

MAREK BIAŁOTA

PONAD ŚNIEG BIELSZYM SIĘ STANĘ ŻEROMSKIEGO  
W INSCENIZACJACH REDUTY I RECEPCJI  
KRYTYCZNOTEATRALNEJ

1

**Z**ainteresowania Juliusza Osterwy dramaturgią Żeromskiego o kilka lat wyprzedzają powstanie Reduty — placówki teatralnej tak bardzo zasłużonej w popularyzacji dramatów autora *Przezióreczki* i zarazem ważnej w jego „edukacji teatralnej”. Świadectwem tych zainteresowań są trzy listy przyszłego współzałożyciela sceny w Salach Redutowych do Żeromskiego z roku 1913, które bezpośrednio dotyczą inscenizacyjnych planów *Sułkowskiego*. Szczególnie ważne są fragmenty pierwszej korespondencji, określają bowiem nie tylko entuzjastyczny stosunek uznanego już aktora i początkującego reżysera do tego utworu Żeromskiego, ale przede wszystkim swego rodzaju *credo* artystyczne Osterwy: jego myśli na temat własnego rozumienia istoty teatru, złożonych funkcji społecznej działalności teatralnej, problemów adaptacji tekstu autorskiego, zagadnienia sceniczności niektórych utworów literackich.

Dla Osterwy już wówczas nie istniała opozycja dramat sceniczny — dramat niesceniczny, wcale jeszcze popularna w tych latach w estetyce teatru i praktyce inscenizacyjnej mimo inscenizacji dramatów romantycznych i utworów Wyspiańskiego.

Utrzymuję, że każda książka napisana w dialogach jest sceniczna, ale nie każda rzecz sceniczna jest teatralna (teatrowa), natomiast każda teatralna (teatrowa) jest absolutnie sceniczna. U nas pomieszano te dwa pojęcia i utożsamiono je z krzywdą dla Sztuki Teatru i dla Teatru w ogóle — zwierzał się Osterwa Żeromskiemu — Pod względem możliwości wystawienia i zagrania *Róża Katerli* jest stanowczo sceniczna. Teoretycznie jest sceniczna tak samo jak *Nie-Boska* lub dialogi Platona, jak *Dialog między panem, wójtem i plebanem* lub tragedia Lemańskiego pt. *Lwy*. Gdyby w Polsce zbudowano trzy przybytki, Sztuce Teatrowej, Teatrowi Polskiemu i Scenie dla gawiedzi (ta już istnieje), wówczas dałoby się udowodnić praktycznie, że nie ma sztuk niescenicznych<sup>1</sup>.

Z cytowanej wypowiedzi wynika, że dla Osterwy podstawowym i decydującym wyróżnikiem tzw. sceniczności danego tekstu literackiego były dialogowe formy podawcze. To programowe uprzywilejowanie słownych środków ekspresji scenicznej — widoczne w całości kształcie reżyserско-aktorskich dokonań Osterwy — bliskie było także Żeromskiemu, czego pośrednim dowodem może być fragment z pisanego wiosną 1913 roku *Nawracania Judasza*:

Teatrowi pozostaje rzecz bezcenna — mówi pani Lenta jako *porte-parole* Żeromskiego w tym passusie — czyste słowo poetów — bez akcesoriów i sztuczek kinematografu. Słowo to zostanie samo. Teatr musi wrócić do formy półreligijnej, wzniosłej, stać się widziadłem zbiorowym jak w *Bachantkach* Eurypidesa<sup>2</sup>.

Starania Osterwy wokół wystawienia *Sułkowskiego* w roku 1913 nie powiodły się, ale do niego jako reżysera i odtwórcy tytułowej postaci należy prapremiera całości tej tragedii w Teatrze Polskim w Kijowie (16 kwietnia 1917) z Wandą Osterwiną — Księżniczką i Stefanem Jarczem — Venturem.

## 2

Już po powrocie z Kijowa do Warszawy w sierpniu 1918 roku. Osterwowie razem z Mieczysławem Limanowskim i braćmi Jaraczami zamierzali założyć scenę o charakterze kameralnym i studyjnym, która mogłaby realizować ambitny repertuar polskiej dramaturgii oraz zorganizować nowe formy pracy z aktorem.

Sytuację w życiu teatralnym pierwszych miesięcy po odzyskaniu niepodległości cechował duży chaos organizacyjny, ujemnie rzutujący na

---

<sup>1</sup> *Listy Juliusza Osterwy*. Wstęp J. Zawieyski. Warszawa 1968, s. 37. Dalej cytujemy pod symbolem L z podaniem odpowiedniej strony.

<sup>2</sup> S. Żeromski, *Nawracanie Judasza*. Warszawa 1970, s. 241. *Bachantki* Eurypidesa oglądał pisarz w maju 1913 roku w amfiteatrze w Fiesole, a o wielkim wrażeniu, jakie wywarł na nim ów spektakl, wspominał jeszcze po latach w *Snobizmie i postępie*.

poziom artystyczny ambitnych niekiedy pozycji repertuarowych (*Książę Niezłomny* Calderona—Słowackiego, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego). Z ironią pisał na ten temat Adolf Nowaczyński, który stwierdzał, że rodzima twórczość dramatyczna tego okresu „ucichła i przerażona olbrzymością dramatycznych wydarzeń zewnętrznych przestała roić i komponować”, a „przemysłowcy literaccy wyzyskując koniunkturę chwili rzucili się do wypisywania jarmarcznie jaskrawych, groźnie nieudolnych wodewilów bez muzyki”, które miały być „definitywnym wyszydzeniem uciekającego «Moskala»”<sup>3</sup>. Pojawili się autorzy mający „jakąś trzydniową martyrologię, jakąś apetyczną figurę historyczną” i z tych realiów preparowali „widowisko ku pokrzepieniu serc”. Jednocześnie „grasowała moda na wieszczów”, których utwory „wystawiano na gwałt, bez śladu pietyzmu dla wieszca, a z wielkim pietyzmem dla kasy”. Nowaczyński wymienia przykład *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego granej „w manierze *Nocy lipcowej* [sc. *W noc lipcową* B. Górczyńskiego] przez artystów dulskich, przed publicznością dulską, z nieszczerym aplauzem krytyki dulskiej”<sup>4</sup>.

W podobnym tonie pisał Leon Schiller głównie o Teatrze Rozmaitości, który „pielegnował tradycję bezstylowej stylowości i nierealistycznego realizmu”, a „nie zawsze mistrzowską” grą aktorów usiłował wyrównać „poważne mankamenty w dziedzinie inscenizacji i reżyserii”. Z wszystkich scen polskich do roku 1919 jedynie Teatr Polski w opinii Schillera — *nota bene* wówczas współpracownika tej sceny — „skłaniał się nieco do nowatorstwa”<sup>5</sup>.

W genezie Reduty wskazuje się głównie na związki z działalnością teatralną Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki<sup>6</sup>. Czynniki składające się na powstanie tego polskiego eksperymentalno-studyjnego zespołu są jednak nader złożone: nie można lekceważyć krakowskiej tradycji Koźmiana i Pawlikowskiego, inspiracji ideowych *Lekcji XVI 4 kwietnia 1843* Mickiewicza, *Krakusa* i *Promethidiona* Norwida, rozważań o utworze scenicznym i aktorze w *Estetyce* Libelta, studium o *Hamlecie* Wyspiańskiego, broszury Przybyszewskiego *O dramacie i scenie*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> A. Nowaczyński, *Inter arma*. „Teatr” 1918/19 nr 1.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> L. Schiller, *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*. „Scena Polska” 1937 nr 1—4.

<sup>6</sup> Zob. A. Karpowicz, *Początki „Reduty” w dokumentach ówczesnych*. „Pamiętnik Teatralny” 1961 z. 1; I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*. Warszawa 1965; J. Osterwa, *Notatki do wspomnień*. „Scena Polska” 1938 z. 2/3; M. Limanowski, *Stanisławski*, ibidem; S. Jaracz, *Wspomnienie*, ibidem.

<sup>7</sup> Podkreśla je Michał Orlicz w *Polskim teatrze współczesnym*. Warszawa 1935 (rozdz. *Teatr wojujący i nobilitowanie rzemiosła*). W *Notatkach do wspomnień* w roku 1916 Osterwa pisał o „metodzie” Stanisławskiego: „Podobną metodę zwiastował w Polsce St. Przybyszewski w broszurze *O scenie i dramacie* [...] Arcywszór

Programowe cele Reduty przedstawił Osterwa w znanym liście do Władysława Orkana z 1 października 1919 roku. Pisał w nim o trzech etapach pracy: pierwszy dotyczył „realizmu, sztuk pisanych prozą”, drugi — dramatów wierszowanych, a dopiero trzeci przewidywał wielką dramaturgię romantyczną i utwory Wyspiańskiego. Był to program pracy o charakterze studyjnym, pracy mającej stopniowo przygotować zespół do realizacji wielkiego repertuaru narodowego. W pierwszym okresie Reduty dramaty wystawiane na jej kameralnej scenie były przede wszystkim obiektem wnikliwych analiz całego zespołu, a efekty tych prac analitycznych nie zawsze można było dostrzec w poszczególnych inscenizacjach. Na wybranych utworach Limanowski i Osterwa „zaszczepiali” aktorom podstawową studyjną zasadę reductorów: „życia wobec świadków, zamiast grania dla publiczności”<sup>8</sup>.

Na inaugurację nowej sceny, przewidywaną początkowo na połowę października 1919 roku, próbami objęto *W małym domku* Rittnera i *Pomstę* (*Skapany świat*) Orkana, ale — jak później przyznawał Osterwa — czekano na inne dramaty...

3

Latem 1919 roku Żeromski kończy pisać w Zakopanem *Ponad śnieg bielszym się stanę*. W autorskich intencjach dramat miał trafić w istotę doniosłych problemów społecznych, politycznych i narodowych lat 1918—19.

Po odzyskaniu niepodległości podstawowym pytaniem dla Żeromskiego, pytaniem najostrej postawionym w *Przedwiośniu*, było: „jakaż jest idea moralna Polski wskrzeszonej, jaka jest wewnętrzna racja jej bytu?”<sup>9</sup>. W twórczości pisarza w tym okresie szczególnie nasilają się powiązania między jego publicystyką a twórczością *sensu stricto* literacką — istnieje specyficzna wymiennosc: publicystyka stawia problemy i postuluje rozwiązania lub komentuje utwory literackie, literatura rozwija zagadnienia postawione w publicystyce. Jednym z przykładów tych tendencji jest właśnie *Ponad śnieg bielszym się stanę* — równoległe do wy- podobnej metody ogłosił w roku 1905 Stanisław Wyspiański w *Studium o „Hamlecie”*, Zna to dzieło Stanisławski. Zna je zagranica [...] I my może przyswoimy sobie tę Ewangelię polskiej sztuki teatru, lecz dopiero — jeśli Bóg da — w Niepodległej Polsce”. O swoich wielostronnych inspiracjach pisze Osterwa w listach z lat późniejszych, np. o *Lekcji XVI* do T. Białkowskiego (L. 233), o Norwidzie i Wyspiańskim do J. Kotarbińskiego (L. 98—99). W artykule M. Limanowskiego *Sztuka aktora*. „Scena Polska” 1919 nr 1 pobrzmiewają echa broszury Przybyszewskiego obok innych wpływów.

<sup>8</sup> List do Władysława Orkana (L. 52).

<sup>9</sup> Przedmowa Żeromskiego do książki K. Firlej-Bieleńskiej *Nulla i jego towarzysze* [w:] *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*. Oprac. W. Borowy. Warszawa—Krańów 1928, s. 313.

stąpien publicystycznych — udramatyzowana forma apelu pisarza do społeczeństwa, głos nawołujący do niezbędnych reform społecznych i samookreślenia ideowego młodego państwa polskiego.

W dramacie tym zbyt powierzchownie zwykło się widzieć jedynie „pospolitą daninę złożoną na rzecz obrony granic w związku z wypadkami 1920 roku”<sup>10</sup>. Utwór jest bowiem wyraźną kontynuacją ideologii Żeromskiego dostosowywaną do złożonej sytuacji społeczno-politycznej w latach 1918/19, ściślej: schyłku 1918 i pierwszego półrocza 1919.

Wobec problemu granic wschodnich II Rzeczypospolitej i konfliktu z Rosją Radziecką w pierwszych miesiącach 1919 roku popularność zaczęła zdobywać lansowana przez Józefa Piłsudskiego i wielu przywódców PPS koncepcja federacyjna, przeciwstawiona inkorporacyjnym planom Romana Dmowskiego<sup>11</sup>. Federalizm rozpowszechniał ideę przypisującą Polsce posłannictwo wolności wobec Litwinów, Białorusinów i Ukraińców. W idei tej — traktowanej wyraźnie instrumentalnie przez Naczelnika Państwa — mieścił się także „mesjanizm przykrawany na modłę państwowotwórczą”<sup>12</sup>. Ale niektórzy działacze i teoretycy PPS i PSL, krytycznie nastawieni do szermowania ogólnikowymi hasłami, domagali się uchwalenia i praktycznej realizacji reformy rolnej, od czego uzależniali także rozwiązanie kwestii wschodniej<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Tak niefrasobliwie określił *Ponad śnieg...* J. Brun w *Stefana Żeromskiego tragedii pomyłek*. Warszawa 1926, s. 12. Andrzej Stawar pisał: „Bronowicz popelnia tu błąd, mówiąc, że jest to utwór bezpośrednio związany z wypadkami 1920 r. [...] Autor pomieszał tu zdaje się *Ponad śnieg...* z podobnym w tendencji dramatem Sieroszewskiego pt. *Bolszewicy*, obrazującym rzeczywiście wypadki 1920 r. na podobnym tle dworu polskiego obszarnika” (A. Stawar *Pomyłki „Przedwiośnia” (Z powodu książki J. Bronowicza [Bruna] „Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek”)*. „Dźwignia” 1927 nr 1. Stawar w obu utworach dopatrywał się „jednolitej ideologii obszarniczej”: „zamazanej i zwątpiałej” u Żeromskiego oraz „ostrej i zaczepnej” u Sieroszewskiego.

<sup>11</sup> Por. A. Deruga, *Polityka wschodnia Polski wobec ziem Litwy, Białorusi i Ukrainy (1918—1919)*. Warszawa 1969; J. Lewandowski, *Federalizm. Litwa i Białoruś w polityce obozu belwederskiego (XI 1918—IV 1920)*. Warszawa 1962; A. Leinwand *Polska Partia Socjalistyczna wobec wojny polsko-radzieckiej 1919—1920*. Warszawa 1964.

<sup>12</sup> Zob. Z. Ziątek, „*Za wolność waszą i naszą*” (*Literacka historia idei*) [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*. Praca zbiorowa pod redakcją M. Janion. Warszawa 1971, s. 104. O szermowaniu hasłami „prometeizmu” przez Piłsudskiego i Belinę-Prażmowskiego w odezwach kwietniowych po zajęciu Wilna piszą: A. Próchnik, *Pierwsze piętnastolecie Polski niepodległej (1918—1933)*. *Zarys dziejów politycznych*. Warszawa 1957, s. 74, passim, H. Jabłoński, *Wojna polsko-radziecka (1919—1920)*. „Przegląd Socjalistyczny” 1948 nr 7—8.

<sup>13</sup> Tadeusz Hołwko w artykule *Stosunek państwa polskiego do jego sąsiadów*. „Przedświt” 1919 nr 1—2 pisał: „Musimy liczyć się z tym, że bolszewicy mają oparcie w masach ludowych białoruskich, które spodziewają się od bolszewików otrzymać ziemię polskiego ziemiaństwa. Musimy pracować na Litwie i Białorusi w tym kierunku, aby obudzić tam i potęgować pierwiastki państwowe, konsolidować i łą-

Uchwalona wreszcie 10 lipca 1919 roku reforma nie miała charakteru ustawy, była uchwałą sejmową odległą od praktycznej realizacji, przyczyną pogłębiającego się rozczarowania mas chłopskich<sup>14</sup>.

W tym to czasie Żeromski pisał *Ponad śnieg bielszym się stanę*. Opieszałość w działaniu młodego aparatu państwowego, głównie w realizowaniu uchwały o reformie agrarnej, doprowadza pisarza do stanu bolesnego zaniepokojenia, prowokuje do wystąpień publicystycznych i literackich. Zbieżność niektórych przesłanek ideowych pisarza z programem federalcyjnym, a przede wszystkim stanowisko autora dramatu w kwestii społecznej, wynika nie z ulegania politycznym inspiracjom bliskiej mu niekiedy ideologii PPS, ale z wspólnego Żeromskiemu i niektórym teoretykom socjalistów polskich odwoływania się do tradycji romantycznej, ściślej — do myśli radykalnego odłamu Wielkiej Emigracji i haseł społeczno-moralnych Mickiewicza<sup>15</sup>.

Z problemami: kwestia narodowa — kwestia społeczna i państwo — rewolucja borykał się pisarz przez całą swoją twórczość. Problematyka ta jest w *Ponad śnieg bielszym się stanę* przykładem typowej dla autora *Przedwiośnia* perseweracji głównych motywów ideowych przy pewnych przesunięciach akcentów w zagadnieniach szczegółowych związanych z realiami społeczno-politycznymi lat 1918/19.

Pojęcie walki klas od początku działalności pisarskiej Żeromskiego „wchodziło w kolizję z najdroższą dlań ideą jedności narodowej — słusznie pisał Julian Brun — Rewolucja 1905 roku dodała do tego nieprzewycięzoną odrazę uczuciową”<sup>16</sup>.

czyć zamieszkałe tam narodowości. Jednocześnie tu w Polsce musimy stwarzać takie formy państwowości polskiej, przeprowadzać takie reformy społeczne, w pierwszym rzędzie reformę agrarną, aby wszystkie narody zamieszkujące Litwę i Białoruś ciążyły do nas”. Podczas obrad sejmowych w lutym 1919 r. niektórzy reprezentanci PPS i PSL-Lewicy jakby słowami Żeromskiego nawoływali do reform społecznych: „My chcemy Polski wolnej w związku ludów, będącej warsztatem olbrzymim, warsztatem pracy — wołał Daszyński — ale pracy wolnej, uświadomionej”. Ks. Eugeniusz Okoń nawoływał do chrześcijańskiej ofiary, idei tak bliskiej Żeromskiemu: „Kiedy oddacie ziemię najbiedniejszym spośród wiernych, to spełnicie czyn najbardziej chrześcijański i katolicki [...] Ginącej szlachty i obszarników nie uratujecie!” (wg: A. Próchnik, op. cit., s. 67, 76).

<sup>14</sup> M. Rataj pisał w *Pamiętnikach*. Warszawa 1965, s. 51—52: „Mało kto wie, jak krytyczny dla sejmu, a może i dla Polski był lipiec r. 1919. Ważyły się losy reformy rolnej w sejmie [...] Jeżeli z trybuny sejmowej mówiono o przeprowadzeniu reformy przy pomocy kos i kłonic, to nie były to tylko zwroty retoryczne. Rewolucja rosyjska była jeszcze zbyt świeża, skutki jej ujemne zbyt mało widoczne, by nie oddziaływała na umysł w Polsce [...]”

<sup>15</sup> Zob. J. Hulewicz, *Źródła ideologii społeczno-politycznej Stefana Żeromskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1930, s. 449—472.

<sup>16</sup> J. Brun op. cit., s. 74. Na temat opozycji państwo-rewolucja pisał m. in. Cz. Madajczyk w szkicu: *Odrodzenie Polski w 1918 roku* [w:] *Droga przez półwiecze. O Polsce lat 1918—1968*. Warszawa 1969, s. 33, passim.

Bezwzględnie nadrzędna konieczność owej jedności narodowej oraz właściwy Żeromskiemu humanistyczny imperatyw etyczny były głównymi przyczynami jego obaw przed rewolucją obok aprobaty zasadniczych też jej szeroko rozumianego programu społecznego. Zastąpienie walki klasowej rewolucją moralną, bezkrwawą, to stały motyw twórczości autora *Ponad śnieg bielszym się stanę* po roku 1905, motyw, któremu towarzyszy jednak i autorska świadomość kolejnych rozczarowań<sup>17</sup>.

Pierwszy dramat napisany po odzyskaniu niepodległości był ponownym apelem o „mądrą, dobrowolną, chrześcijańską ofiarę”, do jakiej nawoływał pisarz już *Słowem o bandosie*, a która w jego marzeniach była możliwością zapobieżenia rewolucji, bowiem w przeciwnym razie „zniszczone zostaną skarby kultury i sztuki, które są w naszym posiadaniu, lać się będzie krew i rozpasze się chamstwo biednego, stratanego człowieka”<sup>18</sup>. Żeromski wołał zarazem o wielką ideę Polski, ideę o randze uniwersalnego humanizmu, pragnął, „ażeby na sztandarze Polski nowej wypisane zostało hasło nie niższe od bolszewickiego, lecz wyższe, świętsze, sprawiedliwsze, mądrzejsze, ponad śnieg bielsze”<sup>19</sup>.

4

Na ten krąg problematyki nastawiony dramat Żeromskiego trafił do Reduty. W zestawieniu z *Pomstą* i *W małym domku* został zapewne uznany przez Osterwę i Limanowskiego za utwór bardziej odpowiedni na przedstawienie inauguracyjne nowej placówki teatralnej. Aktualność problematyki polityczno-społecznej uwikłanej przez Żeromskiego w aspekt moralny, bliska konwencji moralitetowej forma, pozornie realistyczny charakter i element nastrojowej symboliki zdawały się być zgodne z ideowymi i artystycznymi założeniami zespołu Reduty. Do terminu inauguracji pozostawało mało czasu, toteż postanowiono wystawić

---

<sup>17</sup> W r. 1924 pisał Żeromski: „Z pychą odtrącamy i z odrazą odrzucamy nazwę państwa burżuazyjnego, którą Polsce dzisiejszej nadają złośliwie sąsiedzi. Lecz czy możemy jej nadać nazwę Chrystusa narodów, albo nazwę świętego Jerzego, którąś ją ozdabiali w dniach uzyskania wolności? [...] Nie jestże próżną stratą czasu «odwoływanie się» do tych cudzoziemców w ojczyźnie, do głuchoniemych potentatów, gdyby nawet nosili najbardziej polskie i głośnie nazwiska? „(*Sprawa Kaszy im. Mianowskiego* [w:] *Elegie*, s. 218—220); por. też *Początek świata pracy* [w:] *Bicze z piasku. Szkice publicystyczne*. Warszawa 1925, s. 45; *Drożynna i Zamoyszczyzna*, ibidem, s. 98. O rozterkach ideowych pisarza w tych latach zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Krystalizacja i rozpad mitów Żeromskiego po roku 1918* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Wrocław 1972, s. 291—319.

<sup>18</sup> S. Żeromski, *Początek świata pracy*, s. 45.

<sup>19</sup> S. Żeromski, *Na probostwie w Wyszkowie* [w:] S. Żeromski, *Inter arma*. Warszawa—Kraków 1920, s. 66.

Ponad śnieg bielszym się stanę „zwyczajnie po warszawsku, bez dociekań i analiz, byle szybko, byleby zacząć właśnie Żeromskim”<sup>20</sup>.

Ostatecznie inscenizację przygotowywano nieco ponad miesiąc, co ze względu na specyfikę pracy reżyserską było okresem bardzo krótkim (np. próby *W małym domku*, najlepszego bodaj spektaklu Reduty w okresie warszawskim, trwały około pół roku).

W próbach analitycznych prowadzonych przez Limanowskiego i później w sytuacyjnych pod kierunkiem Osterwy uczestniczył także Żeromski. Trudno dziś ustalić bliżej zakres współpracy pisarza z inscenizatorami jego dramatu. Ze znanego listu Żeromskiego do Teofila Trzczińskiego wiadomo, że pisarz ustalał z Osterwą szczegóły scenografii (kompozycję przestrzeni scenicznej, rekwizyty, kostiumy aktorów). Czy Żeromski sugerował reżyserskiemu swojej koncepcję inscenizacyjną dramatu? W świetle wspomnień naocznych świadków ówczesnych prób wydaje się, że pisarz mając duże zaufanie do reżyserskiego talentu Osterwy poprzestawał na aprobacie jego sugestii inscenizacyjnych.

Andrzej Pronaszko, który był na kilku próbach *Ponad śnieg bielszym się stanę*, przekazał następujące wspomnienie:

Do Reduty, mimo przyciągającej mnie zawsze osobowości Żeromskiego, nie potrafiłem przyłgnąć. Odstraszał mnie od niej klasztorny nastrój, nad którym jednak Żeromski potrafił przejść do porządku dziennego [...] Żeromski, wielki wielbiciel Osterwy, wszystkie pociągnięcia reżyserskie przyjmował raczej bez sprzeciwu. Unikał zaplątania się w dyskusje, a jeżeli nawet zrobił jakąś uwagę, wycofywał się z niej pośpiesznie, zasypany lawiną słów Limanowskiego, mówionych donośnym szeptem, co oczywiście przerywało próbę.<sup>21</sup>

Józef Kotarbiński, odtwórca roli Wilkosza w prapremierowej *Przepióreczce*, pisał we wspomnieniu z roku 1925:

Żeromski w teatrze zachowywał się jako dramaturg jeszcze niedoświadczony. Ale scena miała dla niego urok nieprzeparty. Podczas prób dramatu *Ponad śnieg ...* mówił do artystów: „Nie uwierzcie, jak mnie pociąga praca w teatrze. Powieści piszę w czterech ścianach, chłopiec zabiera papier do drukarni, a tutaj widzę, jak dzieło moje rośnie, żyje, jak tworzą się sceny i postacie [...] Na próbach *Przepióreczki* siadał w dalszych rzędach krzeseł, komunikując po cichu swe uwagi reżyserom. Bezpośrednio w sprawie wykonania sztuki nie odzywał się do artystów [...], skupiony, ale zawsze spokojny, z łagodnym uśmiechem śledził, jak powoli jego figury nabierały ciała.”<sup>22</sup>

<sup>20</sup> J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965, s. 25.

<sup>21</sup> A. Pronaszko, *Parę spotkań ze Stefanem Żeromskim 1915—1925* [w:] tenże *Zapiski scenografa. Wspomnienia—artykuły—listy*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1976, s. 142.

<sup>22</sup> J. Kotarbiński, *Żeromski w teatrze. Wspomnienie*. „Życie Teatru” 1925 nr 50—52; por. także E. Świerczewski, *Stefan Żeromski jako twórca teatralny. Wspomnienie*. „Czas” 1935 nr 320—322.



Uroczysta inauguracja Reduty prapremierą *Ponad śnieg bielszym się stanę* wypadła 29 listopada 1919 roku w rocznicę Nocy listopadowej<sup>23</sup>. Nazajutrz recenzent „Kuriera Polskiego” pisał, iż nowy dramat Żeromskiego należy do utworów, dookoła których „ścierać się będą zdania i opinie sprzeczne”, ponieważ „swą głębią tematu, siłą i ekspresją może oburzyć jednych, przykuć uwagę i myśli drugich”<sup>24</sup>. Istotnie, popremierowe recenzje odznaczały się dużą rozbieżnością zarówno w wartościowaniu ideowym, jak i estetycznym dramatu.

Władysław Rabski uznał *Ponad śnieg bielszym się stanę* za utwór reprezentujący „wszystkie tony indywidualności” Żeromskiego w takich kluczowych motywach jego twórczości, jak: „mesjaniczna wiara w posłannictwo Polski”, ukazana poprzez „dociekanie najgłębszych pokładów duszy narodowej i apoteozę odkupienia przez mękę”, kult heroizmu, protest przeciw krzywdzie społecznej. Rabski krytykował głównie autorską metodę realizacji tak złożonej problematyki<sup>25</sup>: melodramatyzm, „dostojewszczyznę”, pesymizm ideowy, zbyt „brawurowe dodatki dialektyki”. Żeromski niepotrzebnie wprowadził do dramatu „broszurowe akcenty polityki aktualnej” — obcej widocznie związanemu z endecją krytykowi — akcenty, które w przekonaniu Rabskiego strywializowały zwłaszcza „wielką scenę” w ostatnim akcie *Ponad śnieg bielszym się stanę* i wyraźnie obniżyły rangę artystyczną utworu<sup>26</sup>.

---

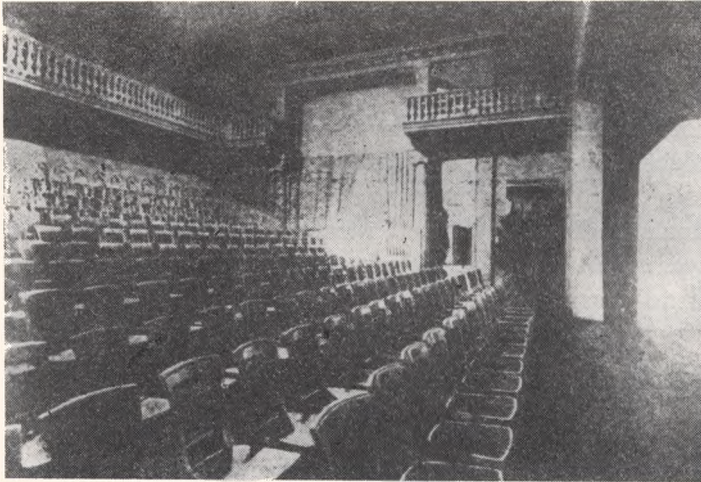
<sup>23</sup> Na afiszu teatralnym nie podano reżysera, widnieją natomiast jako „kierownik artystyczny” — J. Osterwa, „kierownik zespołu” — M. Limanowski i „kierownik plastyki scenicznej” — Zbigniew Pronaszko. Obsada (w nawiasach późniejsi dublerzy): Rudomska-Wanda Siemaszkowa (I. Horwat, Z. Jakubowska, E. Korczak-Kunina), Wincenty-Juliusz Osterwa (M. Szpakiewicz, K. Benda, E. Wierciński), Helena — Helena Gromnicka (S. Mazarekówna, M. Zarembianka, M. Zielenkiewiczówna, H. Gallowa), Irena — Wanda Osterwina (E. Korczak-Kunina, H. Gromnicka, S. Perzanowska, Z. Kopczewska, J. Zielińska), Światobor — Jan Kochanowicz (E. Snay, K. Brodzikowski), Joachim — Jan Szymański (M. Turczyński, F. Zbyszewski), Oficer — Zygmunt Chmielewski (J. Chodowiecki, K. Brodzikowski), Starszy Żołnierz — Józef Poremba (J. Karpowicz, J. Kochanowicz, J. Miciński, A. Wasiel-Janikowski, B. Wasiel, K. Pągowski). Wg: *Repertuar Teatru Reduty w okresie pierwszego dziesięciolecia 1919—1929*. Oprac. L. Simon. Wilno 1929, s. 208—209. Dalej cyt. jako S.

<sup>24</sup> S. W. *Otwarcie teatru „Reduta”*. „Kurier Polski” 1919 nr 315 (30 XI).

<sup>25</sup> O złożonym charakterze *Ponad śnieg...* pisał Włodzimierz Jampolski: „Dzieło usiłujące stopić tyle motywów i stylów literackich i poruszające tyle problemów, musi mieć i w idei i w charakterystyce ludzi ustępy markowane, naszkicowane [...]. Dramat wyłamuje się z ram nastrojowo-rodzinnych, z więzów realistycznych, objąć chce całość problemu człowieka i chwili dziejowej” (*Życie teatralne Warszawy. „Ponad śnieg...” Żeromskiego w Reducie*. „Kurier Lwowski” 1920 nr 70).

<sup>26</sup> W. R. [W. Rabski], *Teatr „Reduta”*: „*Ponad śnieg...*” S. Żeromskiego. „Kurier Warszawski” 1919 nr 332 (1 XII), przedruk [w:] tenże *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918—1924*. Warszawa 1925, s. 37—41. Rabski napisał jeszcze druga

Melodramat widział też w dramacie Żeromskiego Waclaw Grubiński, dając temu wyraz w ogólnikowym sformułowaniu, iż treść *Ponad śnieg bielszym się stanę* jest „niewyraźna dramatycznie lub bardzo wyraźna melodramatycznie w złym znaczeniu tego słowa”<sup>27</sup>.



2. Scena i widownia Reduty. Z prawej fragment scenografii do *Ponad śnieg bielszym się stanę*

W kategoriach moralitetu natomiast odczytywał dramat Zygmunt Kisielewski w socjalistycznym „Robotniku”, wskazując zarazem na błędną koncepcję tragizmu:

Wina ginie gdzieś w mgłach słabych dusz, kara spada z krwawych oparów przypadku wojny i rewolucji. Trybunałowi-publiczności pozostawiono rozmyślanie nad mglistą i krwawą tragedią [...] Dlatego wychodzimy z teatru zamyśleni, ale nie wyzwoleni<sup>28</sup>.

Bliższy odczytania autorskich intencji był Leon Chrzanowski. Za kluczową dla ideologii dramatu uznał scenę z trzeciego aktu, w której „zderzają się dwa światy, dwa fanatyzmy: fanatyzm wypaczonej doktryny i fanatyzm odrodzonego wewnątrz, do wizyjnej siły podniesionego

---

część recenzji pt. *Z teatru (Jeszcze o sztuce Żeromskiego)*, ibidem, nr 335, której brak w przedruku. Obie recenzje sygnujemy odpowiednio (I) i (II).

<sup>27</sup> Cyt. wg przedruku: W. Grubiński *W moim konfesjonale*. Warszawa 1925, s. 179—181. Grubiński nazwał *Ponad śnieg...* „utworem lirycznym”, ponieważ jego zdaniem dzieło Żeromskiego brak typowej dla dramatu „tej piękności, którą nazywamy architektoniczną”.

<sup>28</sup> Z. Kisielewski *Teatr „Reduta”: „Ponad śnieg...” S. Żeromskiego*. „Robotnik” 1919 nr 385 (2 XII).

człowieka”. Zdaniem tego recenzenta jedynie w tej scenie Żeromski „w tragiczny sposób zatargał wrażliwością widza”<sup>29</sup>.

Problematyce politycznej i społecznej utworu Żeromskiego więcej uwagi poświęcili tylko dwaj krytycy — Emil Breiter i Stanisław Pieńkowski. Obaj, jakkolwiek reprezentując zupełnie odmienne postawy ideowe, dochodzili w niektórych konstatacjach do zbliżonych wniosków ogólnych.

Zdaniem Breitera, reprezentującego socjologizującą krytykę o nastawieniu liberalnym, *Ponad śnieg* bielszym się stanę to wołanie pisarza o konieczność wielkiej misji Polski mającej być „słupem i kolumną przyszłości, kolebką postępu”, a zarazem krajem, w którym „dobrowolna ofiara z przywilejów” będzie wzorem „nowych form porządku społecznego”. Jednak według krytyka ta idea w dramacie funkcjonuje na zasadzie *deus ex machina*, ponieważ nie tkwi immanentnie w bohaterze jako „zdecydowane ukształtowanie czynu o tragicznych konsekwencjach”. Rudomski „nie ma swojego wewnętrznego, niezłomnego prawa”, toteż on i jego otoczenie nie tłumaczą w niczym „wielkiej sceny ostatniego aktu, w którym o Polsce mowa”<sup>30</sup>. W przekonaniu Breitera zawodzi motywacja ideowa i psychologiczna postaci — Żeromski „przejaskrawił czyn, bo musiał ukryć człowieka”, dlatego ideę przewodnią dramatu „akceptujemy, ale nie możemy jej teatralnie przyklasnąć”. Nie jest to już „wielki teatr”, ale „widowisko melodramatyczne”, w którym autor nie cofa się przed „brutalnym uderzeniem naszych nerwów zbyt może uproszczonym [...] przeciwstawieniem dwóch światopoglądów Polski i Rosji”<sup>31</sup>.

W konkluzji swojej recenzji Breiter pisał:

Żeromski nie cofa się przed najtrudniejszym problemem i najbardziej drażliwym nawet efektem teatralnym, jeżeli chce powiedzieć współczesnym prawdę, którą uważa za doniosłą [...] Lepiej napisać chybiony dramat dla wielkiej idei, niż dla dobrej sceny.

Pieńkowski poza recenzją teatralną opublikował również artykuł *Ideologia i psychologia dramatu Żeromskiego „Ponad śnieg...”*. Ten „wojujący esteta endencji” inspirowany myślą Nietzschego określił w recenzji problematykę utworu jako „węzeł orestesowy rozsypłany palcami patrioty, społecznika i naturalisty o sercu zgryźliwym i żółciowym temperamentem”, uzupełniając tę opinię uwagą, iż „tendencja i tu psuje Że-

---

<sup>29</sup> L. Chrzanowski *Otwarcie teatru „Reduty”: „Ponad śnieg...” S. Żeromskiego*. „Kurier Polski” 1919 nr 317, 318 ( 2, 3 XII).

<sup>30</sup> E. Breiter *Teatr „Reduta”: „Ponad śnieg...” S. Żeromskiego*. „Świat” 1919 nr 49 (6 XII).

<sup>31</sup> Ibidem.

romskiemu możliwy poryw i logikę artystyczną”<sup>82</sup>. Znacznie ostrzejsze zarzuty, pełne tendencyjnych uproszczeń, cechują wymieniony artykuł. Pieńkowski — podobnie jak Breiter — zaatakował koncepcję ideową bohatera dramatu, uznając w Rudomskim jedynie „duszę pustą i słabą, człowieka wrażliwego, ale płytkiego i zbrodniarza”<sup>83</sup>. Toteż kiedy dopiero w akcie trzecim Wiko „wyrasta nagle do znaczenia symbolu narodu polskiego” w zestawieniu z nim „grupa symbolizująca Rosję, mimo swej brutalności, nabiera znacznie większej potęgi, jest ideowa i mocna”. Strona polska, potępiona przez lud, ginie, zaś rosyjska tryumfuje — upraszczał Pieńkowski, zapytując: „jak mamy rozumieć płynącą stąd ideologię autora? Czy jako błąd artystyczny, czy też jako świadome przekonanie?” W innym fragmencie artykułu krytyk imputuje Żeromskiemu „posępną ideologię gmin chrześcijańskich i ludowej filozofii rosyjskiej”.

Kluczową postacią dla zrozumienia problematyki utworu jest dla Pieńkowskiego Joachim — pod względem psychologicznym i artystycznym „arcydzieło sztuki, jedyne spoidło dramatu”, jego właściwy bohater. Młynarz to *porte-parole* Żeromskiego, który tę postać „traktuje ze szczególnym przejęciem i życzliwością”, ale fakt ten „jeszcze bardziej poniża symboliczną grupę polską” w akcie trzecim.

W innych recenzjach na ogół marginesowo traktowano problematykę *Ponad śnieg bielszym się stanę*. Władysław Zawistowski ograniczył się do analizy kształtu teatralnego samego spektaklu<sup>84</sup>, a Adam Zagórski całą opinię o dramacie zawarł w obrazowym sformułowaniu, że „zapewne nie najtęższa to z rzeczy autora i rzeczy teatralnych w ogóle, ale góruje nad nizinnością naszej dramatycznej twórczości obecnej jak Garłuch nad Antałówką”<sup>85</sup>.

Sądy o problematyce dramatu Żeromskiego, jakkolwiek nieliczne, ulegały pewnej polaryzacji interpretacyjnej. Natomiast w wypowiedziach wartościujących utwór w kategoriach estetycznych i formalnych panowała przeważająca opinia, iż *Ponad śnieg bielszym się stanę* to porażka artystyczna Żeromskiego. Najsurowszy sąd wydał Pieńkowski twierdząc, że jest to „utwór powieściowy w zewnętrzne formy dramatyczne wtłoczony”, „rzecz rozerwana, bez woli dramatycznej i głębi psychologicznej”<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> S. Pieńkowski *Teatr „Reduta”: „Ponad śnieg...” S. Żeromskiego*. „Gazeta Warszawska” 1919 nr 331 (4 XII).

<sup>83</sup> S. Pieńkowski *Ideologia i psychologia dramatu Żeromskiego „Ponad śnieg...”* „Gazeta Warszawska” 1920 nr 48.

<sup>84</sup> W. Zawistowski *Stefan Żeromski: „Ponad śnieg...”* „Skamander” 1920 z. 1, przedruk [w:] tenże *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*. Warszawa 1971, s. 47—53.

<sup>85</sup> A. Zagórski *Sprawy teatralne*. „Tydzień Polski” 1920 nr 1.

<sup>86</sup> S. Pieńkowski *Teatr „Reduta”: „Ponad śnieg...” S. Żeromskiego*, op. cit.

O braku jednolitej kompozycji w dwóch „wadliwie zharmonizowanych stylach i tonacjach” mówił Rabski w opinii, że dramat Żeromskiego ma „dwie dusze: jedną, roztopioną w ponurych mgłach fatalizmu, pnącą się na szczyty bohaterstwa «ponad śnieg bielszego» i skąpaną nawet w blaskach mistycyzmu narodowego, drugą, drepcącą po naturalistycznych ścieżkach szarej powszedniości” (I). Krytyk dostrzegł więc jedną z charakterystycznych cech dramaturgii Żeromskiego widoczną w stosowaniu dysonansowych motywów i nastrojów, wyróżnik znany wcześniej z prozy narracyjnej autora *Ludzi bezdomnych*, który w oczach „korepetytorów w zakresie piękna i smaku” (tak nazwał pisarz w *Snobizmie i postępie* krytyków literackich i teatralnych) uznawany był za jeden z kardynalnych błędów estetycznych i kompozycyjnych.

Określając *Ponad śnieg bielszym się stanę* jako dramat mający „coś z legendy Labdakidów” i *Klątwy* Wyspiańskiego, Rabski zdecydowanie deprecjonował utwór Żeromskiego ironizując na temat „fatalistycznego piorunu matczynego przekleństwa”:

Cała ta starogrecka melodia jest w instrumentacji dramatycznej chybiona. Słyszymy grom, lecz nie widzimy żywołu, z którego rodzi się klątwa. Jakby kumoszka z komedii francuskiej przemówiła nagle głosem Rozy Wenedy [...] A gdyśmy narzeczcie uwierzyli, że Mojra chodzi po scenie i syczą węże Eryunii, zaczęła do wtóru grać w drugim akcie katarynka komedii mieszczańskiej (I).

Zdaniem tego krytyka jedynie w finale dramatu „rozzalił się cudnie liryzm Żeromskiego i rozśpiewała się tragedia fatalistyczna w przedziwnym dialogu ubranej w bolszewickie kokardy Ananki z Chrystusem polskim” (I).

Do konstatacji Rabskiego nawiązywała prawdopodobnie Herminia Naglerowa w opinii, że dramat Żeromskiego to „skrót sceniczny”, w którym autor nie mógł się w pełni wypowiedzieć i na scenie „błąkał się swoim powieściowym zwyczajem między realizmem a poetycznymi wzlotami”<sup>87</sup>. Naglerowa wyróżniła koncepcję postaci Rudomskiego jako „na wskroś dramatyczną, trzymającą na swych barkach sztukę z nieomylną pewnością”. Był to sąd raczej odosobniony, bowiem przeważały opinie negatywne krytyków, którzy nie umieli pogodzić się z relatywizmem etycznym Wika z pierwszego aktu i Wika-symbolu w akcie trzecim<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> J. Stycz [H. Naglerowa] „*Ponad śnieg...*”, *dramat S. Żeromskiego*. „Wianki” 1919—20 z. IV—V, s. 23—24.

<sup>88</sup> Podobną jak Naglerowa opinię wyraził tylko Chrzanowski: „To świetne, z głębią psychologicznej świadomości męki ludzkiej przeprowadzenie postaci Rudomskiego staje się osią sztuki i jej głębokim walorem”. Inni krytycy myśleli o postaci-symbolu wielkich walorów etycznych i ideowych. Żeromski jednak nie przypadkowo ukazał Rudomskiego-zbrodniarza w akcie pierwszym. Obok psychologicznych zainteresowań pisarza ambiwalencją natury człowieka, funkcjonowanie

Z tego szkicowego przeglądu opinii widać, iż zarzuty krytyków były liczne i poważne — ich nikłą przeciwwagą był głównie wielki walor słowa, dostrzeżony przez wielu recenzentów. Breiter np. stwierdzał, że „piękność dramatu Żeromskiego tkwi przede wszystkim w subtelnym, nie zawsze zresztą scenicznym dialogu, będącym raczej przepiękną retoryką powieściową”.

W ocenach inscenizacyjnej koncepcji Osterwy i Limanowskiego krytycy wskazywali na wyraźną dysproporcję między charakterem dramatu Żeromskiego a specyfiką reductowej sceny i widowni. Rabski, określając *Ponad śnieg bielszym się stanę* jako utwór o sytuacjach *par excellence* teatralnych, „mocnych w efektach i symbolice zewnętrznej i potężnej retoryce”, sprzeciwiał się reductowej zasadzie „czwartej ściany” oraz „kameralności i poufności”, według których zrealizowano spektakl.

W opinii tej wtórowała mu Herminia Naglerowa, pisząc w cytowanej recenzji:

Ani mała scenka, ani widownia nie odpowiadały szerokiemu gestowi sztuki Żeromskiego. Teatr kameralny powinien na przyszłość unikać sztuk koturnowych. „Kameralność” ma swój specjalny *genre*, raczej zaciszny niż głośny w efekcie.

Natomiast Adam Zagórski po latach stwierdził wręcz, że był to „eksperyment teatralnie błędny wystawienia na scenie kameralnej dzieła o szerokim zakresie, prawie melodramatycznym, z pewnością zaś patetycznym, domagającego się zatem sceny wielkiej i silnego wyrażania silnych efektów, a nie przyciszania ich”<sup>39</sup>.

Wyjątkowo mała i płytka scena Reduty oraz widownia dla 294 widzów stanowiły typową teatralną przestrzeń kameralną. Jednak zasada kameralnej inscenizacji — z którą w pełni mógł korespondować tylko drugi akt dramatu Żeromskiego — wynikała nie tylko z technicznych ograniczeń placówki reductowców, ale i z programowo dla *Ponad śnieg bielszym się stanę* przyjętej naturalistycznej w zasadzie konwencji „czwartej ściany”<sup>40</sup>. Konwencja ta nie była zgodna z intencjami autor-

---

postaci Wika łączy się także z motywacją wrogiego stanowiska wsi wobec Rudomskich, jednocześnie jego zbrodnia uogólnia ważny dla problematyki dramatu motyw krzywdy społecznej. Autorska koncepcja tej postaci jest więc złożona i wielokierunkowa.

<sup>39</sup> A. Zagórski „*Reduta*”. „Tydzień Polski” 1921 nr 20, 23, przedruk [w:] tenże *Walka o teatr*. Warszawa 1931, s. 124—140, tu: 125. Inny błąd to „powołanie do gry artystów o zupełnie rozbieżnych temperamentach — żywiołowej dramatystki p. Siemaszkowej i komediowo-lirycznej p. Gromnickiej oraz innych o tonie na skalę konwersacyjno-salonową strojonym”.

<sup>40</sup> Te założenia inscenizacyjne opisał Witold Małkowski w artykule *Ewolucja formy w Reducie*. „Rzeczpospolita” 1924 nr 99: „Po podniesieniu kurtyny czwarta ściana pozostawała w stanie idealnym. Umieszczono więc pod tą ścianą meble, spo-

skimi, które można zauważyć w strukturze tekstu dramatu pozwalającej również na zrekonstruowanie wizji teatralnej *Ponad śnieg bielszym się stanę*, jaką mógł mieć Żeromski.

W kluczowym dla problematyki dramatu akcie trzecim jedna ze scen, w której Wincenty Rudomski cytuje fragment tytułowego psalmu, wyraźnie określona jest z perspektywy teatralnej znamienymi didaskaliaми:

odwraca się twarzą do widzów i wsparty na szczudle uroczyście mówi:

„*Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor. Lavabis me et super nivem dealabor*”.

-----  
wyciąga rękę z błaganiem w kierunku dalekiego przestworu, mówiąc:

„Pokropisz mię hyzopem i będę czysty.

Obmyjesz mię i ponad śnieg bielszy się stanę...”<sup>41</sup>.

Ponadto dialog Rudomskich i Oficera jest realizacją wielkiej dyskusji ideowej, która w założeniu autora dramatu ma zaktywizować uczestnika spektaklu. Scena teatralna ma wówczas przede wszystkim funkcję „mównicy artystycznej”, według określenia samego Żeromskiego, czyli trybuny, ułatwiającej pisarzowi dotarcie do odbiorcy z apelem społeczno-politycznym i moralnym. Toteż autorski tekst realizuje się w spektaklu głównie w relacji postać sceniczna (niekiedy *porte-parole* lub rezoner pisarza) — odbiorca teatralny. W *Reducie* natomiast — wspominał Tadeusz Byrski:

zdawało mi się, że siedzę przed taflą, o której tylko ja wiem, że jest przezroczysta, ale nie wie o tym ani Osterwa, ani Siemaszkowa. Mówili niespodziewanie cicho, spokojnie, chciałoby się powiedzieć — nie po aktorsku [...] Grali w naszej obecności, ale niczym nie chcieli nas zatrzymać, ściągnąć naszej uwagi — nie czułem ze sceny zainteresowania: czy aby ten widz się nie nudzi<sup>42</sup>.

glądano przez istniejące a chwilowo niewidoczne okna [...] Widz [...] przyglądał się akcji jakby przez szybę na preparat. Zasadę tę stosowała Reduta w pierwszej dobie rozwoju (*Ponad śnieg...*, *W małym domku*) [...] Dla aktora widz nie istnieje. Aktor nie gra, lecz żyje, przeżywa postać w stosunku do partnera, czyli drugiej postaci. Ten etap rozwoju miał nieocenione wartości dla postępu techniki aktorskiej, ale dla widza [...] miał zgubny wpływ. Widz bowiem nauczył się patrzeć na scenę z punktu widzenia realizmu życiowego i uwaga jego została skierowana li tylko na śledzenie i porównywanie zgodności prawdy scenicznej z prawdą życiową”.

<sup>41</sup> S. Żeromski *Ponad śnieg bielszym się stanę* [w:] *Dzieła. Dramaty*, t. 4. Pod redakcją S. Pigionia. Wstęp H. Markiewicza. Warszawa 1956, s. 95. Podkr. — M. B.

<sup>42</sup> T. Byrski *Jak to się stało, że znalazłem się w Reducie?* [w:] *O Zespole Reduty 1919—1939. Wspomnienia*. Warszawa 1970, s. 156.

Kameralny kontakt reductowców z widownią w odczuciach współczesnych odbiorców sprowadzał się do współuczestnictwa w specyficznym nastroju, jakim wyróżniały się inscenizacje w pierwszym okresie działalności zespołu. Był on głównie wynikiem programowego odteatralizowania wielu elementów spektaklu np. poprzez eliminację rampy i suflera, grę w bezpośrednim sąsiedztwie widza, wygaszenie sztucznego oświetlenia, daleko posuniętą oszczędność charakteryzacji, a przede wszystkim przez dążenie do werystycznej naturalności w grze aktorskiej oraz autentyzm konstrukcji przestrzeni scenicznej i rekwizytu teatralnego. Stąd, mimo konwencji czwartej ściany, widz — jak twierdziła po latach Hanna Małkowska — „nie był widzem-observatorem, tylko kimś objętym kręgiem spraw najbliższych mu osób”<sup>48</sup>. Takie założenia sprawdzały się jednak na określonym repertuarze kameralnym, czego najlepszym dowodem wielki sukces inscenizacji *W małym domku* Tadeusza Rittnera.

Na złożony charakter reductowej „naturalności” w pierwszych latach istnienia sceny zwrócił uwagę monografista Osterwy mówiąc o „otocze «nastrojowości», prawie zawsze zauważalnej”<sup>44</sup>, a Edward Csató pisał o „psychologicznym realizmie Reduty zabarwionym nastrojowością i jakąś poetycką nutą”<sup>45</sup>. Tekst *Ponad śnieg bielszym się stanę* zawiera wiele takich fragmentów „zabarwionych nastrojowością i poetycką nutą”<sup>46</sup>.

Ówczesna krytyka teatralna — przeważnie nie poddająca się „reductowym nastrojom” — usiłowała przede wszystkim określić nadrzędny styl inscenizacji dramatu Żeromskiego. Zagórski dopatrywał się — jego zdaniem zupełnie ujemnych — wpływów teatralnego naturalizmu rosyjskiego, uzasadnionych „pewnymi nalotami rosyjskości w nastroju samego dramatu”. Naturalizm widział w wizji scenicznej, która „Ignie do rzeczy ponurych, o nastroju przygnębiającym lub co najmniej ujemnym”, jest to zarazem „dążenie *par excellence* naturalistyczne nie oddzielania się żadnym pozorem fikcji od widza”<sup>47</sup>. Za inny wyznacznik naturalizmu

<sup>48</sup> H. Małkowska *Wspomnienia z „Reduty”*. Warszawa 1960, s. 25.

<sup>44</sup> J. Szczublewski *Pierwsza Reduta Osterwy*, s. 104.

<sup>45</sup> E. Csató *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*. Warszawa 1967, s. 56. S. Marczak-Oborski w *Myśli teatralnej polskiej awangardy 1919—1939*. Warszawa 1973, s. 28 pisze o Reducie jako „kameralnym teatrze psychologicznym”, w którym poprzez metodę aktorskiego „przeżywania” wszystko podporządkowywano „zasadzie prawdy psychologicznej, zagęszczonego nastroju”.

<sup>46</sup> Osterwa przygotowując scenariusz filmowy *Ponad śnieg...* notował w raportarzu: „Wczytać się dobrze w styl Żeromskiego i ten jego styl zobrazować! Pokazać widzowi, kinowidzowi to, co się dzieje w duszy bohatera. Abel Gance w *J'accuse* daje fragmenty nastroju i symbole uczuć, a mnie chodzi o to, żeby zrealizować uczucia i te poetyckie porównania, którymi jak płatkami śniegu prószony autor” (Cyt. wg: J. Szczublewski *Żywot Osterwy*. Warszawa 1973, s. 151).

<sup>47</sup> A. Zagórski *O polski styl gry [w:] Walka o teatr*, s. 94—95.

uważał Zagórski tempo gry „szukające ścisłej analogii z życiem nieraz fałszywie, a zupełnie rozbieżnie ze światem sztuki słowa, gdzie właśnie używamy skrótów, wyboru”<sup>48</sup>.

Przeciw obiegowemu rozumieniu wpływów Stanisławskiego w związku z inscenizacjami *Ponad śnieg bielszym się stanę* i *W małym domku* protestował Pieńkowski:

Rosyjski teatr Stanisławskiego to nie naturalizm [...] Tak się tylko nazywa i takie ma pozory w rzeczach zewnętrznych, ale to nie jest naturalizm — twierdził krytyk — to raczej mistycyzm na wścickim realizmie oparty. Wystarczy wniknąć w powieści Dostojewskiego, w dramaty Czechowa, w samo wreszcie „Studio” Stanisławskiego<sup>49</sup>.

W inscenizacji dramatu Żeromskiego zwrócono uwagę zwłaszcza na aktorską realizację dialogu, inwencję scenograficzną, szczegółowo opracowane efekty akustyczne i świetlne, przemyślaną kompozycję scen zbiorowych, wspomniane „redutowe nastroje”.

O „głębszym artyzmie” prapremiery *Ponad śnieg bielszym się stanę* pisał z wielkim uznaniem Rabski:

Ta scena, po której chodzili ludzie Żeromskiego, była czymś więcej, niż stylowym tłem dla opisu aktorskiego. Ta scena miała duszę. Szło od niej ciepło żywego człowieka [...] Nie przygodne otoczenie obcego dramatu, lecz atmosfera kilku pokoleń i cichy komentarz do historii ludzi tragicznych. A każda godzina w tym domu miała swoisty ton. Czuło się powódź huczącą za oknem, czuło się niepokój drgający w powietrzu [...] Przebudzenie dworu wiejskiego w trzeciej odsłonie było przedziwnie nastrojową kombinacją melodii i barwy. Muzyka ciężkich butów starożytnego młynarza, zamykanie i otwieranie drzwi, przenoszenie świecy i poduszek, drgające na ścianach cienie [...] — wszystko to miało w swym realizmie mistyczną wróżbę nieszczęścia (II).

Władysław Zawistowski nazwał styl Reduty „impresjonizmem teatralnym”<sup>50</sup> występując przeciw tendencji zespołu do cyzelowania efektów iluzjonistycznych, słusznie widząc w tym niebezpieczeństwo zagrażające autonomii sztuki teatralnej, bliskiej tu funkcji mimetycznej, a także spłyconie ideowych uogólnień dramatu Żeromskiego:

---

<sup>48</sup> Ibidem, s. 95. Jerzy Szaniawski w szkicu pt. *Reduta* [w:] także *W pobliżu teatru*. Kraków 1969, s. 161 pisał nie bez pewnych zastrzeżeń: „W Reducie tempo stale zwalniano [...] Łączyło się to niewątpliwie z «przeżywaniem» [...] Osterwa zacierał rymy, tłumiał pewien dynamizm i muzyczność wiersza dla innych wartości mówionego słowa. Ale i w prozie wiele rzeczy w tym teatrze tłumiono, ściszano”.

<sup>49</sup> S. Pieńkowski *Z powodu „W małym domku”*. „Gazeta Warszawska” 1920 nr 53.

<sup>50</sup> Krytyk pod tym określeniem rozumiał „świadome ślizganie się po powierzchni wrażenia, podniesione do wysokości typowego objawu”.

Efekty teatralne poza sceną — więc doskonale pod względem technicznym odtworzona powódź, wycie tłumy, salwa karabinowa — powinny były być w konsekwencji mniej ludzaco oddane — twierdził krytyk. Wszak nie chodzi tu o zasugerowanie rzeczywistych wypadków, ale raczej o wizję, o psychiczne odczuwanie zdarzeń zewnętrznych [...] <sup>51</sup>.

Z postaci kreowanych przez aktorów Reduty wyróżniono: Rudomskiego — Osterwy, Joachima w wykonaniu Szymańskiego i Rudomską — Siemaszkowej. Wszyscy zgodnie uznali rolę Szymańskiego jako wybitną kreację, lojalnie i Żeromskiemu przyznając wielką zasługę w artystycznej i ideowej koncepcji tej właśnie postaci dramatu <sup>52</sup>.

Oceny roli Osterwy były zróżnicowane, ale przeważały zdecydowanie dodatnie. Zawistowski, nazywając aktora „cudownym artystą o niezgłębionym bogactwie duchowego rozwoju”, pisał, że Osterwa „odrzucił wszelki koturn i był tak przeraźliwie ludzki, jak ludzki umie być zawsze i wszędzie człowiek wyjątkowy” <sup>53</sup>. Naglerowa mówiła o „pełnej głębokiego przemyślenia kreacji uzupełniającej to, czego autor poskąpił — całą linię przeżyć Rudomskiego”, zaś według Leona Chrzanowskiego była to wielka rola, w której „tragizm i liryzm Żeromskiego wcieliły się w formę w całej pełni artystycznego wyrazu”. Oszczędniejszym w komplementach recenzenckich był Rabski pisząc o grze Osterwy będącej „mistrzowskim stopniowaniem”, której jednak „na szczytach najwyższych zabrakło spizu bohaterstwa” (II). Krytyk miał na myśli finałową scenę dyskusji ideowej w akcie trzecim. Tę scenę Pieńkowski uznał za ideowo chybioną nie tylko z winy autora, ale także w wyniku błędnej w jego przekonaniu koncepcji roli Osterwy. Recenzując występ Mieczysława Szpakiewicza, dublera Osterwy w późniejszych spektaklach, krytyk stwierdzał:

Głos p. Szpakiewicza mocny i pełny, o dźwięku szlachetnym, nie wnosi do scen patetycznych tej nuty półżawej, półprzekornej, jaka stale towarzyszy głosowi p. Osterwy i grę jego obniża. [Stąd] scena zmagania się ideowego między Polakiem

---

<sup>51</sup> W. Zawistowski, op. cit., s. 52.

<sup>52</sup> Oto przykładowe oceny: „Rola od początku do końca, od charakterystyki twarzy, głosu, aż do ruchów poszczególnych bez wyjątku przeprowadzona znakomicie” (Pieńkowski); „rewelacją był p. Szymański, który świetnie przez autora skonstruowaną postać Joachima owiał artystyczną prostotą i rzadką konsekwencją” (Chrzanowski).

<sup>53</sup> W ocenie roli Osterwy jako Konrada w *Wyzwoleniu* Zawistowski następująco określił osobowość aktora, która „odcisnęła swe piętno” i na koncepcji postaci Wincentego: „Osterwa wyciska zawsze piętno swej indywidualności na każdej kreacji. Jest romantykiem w buncie i kulcie dla własnej potęgi, jest pesymistą, który ból znosi z najwyższym wysiłkiem — jedyną wartość uznaje w pięknie cierpienia, jest wreszcie ideologiem, który życie tworzy własnym wysiłkiem i realność przyznaje idei” (W. Zawistowski „*Wyzwolenie*” [w:] *Teatr warszawski między wojnami*, s. 45).



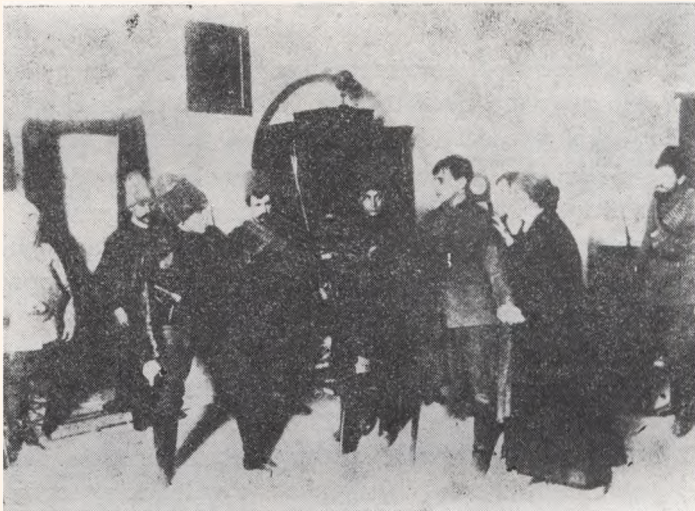
3. Akt III, Helena Gromnicka — Helena i Juliusz Osterwa — Wincenty



4. Akt III, Wanda Siemaszkowa — Rudomska i Juliusz Osterwa — Wincenty

a bolszewikiem w ujęciu p. Osterwy otrzymuje takie zabarwienie, że Polak jest słabszy od bolszewika, w ujęciu zaś p. Szpakiewicza Polak siłą charakteru swego nad bolszewikiem góruje<sup>54</sup>.

Powyższy cytat — pomijając subiektywizm krytyka, nie zawsze z czy-  
stych źródeł wypływający — jest przykładem rozminięcia się dwu róż-  
nych koncepcji ideowych tej samej postaci dramatu w interpretacji ak-  
tora i recenzenta. Osterwie zależało głównie — zauważyli to Zawistow-  
ski, Naglerowa i Chrzanowski — na ukazaniu w Rudomskim jego ambi-  
walentnej psychiki i etyki indywidualnej, nie zaś tylko — co chcieliby  
widzieć w Wiku z trzeciego aktu dramatu Pieńkowski, Rabski i Breiter —  
postaci-symbolu w zwycięskim sporze ideowym. Zauważyć jednak nale-



5. Akt III, scena zbiorowa. Na pierwszym planie od prawej: Wanda Siemaszkowa — Rudomska, Juliusz Osterwa — Wincenty, Zygmunt Chmielewski — Oficer. Na drugim planie w środku Józef Poremba — Starszy Żołnierz

ży, że takie ustawienie roli ograniczało w pewnym stopniu rangę proble-  
matyki polityczno-społecznej i groziło sprowadzeniem *Ponad śnieg biel-  
szym się stanę* raczej do kameralnego dramatu jednostki o charakterze  
psychologicznym i nastrojowym niż wielkiej paraboli ideowej, na której  
pisarzowi mogło głównie zależeć.

Od kameralnej koncepcji roli Osterwy odbiegała Wanda Siemaszkowa,  
czemu sceniczny Rudomski dał wyraz w opinii, iż „była znakomita ale  
wniosła patos i musieliśmy podciągnąć wszystkich do jej gry”<sup>55</sup>. Recen-

<sup>54</sup> S. Pieńkowski *Teatr Reduta. Występ p. Mieczysława Szpakiewicza*. „Gazeta  
Warszawska” 1920 nr 4 (4 I).

<sup>55</sup> Cyt. wg: J. Szaniawski *Reduta*, s. 156.

zenci omawiając rolę wybitnej aktorki zwracali uwagę na pewien monumentalizm i patos w jej grze, podkreślając jednocześnie rozległą skalę realistycznych środków ekspresji aktorskiej. Zdaniem Chrzanowskiego aktorka „nie wpadła w groźną w podobnej roli krzykliwość — miała w sobie grozę wyklinającej despotki i rozpacz pokutującej matki”. Roli Siemaszkowej najwięcej uwagi poświęciła Naglerowa, pisząc m. in.:

Siemaszkowa stworzyła postać pełną realnej plastyki. Było w niej coś z posągą ożywionego duchem twórcy, była moc greckiej tragiki i nakaz wewnętrzny. Przekleństwu umiała ekspresją słowa i gestu nadać znaczenie i powagę [...] Była szczerą i wielką. Jest w niej bowiem nie tylko wielkość gestu, ale i duszy. dająca wyrazistość i potęgę jej kreacjom.

## 5.

W Reducie okresu warszawskiego grano *Ponad śnieg bielszym się stanę* łącznie 226 razy (od 29 listopada 1919 — 13 maja 1924) i gościnnie w Teatrze Miejskim w Łodzi (od 30 maja — 10 czerwca 1921)<sup>56</sup>.

Dramat Żeromskiego wznowiła Reduta w okresie wileńskim w roku 1926. Wówczas *Ponad śnieg bielszym się stanę* przygotował w oparciu o inscenizację warszawską Edmund Wierciński, określając później tę realizację jako „pracę beznadziejną, zupełnie nietwórczą, bo opartą na kopiowaniu przedstawień Reduty warszawskiej”<sup>57</sup>.

W takim opracowaniu i z Wiercińskim w roli Wincentego wystawiono dramat podczas objazdu jesiennego w Suwałkach (23 IX), Augustowie (24 IX), Mołodecznie (28 IX), Lidzie (29 IX), Baranowiczach (30 IX), Słonimie (1 X) i Wołkowysku (2 X). Cztery przedstawienia dano również w Grodnie, gdzie Reduta miała drugą, obok wileńskiej sceny na Pohulance, stałą placówkę teatralną: 27 września oraz 8, 17 i 31 października<sup>58</sup>. Dochód z drugiego przedstawienia w całości przeznaczono na rzecz Białego Krzyża<sup>59</sup>.

Poza krótkimi notkami informacyjnymi o inscenizacjach objazdowych i grodzieńskich brak żywszych reperkusji na ten temat w prasie lokalnej i wileńskiej. Korespondent „Dziennika Wileńskiego” np. informował zdawkowo i schematycznie o występach Reduty z *Ponad śnieg bielszym się stanę* w Lidzie:

---

<sup>56</sup> S, 209. Ponadto 26 lipca 1924 r. pokazano *Ponad śnieg...* w Tomaszowie (S, 73) O występach w Łodzi informuje J. Szczublewski *Żywot Osterwy*, s. 192.

<sup>57</sup> E. Wierciński, „Credo” do egzaminu eksternistycznego reżyserskiego w ZASP, czerwiec 1929, rkps. Cyt. wg: E. Krasieński *Edmund Wierciński* Warszawa 1960, s. 86.

<sup>58</sup> S, 209 oraz informacje w czasopismach wileńskich.

<sup>59</sup> [Zapowiedź] *Kronika Grodzieńska. Teatr, muzyka i sztuka*. „Dziennik Wileński” 1926 nr 223 (29 IX).

  
**Z A P O W I E D Z**  
**R E D U T A**  
 PRZEJAZD W CZERWCU, LIPCU I SIERPIEŃ 1880 ROKU  
**V WIELKĄ WYPRAWĘ ARTYSTYCZNĄ**  
 PO ZIEMIACH NIECZYZPOSPOLITEJ  
 Z NASTĘPUJĄCEJ WYBIORCĄ

**KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY**  
 dramat Juliusza Słowackiego  
Współczesny wykład z jego dzieł na naszym przykładzie

**W E S E L E**  
 dramat w 3 aktach St. Wyspiańskiego

<p><b>UCIEKŁA MI PRZEPIORĘCZKA</b>  <small>komedja w 3 aktach ST. ŻEROMSKIEGO</small></p> <p><b>W MAŁYM DOMKU</b>  <small>dramat w 3 aktach TADEUSZA RITTNERA</small></p> <p><b>DOŻYWCIE</b>  <small>komedja w 3 aktach ALEKSANDRA FRÉDRY</small></p> <p><b>FIRCYK W ZAŁOTACH</b>  <small>komedja w 3 aktach FR. ZARŁOCKIEGO</small></p>	<p><b>LEKKODUCH</b>  <small>komedja w 3 aktach JERZEGO SZANIAWSKIEGO</small></p> <p><b>DJABEL I KARCZMARKA</b>  <small>komedja w 3 aktach J. KRZYWICKIEGO</small></p> <p><b>PAN MINISTER</b>  <small>komedja w 3 aktach ST. KRZYWONOSZEWSKIEGO</small></p> <p style="text-align: center;"><small>FRAGMENTY</small></p> <p>z „PONAD SNIEG” i „SŁĘKOWSKIEGO”  <small>wiersze ST. ŻYLIŃSKIEGO</small>  <small>Współczesny wykład dla młodzieży i ogółu</small></p>
--	---

**V Wyprawa rozpoczęła się od Grodna w dniu czwartego przystankiem KSIĘCIA NIEZŁOMNEGO**  
 Wyprawa obejmie ziemie: Węgry, Włochy, Polska, Malakasy i Sycyl.

**MIĘDZA NASTĘPUJĄCĄ**

1. Marcinowicz Wierzbicki Gładki Gładki Gładki Gładki	2. Łabicki Sierogajewski Płach Gładki Gładki Gładki	3. Borkowicz Borkowicz Jankowski Karkowski Karkowski Karkowski	4. Gładki Gładki Gładki Gładki Gładki Gładki
--	--	---	---

Doznawanie sztuki i sztuki przedmiotem jest wykład w następującym porządku:

Za wyjątkiem 1880 r.  
REDAUTA WARSZAWA

6. Zapowiedź V Wielkiej Wyprawy Artystycznej Reduty m. in. z fragmentami *Ponad śnieg* bielszym się stanę

Zespół objazdowy Reduty Grodzieńskiej grał w teatrze „Nirwana” [sc. w sali kinowej — przyp. M. B.] tę sztukę z wielkim powodzeniem przy wyprzedanej sali<sup>60</sup>.

Ponadto fragmenty *Ponad śnieg bielszym się stanę* i *Sułkowskiego* jako „widowiska specjalne dla młodzieży i wojska” widnieją w *Zapowiedzi Reduty* o V Wielkiej Wyprawie Artystycznej (czerwiec, lipiec i sierpień 1926 roku<sup>61</sup>).

---

<sup>60</sup> (fr.) Z *Teatru. Kronika Lidzka*. „Dziennik Wileński” 1926 nr 229 (6 X).

<sup>61</sup> Zob. reprodukcję *Zapowiedzi Reduty* na fot. 6.

Źródła reprodukcji fotografii: fot. 1, 3 i 6 z pracy L. Simona, fot. 2 — J. Szczublewski *Żywot Osterwy*, pozostałe na podstawie książki M. Orlicza.