, 309, 310
Łozowska Katarzyna 91
Łukaszewicz Renata 10
Łukaszewiczowie Danuta i Władysław
10
Łunaczarski Anatolij 138
Maeterlinck Maurice 139, 262, 274
Makojnik Wiesław 43, 121, 123, 124,
146, 165, 198
Makuszyński Kornel 52, 53, 77, 166
Malewski Franciszek 87
Malinowski Olgierd 212
Malinowski Jan. 20
Maliński Maksymilian 293, 307
Małecki Antoni 46
Manners Harlej 266
Mardżanow Konstanty 137
Marks Karol 131
Maśliński Józef 11, 12, 30, 45, 55–59,
65, 70–73, 75, 78, 80, 81, 104, 105,
123, 124, 162, 164, 165, 204, 287,
288, 291, 303, 310, 311
Matejko Jan 234
Matus Diana 185
Mereżkowski Dymitrij 142, 148–153,
172
Mermelstein Wilhelm 185
Meyerhold Wsiewołod E. 129, 133, 137–
141, 174, 189, 281
Meysztowicze 45

- Miciński Tadeusz 268
- Mickiewicz Adam 9, 19, 20, 22, 23, 25,
32, 34–36, 40, 60, 62, 67, 83–105,
107–110, 113, 115, 122, 125, 127,
169, 176, 179, 222, 225, 226, 250,
263, 299
- Miknys Rimantas 14
- Mikułko Anatol 171, 294
- Miller Antoni W. 142, 157, 158, 159
- Miller Jan N. 16, 90, 116, 155
- Miłosz Czesław 17–19
- Młodkowski Tadeusz 274
- Młodzianowski 214
- Młodziejowska-Szczurkiewiczowa
Nuna (właśc. Maria Antonina) 12, 56,
60, 72, 99, 107, 118, 119, 281, 295
- Mniszkówna Helena 56
- Mocarska-Tycowa Zofia 93
- Molier 73, 78
- Moniuszko Stanisław 99, 105, 118, 236
- Morozowicz-Szczepkowska Maria 12
- Morstin Ludwik Hieronim 63
- Mrozowska Jadwiga 83, 84
- Mrożewski Zdzisław 124
- Murawjew Michaił 24, 153, 166
- Namysłowski Karol 261
- Nawrat Elżbieta 121
- Nawrocki Mieczysław 142, 168
- Niedźwiecka Celina 124, 267
- Niemirowicz-Danczenko Władimir I.
133, 134
- Niewiara Aleksandra 62
- Norwid Cyprian Kamil 226, 296
- Nowaczyński Adolf 168
- Nowakowski Waclaw 142, 181
- Nowakowski Zygmunt 76, 159
- Nowosilcow Nikołaj 97, 100
- Nozière Ferdynand 142, 147, 162
- Obst Jan 150, 152, 155
- Ochenkowski Henryk 304
- Odyniec Antoni Edward 298
- Olesiewicz Marek 12
- Oranowski Bolesław 118, 119
- Orda Jerzy 22
- Orlicz Jerzy 75
- Orlicz Michał 264, 269, 270, 308
- Orzeszkowa Eliza 118,
- Osica Janusz 31
- Osiński Zbigniew 22, 36, 93, 114, 132,
179, 186, 208, 209, 226, 302
- Osterloff Barbara 25, 72
- Osterwa Juliusz 88, 112, 113, 119, 121,
126, 135, 206–217, 220, 221, 224–
233, 236, 241, 251, 257–261, 264,
265, 268, 270, 272–284, 301
- Osterwianka Elżbieta 284
- Osterwina Wanda 268, 278, 304
- Ostrowski Aleksander 135, 142,
- Ostrowski Janusz 225, 265
- Ostrowski Jerzy 171
- Patkowski Aleksander 15
- Pavis Patrice 7
- Pawlikowski Tadeusz 272
- Pawłowski Jan 41
- Pelikan Waclaw 100, 198
- Perec Lejb 186, 189
- Perzanowska Stanisława 143, 248
- Perzyński Włodzimierz 42, 262
- Petry Juliusz S. 282
- Piechnik Ludwik. 14
- Pietraszkiewicz Feliks 95
- Pigoń Stanisław 85, 110, 112, 234, 259,
260, 287, 295–297

- Piława zob. Stanisławska Wanda
Piltz Erazm 299
Piłsudski Józef 19, 23, 83, 221, 296, 297,
304
Piotrowicz Wiktor 11, 12, 15, 46, 70, 79,
94, 115–117, 125–127, 192–195, 220,
230, 233, 234, 243, 244, 251–255,
260, 281, 283, 285, 288, 291, 303,
308–310
Pirandello Luigi 154, 238
Piscator Erwin 133, 138
Pobóg-Kielanowski Leopold 78, 81, 82,
121, 287, 290, 295
Poklewski Józef 60
Popiel Jacek 209
Popławski Józef 119, 120
Porché François 168, 170
Potocki Wacław 92
Powołocki Stanisław 124, 133, 310, 311
Pronaszko Andrzej 73, 103, 104, 138
Pronaszko Zbigniew 26, 88
Prus Bolesław 296
Prussak Maria 7
Pruszyński Ksawery 196, 200–202
Przybyszewski Stanisław 131, 140
Przychodniak Zbigniew 8
Puchniewski Józef 117
Puchowski Kazimierz 15
Purczyński Jan 10

Rabski Władysław 218
Raczkiewicz Władysław 112, 210
Radulski Wacław 79, 141, 176, 177,
186–189
Rakowski K. 133
Ratajczak Dobrochna 7
Rawiński Marian 209
Reinhardt Max 133

Remer Jerzy 26, 27
Renard Władysław 153
Rittner Tadeusz 76, 215, 232, 239
Rodziewicz Aleksander 267
Rogowicz Wacław 150, 151, 155
Rogowska Ludwika 12
Rogowski Ludomir Michał 12, 120, 297
Rogowski Władysław 12
Rolicki Tadeusz Jacek 310
Romanowski Andrzej 10, 12, 14, 39, 41,
63, 117, 119, 120, 136, 179
Romer Alfred 304
Romer Michał 17
Romer-Ochenkowska Helena (krypt.
Hro) 11–14, 17, 19, 23, 25, 28, 29,
31–36, 41, 43, 44, 47–49, 51, 54, 65,
70, 72, 73, 78, 85–90, 92, 94, 97–103,
105, 108–110, 115, 116, 130, 132,
134, 135, 143–148, 151, 152, 154,
158, 160–163, 173, 177–182, 187–
190, 204, 216, 219, 220, 228, 229,
231, 232, 234–238, 240–242, 259,
260, 263, 276, 281, 282, 285, 288,
299, 304, 305, 309–311
Rowina Chana 184
Rustem Jan 49
Ruszczyc Edward 111, 294, 296, 298,
300, 303, 304, 306
Ruszczyc Ferdynand 12, 89, 111, 112,
116, 120, 211, 212, 223, 224, 227,
240, 264, 265, 276, 294, 296, 298,
300, 303, 304, 306
Rybicki Andrzej 242, 274
Rychłowski Franciszek 25, 45, 46, 73,
74, 77, 98, 142, 148–150, 168, 181,
209, 211, 243, 260–262, 272, 273,
275, 280, 283, 284, 300

- Rydel Lucjan 45, 67, 72, 73, 117, 221, 270, 271
- Rydz-Śmigły Edward 210, 264
- Rykiel Zbigniew 20, 21
- Ryszkow W.H. 142
- Rzewuska Elżbieta 209
- Sadurski Andrzej 32, 302
- Saint-Paul Alfred de 168, 170
- Sardou Victorien 42, 43
- Sarnecki Zygmunt 88
- Savoire Alfred 142, 147, 162
- Sawicki Jan 13, 14,
- Schiller Irena 133, 134
- Schiller Leon 37, 78, 93, 94, 97–99, 103–106, 258, 290
- Schönthan Franz 42
- Sidoruk Elżbieta 12, 84
- Sielicki Franciszek 144, 149, 150, 155–157
- Siemaszkowa Wanda 85, 117, 120–122, 182, 278
- Sienkiewicz Leon 262
- Sieroszewski Waclaw 91, 168, 170
- Siezieniewski Stanisław 145
- Simon Ludwik 208
- Sivert Tadeusz 98, 102
- Skarga Piotr 19, 22, 83
- Skorko Marta 306
- Sławiński Kazimierz 212
- Słonimski Antoni 31, 152, 191–204
- Słowacki Euzebiusz 111
- Słowacki Juliusz 9, 20, 35, 62, 70, 85, 87, 91, 93, 96, 106–128, 130, 135, 143, 169, 221, 226, 262, 280, 296, 302
- Sokołowski S. 308
- Solska Irena 265, 266
- Solski Ludwik 91, 142, 150, 151, 161, 162, 299, 300
- Somin W.O. 143
- Srebrny Stefan 12, 126, 139, 206, 220, 232, 244, 245, 246, 248, 259, 260, 274, 275, 281, 284
- Srocki Bolesław 13
- Stanisławska Wanda (Pilawa) 11–14, 65, 70, 72, 103, 105, 124, 126, 131, 132, 134, 138, 139, 145, 164, 167, 168, 173, 191–194, 205, 210, 220, 242, 249, 251, 252, 254, 256, 257, 285, 288, 289, 306, 308–311
- Stanisławski Konstanty S. 69, 129, 133–136, 140, 141, 145, 174, 184, 265, 290, 301
- Starnawski Jerzy 296, 297, 304
- Starzeński Leopold 168
- Staszewski Władysław 212
- Staszkowski Władysław 118
- Stempowski Jerzy 79
- Stroganow (reż.) 142
- Strycharski Julian 41, 119, 168
- Strycki Edward 121
- Strzeмиński Władysław 27
- Studnicki Waclaw 16
- Sudermann Hermann 117
- Sułkowski Józef 270
- Sumorokowa Janina 212
- Surguczew Ilja 142
- Syrokomla Władysław 299
- Szaniawski Jerzy 209, 239, 278, 280
- Szczegolew Paweł 142, 148, 149
- Szczepkina-Kupernis 136
- Szczublewski Józef 207, 208, 210, 228
- Szczurkiewicz Bolesław 98
- Szekspir William 92, 151
- Szelburg-Ostrowska Ewa 22,

- Szeligowski Tadeusz 225, 265, 275
Szkop Jan 19
Szkwarkin Wasylj 142, 162
Szolem Alejchem (właśc. Szolem Rabinowicz) 179
Szpakiewicz Mieczysław 25, 33, 55, 59, 78, 81, 121, 123, 124, 287, 290, 295, 303
Szubert Piotr 60
Szukalski Stanisław 225, 263
Szymański Alfred 124
Szyzkowski Bolesław 154
- Ściborowa Eleonora 270
Śledziewski Piotr 171, 240, 311
Śliwowsy Wanda i René 153, 156
Ślizień Władysław 307, 308
Śmiałowski Zbigniew 168
Śmigiełski Bogdan 208, 211
Śniadecka Ludwika 124
Świerczewski Eugeniusz 11, 12, 47, 68–70, 76, 291, 308
Święch Jerzy 23
Świontek Sławomir 7
- Tairow Aleksander 129, 133, 137
Tarnowski Stanisław 296
Tatarkiewicz Konstanty 75, 98, 142
Terlecki Tymon 296
Tetmajer Przerwa Kazimierz 278, 280, 304
Tierling Ewa 91
Timoszewicz Jerzy 103
Tołłoczko Władysław 156
Tołstoj Aleksy 142, 148, 149, 153
Tołstoj Lew 134, 142–144, 146, 147, 151, 157, 158, 173, 195
Totwen Stanisław Eugeniusz 212
- Towiański Andrzej 88
Trzcziński Teofil 78, 79
Turgieniew Iwan 157
Turkiewicz Halina 31
Tuwim Julian 176
Tyszkiewicz 45
Tyszka Juliusz 209
Tytkowska Anna 8
- Udalska Eleonora 7, 8, 10, 31, 53, 183
Uliasz Stanisław 23
Urbański Piotr 10
Ursyn Jan zob. Zamarajew Julian
Urwancew Lew 142
- Veiller Bayard 136
- Wadwicz 153
Walewski Adolf Wallek 61
Wallis Mieczysław 31
Wańkiewicz Melchior 296
Wasilewski Ryszard 98, 102, 142
Waszak Paweł 306
Wąchocka Ewa 7
Welchert M. 185
Węgrzyniak Rafał 186
Węsławska Emilia 11, 12, 59, 60, 70, 72, 75, 98, 99, 134, 180, 181, 306–308
Węsławski Witold 306
Wierciński Edmund 208, 272
Wierzyński Józef 12, 112, 309
Winawer Brunon 266
Winogradzka Lidia 35
Witkiewicz Stanisław Ignacy 26
Witkiewicz Stanisław 299
Wit-Święcicki Bolesław 220, 213, 228, 309
Wołęjko Leon 35, 202, 271, 295, 305

- Woźnicki Stanisław 263
Wójcicka Zofia 162
Wójcik Zbigniew 32, 302
Wroczyński Kazimierz 45, 262
Wrzesiński Wojciech 23
Wyrwicz-Wichrowski Karol 168
Wysocka Stanisława 142, 154, 168
Wysocka Tacjana 185
Wyspiański Stanisław 42, 65, 67, 76, 91, 95, 98–100, 102, 103, 115, 116, 120, 132, 139, 176, 180, 215, 218, 221, 228, 230, 232–235, 238, 250, 252, 281, 296
Wyszomirski Jerzy 11, 311

Zabielski Henryk 24
Zabłocki Franciszek 75, 77, 215, 232
Zamarajew Julian (pseud. Jan Ursyn) 11, 307
Zan Tomasz 34, 87, 95
Zapolska Gabriela 44, 143, 168, 169
Zawieyski Jerzy 208, 267, 284
Zbierzchowski Henryk 56
Zbyszewska Stanisława 223

Zdziechowski Marian 143, 144, 296
Zegadłowicz Emil 26, 139, 244–254
Zelwerowicz Aleksander 25, 33, 59, 72, 73, 78, 81, 98, 121, 142, 143, 160, 219, 278, 290
Zgorzelski Czesław 86
Zieliński Adam 260
Znamierowska-Prüfferowa Maria 14, 18
Zwierzyński Aleksander 297

Żarnowerówna-Szczuka Teresa 27
Żeleński-Boy Tadeusz 80, 155, 163, 167, 279
Żeleszkiewicz Łucja 304
Żeligowski Lucjan 222, 295, 303
Żeromski Stefan 26, 37, 92, 93, 200, 208, 209, 213, 215, 218–220, 227, 228, 232, 244, 255, 256, 269, 278, 280, 296, 301
Żmijewska Eugenia 308
Żółkowski Alojzy 237
Żuławski Jerzy 99, 118, 143
Życka Ludwika 11, 12, 67, 70

