

KAZIMIERZ GAJDA

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

FELIKS KONECZNY: SZEKSPIR DLA TEATRU CZY TEATR DLA SZEKSPIRA?

Zapytanie jest parafrazą wypowiedzi Feliksa Konecznego¹, który w „Przeglądzie Polskim” zrecenzował przedstawienia następujących sztuk² Williama Szekspira: *Burza* (1901), *Cymbelin* (1902), *Hamlet* (1898, 1899), *Henryk IV* (1902), *Komedia pomyłek* (1901), *Koniec wieńczy dzieło* (1904), *Król Lear* (1899), *Kupiec wenecki* (1897, 1904), *Makbet* (1903, 1904), *Otello* (1898), *Poskromienie złoŹnicy* (1904), *Romeo i Julia* (1897), *Sen nocy letniej* (1902), *Wesołe kobiety z Windsoru* (1897), *Wieczór Trzech Króli* (1897), *Wiele hałasu o nic* (1903), *Zimowa powieść* (1898). Niemaló spośród tych utworów poznali krakowianie juŹ w okresie dyrekcji Stanisława Koźmiana³, a niektóre (*Hamlet*, *Makbet*, *Otello*, *Wiele hałasu o nic*) nawet wcześniej, gdy antreprenerem przedsięwzięcia teatralnego był Jacek Kluszewski⁴. Dawniejsi inscenizatorzy zwykle korzystali z obcych przeróbek dramatów Szekspira, głównie francuskich oraz niemieckich. Tadeusz Pawlikowski od 1893 i następnie Józef Kotarbiński od 1899 roku mogli juŹ sięgać po rodzime przekłady⁵ – Stanisława Egberta Koźmiana, Leona Ulricha, Józefa Paszkowskiego.

¹ Feliks Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 123, s. 433. Większość tekstów [w:] *idem, Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedmowa, wybór i oprac. Kazimierz Gajda, Kraków 1994. Dalej skrócony opis bibliograficzny (rok, tom, strona).

² Tytuły według recenzji lub afisza teatralnego, w edycjach również: *Komedia omyłek*, *Król Henryk IV*, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Wszystko dobre, co kończy się dobrze*, *Zimowa opowieść*.

³ Kompetentnie je omawiał, np. *Poskromienie złoŹnicy* i *Wiele hałasu o nic*. Zob.: Stanisław Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, oprac. Jerzy Got, t. 1, Kraków 1959.

⁴ Zob.: Zbigniew Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, okres 1796–1809 napisał Jerzy Got, Kraków 1980.

⁵ Zob.: Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian – tłumacz Szekspira*, Kraków 2009.

Obejmując jesienią 1896 roku fotel sprawozdawcy w Teatrze Miejskim przy placu Świętego Ducha, zastał Koneczny sytuację prawie bez zmian. Owszem, z obcej klasyki „na pierwszym miejscu”⁶ figurował Szekspir, ale dopiero pod zarządem Kotarbińskiego odbyły się krakowskie premiery *Komedii pomylek*, *Burzy*, początkowej części *Henryka IV* oraz *Cymbelina* (prapremiera). W jakim więc stopniu rytm życia sceny stanowił o poglądach Konecznego na dorobek pisarza, czym to było dla teatralnej recepcji dzieł twórcy *Makbeta*, jaką wreszcie lekcję odbyli aktorzy w repertuarze szekspirowskim – oto zasadnicze wątki niniejszego artykułu.

Najpierw krótka, lecz niezbędna rekapitulacja założeń estetycznych⁷ współpracownika „Przeglądu Polskiego”. Zgodnie z przekonaniem, że krytyka „nie jest sztuką, lecz nauką”⁸, odrzucał on impresjonistyczny odbiór spektaklu. Oparcia szukał w dyskursywnym ujęciu tekstowych oraz pozatekstowych uwarunkowań inscenizacji. Punktem wyjścia i odniesienia wszelkich czynności analityczno-interpretacyjnych był dramat. Konecznego interesowały przede wszystkim: wartość literacka (sprecyzowanie idei bądź przesłanek moralnych, czasem zdolność estetyzowania ostrych jakości), faktura (w istocie kompozycja i formy podawcze), rzadziej sceniczność (osiągnięcie efektu zaciękania publiczności). Sprawy związane z fakturą rozpatrywał na płaszczyźnie synchronii i diachronii: „Najbardziej przestarzałymi są Szekspir i Calderon, jeżeli o wartości dzieła ma rozstrzygać nowoczesność faktury”⁹ – wysuwał krytyk tezę i zaraz ją podważał. Świadom swoistości zjawisk artystycznych, w takim ich ujmowaniu odkrył błąd oceny. Wyjaśniał zatem: „Faktura jest metodą układania scen w akty, a to da się robić w rozmaity sposób, począwszy od Szekspirowskiego niedbalstwa – Szekspir po większej części całkiem nie ma faktury – aż do wirtuozostwa Sardou”¹⁰. I uściślał, że przez określenie

⁶ Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. 1: *Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985, t. 2, s. 37.

⁷ Zob.: Kazimierz Gajda, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2008. (Kilka sformułowań częściowo może się tu powtórzyć. Teksty pochodzą z całości powiązanej narracyjnie, tzn. niektóre pojęcia, niezbędne do zbadania wątku szekspirowskiego, krytyk objaśniał podczas analizy dzieł innych autorów). Feliks Koneczny (1862–1949) – historyk i historiozof, na Zachodzie znany od dziesięcioleci, w Polsce długo przemilczany. Zob.: *Feliks Koneczny dzisiaj*, praca zbiorowa, red. Jan Skoczyński, Kraków 2000.

⁸ 1901, t. 139, s. 498.

⁹ 1898, t. 127, s. 201.

¹⁰ *Ibidem*.

faktura „dobra” lub „zła” nie rozumie „faktury tej lub owej, lecz właściwe lub niewłaściwe używanie jakiegokolwiek”¹¹. Od pryncypiów dramaturgicznych¹², ze zwróceniem uwagi na sytuacje fabularne oraz charakterystykę postaci, przechodził do teatralnej części sprawozdań. Z tradycyjnego badania treści i formy wyprowadzał konieczny wnioski dotyczące spektaklu. Za podstawę myśli o reżyserskim ukształtowaniu widowiska (przekład intersemiotyczny) miał utwory¹³. Stąd brało początek jego pojęcie roli („aktorska sztuka reprodukcyjna”)¹⁴, w której dostrzegał rozmaite zależności implikacyjne, ale najpierw sens nadany przez dramaturga.

Stąd też wzięło się owo zawołanie: „Zważywszy jednak, że nie Szekspir dla teatru, ale teatr dla Szekspira, należy grywać jego dzieła jak najczęściej, jeżeli tylko jest nadzieja, że rzecz uda się jako tako. Lepiej grać miernie Szekspira niż znakomicie lada co”¹⁵. Zagadnienie repertuaru, żywo dyskutowane w prasie młodopolskiej, traktował krytyk podobnie jak Zenon Przesmycki, który na łamach „Chimery” głosił, że repertuar jest kośćcem i jedyną „racją bytu”¹⁶ scen polskich. Oczekiwał więc konieczny „najwięcej tzw. klasycznego repertuaru”¹⁷ (*Romeo i Julia*), zawsze był ciekaw „poważnego repertuaru”¹⁸ (*Cymbelin*), z uznaniem mówił o „wielkim repertuarze”¹⁹ (*Burza*). Precyzował przy innej okazji swoje stanowisko. Teatr należy „poświęcić w zupełności literaturze dramatycznej – to znaczy: takim utworom, które nawet bez sceny, same przez się coś znaczą, skoro tylko są napisane, a choćby nie były

¹¹ *Ibidem*, s. 202.

¹² Wzmianki różnoimienne. Zob. zwłaszcza: 1900, t. 138, s. 385–386 (o wartości literackiej); 1897, t. 123, s. 430–431 (o sceniczności).

¹³ Teoretycy udowadniali potem, że krytykę powinien obchodzić „tekst-przedstawienie”, a nie tekst w „języku naturalnym” (Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 78).

¹⁴ 1901, t. 142, s. 147.

¹⁵ 1897, t. 123, s. 433.

¹⁶ Z.P. [Z. Przesmycki (Miriam)], *Reforma teatrów warszawskich*, [cz. 2], m.in. [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert, Roman Taborski, Warszawa 1971, s. 329.

¹⁷ 1897, t. 123, s. 433.

¹⁸ 1902, t. 143, s. 576.

¹⁹ 1901, t. 140, s. 349. Chronologicznie biorąc, czołową pozycję w upodobaniach repertuarowych koniecznego zajmują: William Szekspir, Juliusz Słowacki, Aleksander Fredro.

wystawione”²⁰. Ze względu na Szekspira, przecież granego w teatrze krakowskim, ten uogólniający postulat miał wyźwięk szczególny. Twórczość Szekspira, włączanego do grona współtwórców „poezji dramatycznej”²¹, funkcjonowała niczym sprawdzian poziomu sił artystycznych sceny miejskiej oraz gustu jej widowni.

Angielski dramaturg był preferowany już choćby dlatego, że przygotowanie jego dzieł wymaga indywidualności, jakimi niewiele teatrów może się pochwalić. „Wobec Szekspira nawet wybitny aktor jest początkującym, a nawet zupełnie sztuki nieświadomym”²² – wnioskował krytyk z premiery *Cymbelina*. Tekst został przezeń umieszczony pośród „najsłabszych”²³ w puściźnie autora *Snu nocy letniej*, lecz jako łatwiejszy wydawał mu się odpowiedni do zadań ćwiczeniowych. „Zaczynając od takich utworów, w których właśnie mniej jest Szekspira, [...] błąd nie jest od razu walną klęską”²⁴. Zgłębianie wiedzy o Szekspirze to dla występujących na scenie dogodna sposobność, żeby zwerfikowali swoje uzdolnienia. Niechże więc pod kontrolą reżysera wprawia się kilkoro artystów do Szekspirowskich ról i Szekspirowskiego stylu – perswadował Koneczny²⁵. Przez styl – objaśniony kiedy indziej – rozumiał właściwość dzieła („ład i porządek”)²⁶, polegającą na tym, iż ma ono „pewną zasadniczą linię, którą znać we wszystkich jego przejawach”²⁷. Stopniowanie wymagań, stawianych metodycznie, tak by dla aktorstwa nie zaprzepaścić dorobku literackiego²⁸, uznał krytyk za najlepszy i praktyczny sposób uzmysłowienia arty-

²⁰ 1898, t. 129, s. 175. Zdania nie zmienił: „Zasadniczą bowiem rzeczą jest repertuar i teatr jest przede wszystkim dla autorów!” (1901, t. 140, s. 350). W cytatach podkreślenia ujednolicone rozspacjowaniem.

²¹ 1896, t. 122, s. 601. Poezję dramatyczną (poezję) przeciwstawiał poezji dydaktycznej, co mogłoby wieść do estetyki klasycyzmu oraz antycznej (natchnienie a rzemiosło). Zob. np. inauguracyjną wypowiedź (1896, t. 122, s. 612–614, o komedii Michała Dzieduszyckiego).

²² 1902, t. 143, s. 577.

²³ *Ibidem*, s. 576.

²⁴ *Ibidem*, s. 577.

²⁵ Jw. Ten motyw powracał: „Wyborną szkołą dla aktorów mogłyby się stać komedie szekspirowskie, bo zaprawiłoby się na nich artystów do stylu, nie ryzykując od razu zbyt wiele” (1904, t. 154, s. 353).

²⁶ 1903, t. 147, s. 584.

²⁷ *Ibidem*, s. 562.

²⁸ Dobitnie i wielokrotnie powtarzał: „W teatrze powinni rządzić poeci, a oni dziś służą teatrowi” (1898, t. 129, s. 174).

stom istoty powinowactw dramatyczno-teatralnych. „Szekspira trzeba osobno się uczyć, przywykać do niego i długo, długo specjalne odbywać studia, zanim się wydobędzie ton należyty”²⁹. Będą usterki, wskutek między innymi ciągłej wędrowności grona aktorskiego, ale będzie także – recenzował *Hamleta* – szansa „usuwania ich”³⁰ po kolejnym przedstawieniu. Dzięki systematycznej pracy – żywił nadzieję – ambitny kolektyw zdoła „wprowadzić arcydzieła Szekspira na stałe do repertuaru”³¹.

Temat jest wieloaspektowy, toteż Koneczny ostrożnie się wypowiadał. Kontent, że Szekspir „coraz stalszym gościem”³² jest u krakowian, od najwcześniejszych sprawozdań podejmował ten wątek. Za każdym razem chwalił inicjatywy reżyserskie, wszak „premiery są często ostatnimi próbami”³³. Bez prawienia komplementów potrafił docenić wysiłek artystyczny zespołu w konkretnych warunkach: „teatr, zmuszony do pospiesznej rozmaitości repertuaru, nie może sobie pozwalać na długi szereg prób z każdej sztuki i to należy uwzględnić”³⁴. Zajmując w krytyce postawę przedmiotową³⁵, wyjątkowo dopuszczał odstępstwo od tej normy. Nie był romantykiem. „Rzadko któremu teatrowi dano mierzyć zamiar według sił; zazwyczaj poprzestawać trzeba na mierzeniu sił na zamiary i patrzeć na to nie tylko pobłażliwie, ale z życzliwą pobłażliwością”³⁶. Inaczej, gdyby chciał tylko świetnych spektakli, „na naszej scenie nie widzielibyśmy całkiem Szekspira”³⁷ – konkludował w recenzji z *Kupca weneckiego*. Uprzytomniwszy sobie, że nie uniknie się kłopotów ze skompletowaniem obsady, rozstrzygał trudny wybór na korzyść klasyki. „Lepiej jednak mieć dobry repertuar, chociaż gorzej wykonany, niż znakomicie wykonany repertuar lichy, a zatem: Szekspira grać trzeba”³⁸.

²⁹ 1902, t. 143, s. 577.

³⁰ 1898, t. 130, s. 174–175.

³¹ 1902, t. 143, s. 581.

³² 1897, t. 124, s. 175.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Uwrażliwienie na jakości „estetyczne” (Maria Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 102).

³⁶ 1904, t. 152, s. 164.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Jw. Od strony finansowej uzasadniał, iż chcąc zakupić dekoracje, np. do *Snu nocy letniej*, musi się – ku zadowoleniu widowni – wypełnić repertuar kosztowną inscenizacją fabuły melodramatycznych (1902, t. 144, s. 348).

W omawianym okresie nie było instytucji kierownika literackiego, utworzonej dopiero w połowie 1905 roku, gdy dyrekcję objął Ludwik Solski³⁹. Za dobór sztuk ponosiło więc odpowiedzialność kierownictwo teatru, nazywane również dyrekcją. Koneczny tak ją scharakteryzował: „Reguła [...], że lepiej nie wystawiać zupełnie utworu, którego nie można zagrać całkiem dobrze, jest najzgubniejszą dla teatru i sprzeczną z jego c e l e m. Dyrekcja też [...] nie kieruje się tą regułą”⁴⁰. I jeszcze: „Dyrekcja nasza nie zapomina o Szekspirze”⁴¹, lecz „grywa go za mało, a zdecydowawszy się na próbę w tym kierunku i zaczynając (rzecz słuszna) od utworów łatwiejszych, urządza jednak zbyt długie pauzy od *Burzy* do *Henryka IV*, a potem do [...] *Kupca weneckiego*”⁴². Komunikaty są zrozumiałe i wiadomo, że chodzi o instytucjonalny zakres funkcji dyrektora. Kiedy jednak autor recenzji informował, iż dyrekcja „wystawiła” *Kupca weneckiego* z „wszelką starannością co do samej wystawy, dekoracyj, kostiumów i reżyserii”⁴³, to przez wskazanie elementów pracy scenicznej nadał słowu „dyrekcja” sens sprawczy w aspekcie estetycznym.

Dyrekcja (dyrektor, kierownik teatru) zatem nie tylko administracyjnie czuwała nad repertuarem. We włączaniu doń klasyki niewykluczony jest również jakiś udział reżysera, lecz tu rzecz trochę się komplikuje. Afisze wyjątkowo jedynie wymieniały nazwisko reżysera, zresztą samo określenie nieczęsto było używane. Niekiedy nabierało treści pojęcia zbiorowego: „a może jest reżyserów dwóch, trzech, czterech?”⁴⁴ – zastanawiał się krytyk. Mając na myśli efekty scenicznego przygotowania sztuk, wiosną 1897 roku rekomendował przedstawienie *Wesołych kobiet z Windsoru* w takich słowach: „Reżyseria – ciągle jeszcze tajna – może śmiało z podniesionym czołem wyjść z ukrycia i podpisać się”⁴⁵. Nie pora teraz na wyjaśnienia. Dość przypomnieć, że oprócz głównego reżysera, którym podówczas był Pawlikowski, sporo tytułów

³⁹ J. Michalik, *Dzieje teatru...*, *op. cit.*, t. 1, s. 390.

⁴⁰ 1898, t. 130, s. 174–175.

⁴¹ 1901, t. 140, s. 139.

⁴² 1904, t. 152, s. 164. *Kupiec wenecki* był poprzednio grany w roku 1898, premiera *Burzy* odbyła się na początku 1901 (wznowienie w 1902), pierwszą część kroniki *Henryk IV* wystawiono latem 1902.

⁴³ 1904, t. 152, s. 165.

⁴⁴ 1897, t. 123, s. 205.

⁴⁵ 1897, t. 124, s. 178.

wprowadzali na scenę reżyserujący aktorzy⁴⁶. Etatowych reżyserów zatrudniał po 1899 roku Kotarbiński, zajmujący się opracowaniem tekstu ważniejszych premier.

Z tej perspektywy widać niejasność terminologiczną. Przyпуска się, iż określenie: „Nowa inscenizacja”⁴⁷, wzięte z afisza zapowiadającego spektakl *Hamleta*, dotyczy adaptacji dzieła do warunków panujących w teatrze krakowskim. Niektóre świadectwa potwierdzają⁴⁸ przekształcający charakter czynności podejmowanych celem przeniesienia utworu na scenę. „Skoro nie można grywać Szekspira dosłownie, bez zmian, bez skrótów, przyznać należy, że układ, w którym nam wystawiono *Henryka IV*, był trafny”⁴⁹ – oznajmił Koneczny. Skrupulatnie zapamiętał „układ sceniczny” pierwszej części utworu. To sprawa „przy Szekspirze zawsze ciekawa”⁵⁰. Trudno bez kolacjonowania obszernego akapitu z egzemplarzem reżyserskim komentować strukturalną przemianę porządku dramaturgicznego. Krytyk podsumował: „Rozkład przejrzysty i bardzo praktyczny”⁵¹, z czym nie wszyscy się zgadzali⁵². Po obejrzeniu innego widowiska, *Koniec wieńczy dzieło*, wyraźnie jednak napisał: „Przedstawienie sprawiało wrażenie, jakby reżyser powykreślał był najlepsze miejsca. Nie zrobił tego; owszem, komedia ułożoną była do wystawienia całkiem dobrze, w skrótach nie pominięto żadnej zasadniczej rzeczy i zupełnie trafnie łączono sceny w odsłony”⁵³. Tak więc reżyseria, a nie inscenizacja

⁴⁶ W czasie kierownictwa Pawlikowskiego m.in. Ludwik Solski, Józef Śliwicki; za dyrekcji Kotarbińskiego głównie Kazimierz Kamiński, Adolf Walewski – w drugim sezonie naczelnym reżyser. Usatysfakcjonowany „staranną reżyserią” *Komedii pomyłek*, wyjawiał Koneczny: „Ta część pracy scenicznej podniosła się u nas bardzo od pewnego czasu, dzięki p. Walewskiemu” (1901, t. 140, s. 140).

⁴⁷ Ściśle biorąc, było to wznowienie spektaklu z 1894 roku.

⁴⁸ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru...*, *op. cit.*, t. 2, s. 249.

⁴⁹ 1902, t. 145, s. 181–182.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 181. Kilka stron dalej wzmiankował o mającej nastąpić premierze drugiej części kroniki.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Zob. wypowiedzi innych recenzentów w syntezie J. Michalika (*Dzieje teatru...*, *op. cit.*, t. 2, s. 255). Śledząc sekwencję obrazów (odsłony), kwestie przytaczał krytyk nie w wersji podanej przez Leona Ulricha, tylko z anonimowego przekładu (rkps Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego, sygn. 876).

⁵³ 1904, t. 154, s. 354 (w tłumaczeniu L. Ulricha: *Wszystko dobre, co kończy się dobrze*).

została tu oceniona za modyfikowanie tekstu⁵⁴. Zakres znaczeniowy tych pojęć – nieostrzy⁵⁵ po dziś dzień – nie zaprzętał specjalnie uwagi Konecznego. Istotna była dlań inna sprawa, mianowicie – co wynikało stąd dla aktorstwa.

Niedomagania w tym zakresie tłumaczył następująco:

Komedię Szekspirowską trzeba by przynajmniej trzy razy wspólnie odczytać, nim by się rozdało role! U Szekspira żadna postać nie idzie luzem; łączą się one harmonijnie, jedna drugą uzupełnia w budowie dzieła, tak obok siebie ustawione, że pomagają sobie do tym większej plastyki; toteż Szekspir nawet w drugorzędnych swych utworach wymaga doskonałego zestroju na scenie, żeby każdy aktor myślał o wszystkich innych, inaczej ulotni się z dzieła to, co stanowi największą jego artystyczną wartość⁵⁶.

Krytyk nie mógł okazać zadowolenia, jak po spektaklu *Wesołych kobiet z Windsoru*, kiedy: „Mimo pewnych braków, całość jednak wypadła całkiem dobrze i – znać było dobrą reżyserię, czuwającą troskliwie nad każdym aktorem⁵⁷.”

Tak prócz ingerencji reżysera w teksty sztuk ujawnia się następna, nie mniej podstawowa jego funkcja – prowadzenie artystów scenicznych. Przykład pierwszy – po występie Władysławy Ordon-Sosnowskiej jako Lady Percy w *Henryku IV*: „powinna reżyseria wystąpić stanowczo przeciw jej ruchom specjalnie teatralnym, [...] poczyniła postępy w ostatnim roku; czemuż w tej właśnie roli powróciła do dawnej nienaturalności?”⁵⁸. Przykład kolejny – *Wieczór Trzech Króli*. Koneczny spodziewał się zobaczyć utwór starannie opracowany, ale nie wątpił: „średnio także warto”⁵⁹ go wystawiać. Miał nadzieję, iż wznowienia będą już „zgrane”, czyli „aktorowie dostosują się lepiej wzajemnie do siebie”⁶⁰. Szekspira przedkładając nad teatr, perswadował: „Wystarczy dla repertuaru, że p. Siemaszkowa nie była złą Violą, tj. że ta rola nie wyszła

⁵⁴ „Skreślenia były na porządku dziennym, należały poniekąd do obowiązków reżyserii” (J. Michalik, *Dzieje teatru...*, *op. cit.*, t. 2, s. 253).

⁵⁵ Reżyseria jest często hasłem odsyłającym do inscenizacji. Zob. np.: Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp Anne Ubersfeld, tłum., oprac. i uzupełn. opatrz. Sławomir Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.

⁵⁶ 1904, t. 154, s. 354–355.

⁵⁷ 1897, t. 124, s. 178.

⁵⁸ 1902, t. 145, s. 186.

⁵⁹ 1897, t. 124, s. 175.

⁶⁰ *Ibidem*.

u niej przeciw Szekspirowi”⁶¹. Podobnie odebrał przedstawienie komedii *Koniec wieńczy dzieło*. Jak już wiadomo, za brak zespołowości skarcił reżyserię, lecz nie z powodu skreśleń, przesunięć itp. modyfikacji tworzywa słownego: „wina wszystkiego złego była tylko w niedostatecznym przygotowaniu aktorów”⁶². Brakowało „jednolitości roli księcia Bertrama, którą nie popisał się wcale p. Mielewski, zmieniając ton gry niemal w każdej odsłonie, tak że zrobiła się jakaś składanka, w której wątek charakterystyki gubił się co chwila”⁶³. Odtwarzająca postać Diany „p. Sulima prześliznęła się zaledwie po powierzchni tekstu”⁶⁴. Bez wymaganej „subtelności” w kreacjach pierwszoplanowych i wskutek braku „potrzebnych przymiotów” niejedno musiało szwankować. Krytyk konkludował: „Reszta ról jest już obojętną wobec tamtych; skoro zaś tamte wszystkie kulały, skoro nie wyszło plastycznie ani jedno z zasadniczych miejsc tekstu, trudno wymagać od publiczności, żeby zaciekawiła się do utworu”⁶⁵. Szekspirowskie komedie, obce „niemal całkiem szerszemu ogółowi, mogłyby [...] ściągać widzów do teatru, gdyby były dobrze grane, a przynajmniej bez rażących błędów”⁶⁶.

Tak przewidując, na poziomie nadawczo-odbiorczym właściwie nie przesunął konieczny punktu obserwacyjnego. Tylko pozornie naruszył przez siebie ustaloną hierarchię wartości. Scena – należy wnioskować z tych przekazów – pełni funkcję służebną wobec dzieł dramatycznych Szekspira, sprzyja ich rozpowszechnianiu. „Reprodukcja Hamleta”⁶⁷, przytoczony już cytat o aktorstwie jako sztuce odtwórczej – to krąg leksykalny pojęcia gry scenicznej. Według krytyka rola jest aktualizowaniem znaczeń tekstowych, co udowodniał pod kątem fabuły i charakterologicznej konstrukcji Falstaffa („nie jest maszyną do humorystyki, ale człowiekiem”)⁶⁸, postaci Percy’ego syna („usposobienie ma [...] niestałe, jak wszyscy sangwinicy”)⁶⁹. Analiza dramaturgii wszelako nie zdominowała informacji o przebiegu widowiska.

⁶¹ *Ibidem*. Pisownia imienia oryginalna, w przekładzie L. Ulricha i na afiszu jest: „Wiola”.

⁶² 1904, t. 154, s. 354.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 353.

⁶⁷ 1898, t. 130, s. 174.

⁶⁸ 1897, t. 124, s. 176 (w komedii *Wesołe kobiety z Windsoru*).

⁶⁹ 1902, t. 145, s. 184 (obocznie jako Hotspur w kronice *Henryk IV*).

Szekspirowski spektakl bywał okazją do sumiennego rejestrowania zachowań aktorskich, opis stawał się w pewnej mierze ich zapisem⁷⁰. Koneczny porównywał motoryczną harmonijność i paraliterackie uwarunkowania działań scenicznych. Jego zdolność recepcyjną pobudzały zwłaszcza znaki „wytworzone przez aktora”⁷¹, toteż uchwycił dużo słownych oraz pozasłownych form ekspresji, takich jak intonacja, mimika, gest, ruch ciała. Materiał egzemplifikacyjny jest bogaty⁷², trzeba zatem wybrać albo kilka sprawozdań pod względem poszczególnych środków wyrazu, albo jakiś dłuższy fragment zawierający w sobie wyrazistą motywację wielu przejawów gry. Dotąd przeważał problemowy tok narracji. Teraz drugi sposób wydaje się prostszy. Oto skrót ponad stu liniiek ścisłego druku, niech zastąpi analityczny dyskurs o teatralnej prezentacji Szekspira.

Było w roli Lady Makbet za mało stanowczości, za mało grozy. Zaraz w pierwszej scenie czytania listu otrzymanego od męża panował jakiś ton, przypominający trochę role liryczne, podczas gdy Lady powinna być raczej od początku wcieleniem rozsądku i ambicji. Zbyt skromnie, zbyt potulnie przedstawiała się ta postać naszym oczom; taka kobieta nie mogłaby się zdobyć na tak zbrodnicze czyny. Z przyjemnością stwierdzić można było natomiast już w tej pierwszej scenie, że p. Wysocka nabywa coraz większej różnorodności ruchów; ale nie są one z sobą należycie powiązane, jeden od drugiego oddziela się i zbyt jeszcze znać robotę aktorską na nich. Podobna uwaga nasuwa się co do akcentów. Znać było sam zamiar akcentowania, a zwłaszcza ilekroć artystka używała dobrego zresztą skądinąd efektu nagłego spadku głosu na ostatnim wyrazie. Nie zawsze też akcenty były dobrze obmyślane i często padał nacisk nie na ten wyraz w zdaniu, na którym spoczywać powinien. Modulacja głosu bywała nieraz świetna, a jednak trzeba by jeszcze więcej uwagi na to zwrócić, bo można by tym środkiem osiągnąć bez porównania więcej, aniżeli artystka dotychczas wydobyla. Należy na ruchy, mimikę, modulację głosu, tudzież na pauzy, poświęcić więcej czasu. Niejeden ruch p. Wysockiej był bardzo dobrze obmyślony, ale nie sprawiał wrażenia przez to, że wykonanym był zbyt szybko i gwałt, zwłaszcza gdy równocześ-

⁷⁰ Rozróżnienia definicyjne zob.: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 331 i nast.

⁷¹ Znacznie mniej „skierowane do aktora i przez niego percypowane” oraz te, które „aktorowi towarzyszą, ale nie są skierowane do niego. Klasyfikację, na podstawie ustaleń Tadeusza Kowzana (*Znak w teatrze*), przeprowadził Jerzy Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. Janusz Degler, t. 2: *Teatr*, wyd. 2 zmienione i uzupełnione, Wrocław 2003, s. 28.

⁷² Zob. zwłaszcza: 1897, t. 123, s. 434–435 (Józef Śliwicki, Wanda Siemaszkowa – *Romeo i Julia*); 1897, t. 124, s. 176–177 (Ludwik Solski, Władysław Roman – *We sole kobiety z Windsoru*); 1902, t. 143, s. 578–580 (Stanisława Wysocka, Józef Kotarbiński – *Cymbelin*); 1902, t. 145, s. 182–184 (Michał Tarasiewicz – *Henryk IV*).

nie głos tym bardziej zwracał uwagę na sam tekst, im lepiej był modulowany. Godzi się i najzupełniej jest dozwolone zrobić pauzę w milczeniu, wykonując ruch, mający oznaczać pewne wzruszenie psychiczne. W takich rolach jak Lady Makbet ma się często sposobność grać osobno ruchami, a osobno głosem, na przemian jedno drugim przeplatając. Scena powitania króla, przybywającego do zamku Makbetów⁷³, wypadła słabo, bo nie dość dworsko. [...] Nadzwyczaj uważnie odegraną była rozmowa z mężem po powitaniu króla [...]. Przepysznie oddany był ten ustęp roli, gdzie małżonkowie zastanawiają się, czy sztylety nie chybią. Przykrym jednak rozdziwkiem było zupełnie niewłaściwe wygłoszenie słów: „Pokojuwców jego tak uraczą”⁷⁴ i całego końca ustępu, z wyrazem jakiegoś pospolitego cynizmu. [...] W drugim akcie zachowała się artystka zbyt spokojnie w ustępie, kiedy mówi: „Zamach to, nie zbrodnia, zgubi nas”⁷⁵. Dodajmy, że tu fałszywe akcentowanie dało się grubo we znaki. Artystka rozdzieliła to zdanie w ten sposób, jak gdyby w tekście było, że zamach nie jest zbrodnią, dała bowiem cezurę po wyrazie „zbrodnia”, podczas gdy przystanek powinien być bezpośrednio po słowach „Zamach to”. Stanowczym również było błędem, że gdy Makbet wychodzi z królewskiej sypialni po dokonaniu zbrodni, a żona czeka na męża na dziedzińcu, widząc go już wychodzącego, stała artystka nieruchomo z wyciągniętymi przed siebie rękoma, nie drgnawszy, ani też wyrazem twarzy żadnego nie zdradzając wzruszenia, ani nawet choćby ciekawości! Stała w tym miejscu posągowo, a przecież rzecz całkiem prosta, że jeżeli w której chwili, toć w tej najsprzeczniejsze uczucia wstrząsały tą duszą; a jest sama i wie o tym, że nikt jej nie widzi. [...] Ale wnet ton gry podniósł się znacznie wyżej, a ustęp, kiedy Lady wyrwa mężowi sztylety, powiódł się bez porównania lepiej. Jedna pomyłka w akcentowaniu raziła znów tak nieprzyjemnie, że błąd mimo woli wrył się w pamięć słuchaczy, a mianowicie w zdaniu: „Oni się muszą wydać sprawcami zbrodni”⁷⁶, dała artystka akcent, i to silny, na wyraz „muszą”, podczas gdy logika każe tu akcentować wyraz „oni”. Na wielką za to pochwałę zasłużyła p. Wysocka za ten moment, kiedy Lady sama wraca z królewskiej sypialni. W scenie gdy się rozchodzi wiadomość o śmierci króla, trafnym było zachowanie się artystki w pierwszej części, póki miała coś wygłaszać z tekstu; następuje jednak dłuższy moment, podczas którego Lady nic wprawdzie nie mówi, ale jest obecną i patrzy, co robi coraz liczniejsze grono zebranych, i musi się też liczyć z tym, że ci ludzie także na nią patrzą; tu właśnie należało wystudiować mimikę i ruchy dokładnie; tu właśnie była sposobność, ażeby w tej niemej scenie popisać się, podczas gdy p. Wysocka poprzestała na samej tylko obecności na scenie i znów nadała swej

⁷³ Akt I, sc. 6. Egzemplarza teatralnego w tłumaczeniu L. Ulricha nie zdołano odszukać. Lokalizacja przytoczeń z *Makbeta* według przekładu Józefa Paszkowskiego (Kraków 1913).

⁷⁴ Akt I, sc. 7.

⁷⁵ Akt II, sc. 2. W porównywanej edycji rzeczywiście przed słowami „zgubi nas” nie ma przecinka.

⁷⁶ *Ibidem*.

twarży wyraz posagowy. [...] W scenie biesiady wyglądała p. Wysocka wcale dobrze, a był jeden moment, w którym nadała twarży swej wyraz tak stosowny, że gdyby mimika całej roli obmyśloną była choć na pół tak dobrze, już by rola musiała powieść się znakomicie; a mianowicie należy się ta pochwała za układ całej postaci i wyraz twarży tuż przed pytaniem: „Jakie dzieło?”⁷⁷. W ustępie, kiedy duch Banka się zjawia, grała artystka bardzo dobrze, ilekroć przemawiała do Makbeta, a zupełnie źle, ilekroć odchodziła od stołu z gośćmi. I tutaj znów znać było pewne zaniedbanie, uważanie tych chwil za drugorzędne, podczas gdy jest to zupełnie mylne zapatrywanie, bo właśnie te ustępy, w których Lady gośćmi się zajmuje, zwłaszcza kiedy siada wśród nich, są dla roli nadzwyczaj znamienne i stanowią niesłychanie wdzięczne pole do popisu. Scenę sam na sam z mężem grała znów bez porównania lepiej; doskonałą była w chwili, gdy zdejmowała koronę i zrzuciła płaszcz, ale w kilka chwil potem nastąpił znów jakiś najazd liryki. W wielkiej scenie somnambulizmu⁷⁸ okazała się wprawdzie godną powierzonej sobie roli, ale tu też czuło się najbardziej niedostateczne jeszcze zrozumienie ważności ruchów. A choćby trochę dłużej myć te ręce, powolniej to robić, a twarży nadać wyraz większego zmęczenia i udręczenia! Ten sen wśród ruchów, wszak to zmore dla Lady i powinno to być widocznym w całej postawie, że ona pasuje się z sobą. [...] Bądź co bądź możemy być zadowoleni, że mamy artystkę do tej roli, artystkę, dla której żaden repertuar nie jest za wysoki⁷⁹.

Pietyzm wobec twórczości Szekspira chyba nie pozwoliłby Konecznemu akceptować parafrazy tej sztuki – i każdej innej, jeśli reżyser ma kompletny tekst. Trudno sobie wyobrazić krytyka zachwyconego przedstawieniem „według *Makbeta*”. Logocentryczne ujęcie teatru było dlań kanonem estetyki. Zamyka się zatem krąg aksjologiczny. A jednak rozpatrywane wypowiedzi kryją w sobie swoisty paradoks. Niewielu bowiem mogłoby dorównać⁸⁰ Konecznemu zdolnością utrwalenia pierwiastków teatralnych. Akapit o grze Stanisławy Wysockiej zainicjował krytyk następująco: „W rocznikach sztuki scenicznej każdego teatru ma znaczenie fakt, ilekroć nowa siła próbuje się w wielkich rolach Szekspirowskich”⁸¹. Śledzenie realizacji podobnych motywów rozstrzyga tytułową kwestię o tyle, o ile się przyjmie, iż utwory określają kształt przedstawienia. Unaocznione przez Konecznego konfrontowanie literackości z te-

⁷⁷ Akt III, sc. 2.

⁷⁸ Akt V, sc. 1.

⁷⁹ 1904, t. 151, s. 583–586.

⁸⁰ Zob.: Wiktor Brumer, *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne*, przedmowa, wybór tekstów i komentarze Eleonora Udalska, Warszawa 1986 (np. o kreacji Otella przez Kazimierza Junoszę-Stępowskiego). Zob. też: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wrocław 1993.

⁸¹ 1904, t. 151, s. 583.

atrakcyjnością⁸² przynosi wszelako potomnym korzyść poznawczą w badaniach nad aktorstwem, które bezpowrotnie minęło.

Feliks Koneczny: Shakespeare for Theatre or Theatre for Shakespeare?

Abstract

Feliks Koneczny reviewed in *Przegląd Polski* adaptations of the following works by William Shakespeare: *The Tempest* (1901), *Cymbeline* (1902), *Hamlet* (1898, 1899), *Henry IV* (1902), *The Comedy of Errors* (1901), *All's Well That Ends Well* (1904), *King Lear* (1899), *The Merchant of Venice* (1897, 1904), *Macbeth* (1903, 1904), *Othello* (1898), *The Taming of the Shrew* (1904), *Romeo and Juliet* (1897), *A Midsummer Night's Dream* (1902), *The Merry Wives of Windsor* (1897), *Twelfth Night* (1897), *Much Ado about Nothing* (1903), *The Winter's Tale* (1898).

The foundation of aesthetics was for Koneczny the logocentric conception of the theatre ("the theatre for Shakespeare"), therefore he treated Shakespeare's plays with care, who was considered to be the co-author of the "dramatic poetry". He wanted to bring them into the repertoire permanently, in order for them to become an artistic assessment of the Cracovian Theatre and its audience's taste. Shakespeare's adaptation was for Koneczny an occasion to scrupulously chart the actors' performance. According to the rule that criticism is a form of a science, a lengthy description of gestural, motorial, vocal expression forms – for example, those of Stanisława Wysocka performing as Lady Macbeth – was transformed into their record.

⁸² Zob.: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 545 i nast.