

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.9

Kazimierz Gajda

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

D'Annunzio w recenzjach Konecznego

Byli prawie rówieśnikami. Kiedy Gabriele d'Annunzio (1863–1938) zadebiutował młodzieńczo w 1879 r. tomikiem poezji *Primo vere*, jeszcze trwał gimnazjalny okres edukacji Feliksa Konecznego (1862–1949). Zagranicznemu pisarzowi los oszczędził koszmaru II wojny światowej. Polski historyk i historyzof doświadczył jej tragicznie; także i okres po 1945 r. nie okazał się dla niego łaskawy. Podążając śladami biografii obu autorów, dostrzega się właściwie kontrast osobowości twórczych. Kochanek nie tylko muz i beneficjent włoskiej państwowości, jako indywidualista pozostał d'Annunzio wyrazicielem sztuki modelującej życie artysty. Koneczny nie był artystą, lecz naukowcem żywo zainteresowanym sprawami sztuki, którą cenił o tyle, o ile przyczynia się do krzewienia piękna i prawdy, zarówno w sensie estetycznym, jak i moralnym¹. Czy w latach 1889–1890, gdy przeprowadzał kwerendę m.in. archiwów watykańskich, odczuwał atmosferę kielkującej sławy d'Annunzia – trudno powiedzieć, gdyż nic o tym nie wspomina. Gdyby jednak nawet tak było, to prawdopodobnie nie zmieniłby swojego nastawienia wobec autora, o którym później napisał, że nie sposób uważać go za „jakieś światło przyświecające współczesnej ludzkości”².

Koneczny – jak łatwo już wywnioskować – dystansował się od twórczości d'Annunzia. Owszem, z zainteresowaniem objaśniał poetykę jego dzieł oraz ich wystawienie w teatrze krakowskim, ale głównie ze względu na aktorstwo. I w tym tkwi

¹ „Największym zabobonem literatury jest, jakoby można poezję ustawić poza etyką”, pisał F. Koneczny (*Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, z. 393, s. 557), wielokrotnie na łamach tego miesięcznika odnosząc się ze sceptycyzmem do absolutyzacji piękna w sztuce, zwłaszcza dramatycznej. Zob. K. Gajda, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2006. Oprócz utworów d'Annunzia sprawozdawca krakowskiego periodyku omawiał spektakle z repertuaru R. Bracca, G. Giacoso, M. Pragi, G. Rovetty. Wykaz bibliograficzny zob. K. Gajda, *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. nauk. E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994. (Dalej skrócony opis tekstów Konecznego, podkreślenia w cytatach z pierwodruku, pozostaje kilka form dawnego języka).

² „Przegląd Polski” 1901, z. 424, s. 167.

szczególne wartości sprawozdań z inscenizacji przygotowanych podczas dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Jest zastanawiające, iż w artykułach o recepcji d'Annunzia zwykle są pomijane świadectwa Konecznego. Być może to znak czasu, w którym do autora studiów o cywilizacjach, a jednocześnie recenzenta „Przeglądu Polskiego” niechętnie się odwoływano. Nie była to sytuacja wyjątkowa w naszej humanistyce. Maria Podraza-Kwiatkowska obszernie i wnikliwie prześledziła obecność włoskiego modernisty w „kulturze polskiej”³, sprawy teatralne pozostawiając innym. Do pewnego stopnia już podjął je kilka lat wcześniej Pietro Marchesani ogłoszeniem erudycyjnego artykułu⁴ na temat przedstawień sztuk d'Annunzia w Teatrze Miejskim lat 1901–1905. Obok wielu nazwisk – od Konrada Rakowskiego aż po współczesnych historyków teatru – pojawia się tam również Koneczny jako autor wypowiedzi o d'Annunziu.

Dotyczą one poematu dramatycznego w jednym akcie *Sen wiosennego poranku* (1897 r.) oraz czteroaktowej tragedii *Gioconda* (1899 r.). W tekście Marchesaniego można przeczytać: „Przedstawienia *Giocondy* i *Snu poranku wiosennego* zostały przyjęte nader negatywnie przez publiczność i krytyków”⁵. Wobec syntetycznego studium sprzed kilkudziesięciu lat niech niniejsze uwagi o recepcji d'Annunzia – rozwinięte pod względem literackiego oglądu sztuk oraz ich realizacji scenicznej – staną się dopełnieniem, a poniekąd korektą spostrzeżeń włoskiego polonisty. Zgodnie z narracją Konecznego najpierw będzie tu omówiona część dramaturgiczna sprawozdań, a potem teatralna.

1

Koneczny – wyznawca naukowej krytyki – zaczynał od streszczenia wystawionych utworów, niekiedy obszernego, jeśli były to nowości w repertuarze. Na ogół też spopularyzowanego, ażeby mieć mocny punkt odniesienia analizy kształtu scenicznego granych sztuk. Kryterium wstępnej oceny dzieła były dlań: faktura, wartość literacka, sceniczność, uwzględniane czasem fakultatywnie. Jest jeszcze jeden istotny aspekt metakrytyki Konecznego, mianowicie zastrzeżenie, iż zamierza dokładnie „rozbierać” tylko te utwory, które sami autorzy piszą „na serio”⁶.

Sen wiosennego poranku nie zasłużył na poważne potraktowanie przez krytyka. „Ani to poemat, ani akt, tylko po prostu rola ułożona dla popisu”⁷ Eleonory

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pro et contra. Polscy krytycy o Gabrieli d'Annunzio*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 208.

⁴ P. Marchesani, *Gabriele d'Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia (1901–1905)*, [w:] *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979. (Wzmianki o Konecznym na s. 193–195).

⁵ Tamże, s. 359.

⁶ „Przegląd Polski” 1896, z. 366, s. 627.

⁷ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 166. Koneczny podał taką wersję tytułu z afisza teatralnego. Gdzie indziej bywa rozmaicie. W przekładzie warszawskim (1900 r.) pod pseudo-

Duse, z którą łączyła d'Annunzia bliska zażyłość. Koneczny odmówił „sensu” sztuce, utrzymując stanowczo, że „bajanie” Obłąkanej w konsekwencji popełnionego morderstwa jako „osnowa” rozgrywającej się akcji nie zostało umotywowane przez możliwy do uchwycenia „związek zdarzeń”⁸. Stąd też nawet nie próbując szukać spoidła logicznego fabuły dramatycznej, przeszedł do socjologicznej obserwacji pisarstwa d'Annunzia pod kątem rozgłosu i sławy. To nie jest jedno i to samo, powiada Koneczny i sytuuje d'Annunzia w kręgu „szkoły”⁹ Giosuè Carducciego. Na jej modłę d'Annunzio hołduje stylowej „piękności”, ale zarazem stylistycznej „przewrotności”, skoro uważa się go niekiedy za „idealistę”, choć czerpie z wyobraźni pobudzanej materialistycznie. Będąc „mistrzem języka”, wyrafinowany autor *Snu wiosennego poranku* ma „wielki rozgłos”, z którego „niewiele zostanie sławy”¹⁰.

Gioconda to właśnie utwór pomyślany „na serio”¹¹, bez sztucznej oryginalności, jakoż fabuła ogniskuje się wokół „zmysłów i szóstego przykazania”¹². Przeciętny rzeźbiarz Lucio Settala dla Giocondy zdradza żonę Sylwię, gdyż nie jest jego natchnieniem. Ostatecznie ją porzuca... W przeciwieństwie do jednego akapitu o treści *Snu wiosennego poranku* tym razem krytyk przeznaczył trzy pełne strony na objaśnienie tematu, który schematycznie powielany w „głównych zarysach”, miewa niezliczone warianty w „szczegółach”¹³. Oto skrót myślowy rozwoju wypadków: Settala wyrzuty sumienia – próba samobójcza i ocalenie – opieka niezawodnej żony. Settala zdaje się osobą jakby odmienioną przez los. Kiedy jednak w rekonwalescencji znów „budzi się artysta”, wracają namiętności. Trwa rywalizacja żony z kochanką o jego względy, pojawiają się podstęp i kłamstwo. W końcu Sylwia przegrywa, okaleczona usuwa się z życia Settali i poświęca wychowaniu córki.

Koneczny skrupulatnie śledzi rozwój wątku opartego na tradycyjnym motywie, może bowiem stąd wnioskować o „rodzaju i stopniu zdolności autora”¹⁴. To pierwsza korzyść z analizy dzieła. Druga mieści się w przekonaniu, iż krytyka utworu scenicznego nie jest celem dla siebie, lecz (na przyszłość) dla autora, dla twórców przedstawienia i grona aktorskiego; nadto i odbiorca spektaklu obchodził sprawozdawcę. W elementarnej funkcji czynności recenzenckiej służą ewaluacji dzieła stosownie do

nimem Marion (Cecylia Glücksman bądź Glücksmann) jest: *Sen poranku wiosennego*. A. Solarzka-Zachuta (*Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*, Warszawa 1979, s. 67, 272) notuje: *Sen wiosennego poranku* oraz *Sen wiosennego poranka*.

⁸ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 167.

⁹ Tamże, s. 166.

¹⁰ Tamże. Koneczny przyrównuje go do S. Przybyszewskiego. Młodopolanin – puentuje sprawozdawca – jest mniej „praktyczny” w znajomości świata, wszelako dramaturgicznie stoi „stanowczo wyżej” od d'Annunzia.

¹¹ Tamże, s. 167.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 168. W tej recenzji: Silvia, w późniejszej i na afiszu: Sylwia. (Przyjęto spolszczoną pisownię imienia).

¹⁴ Tamże, s. 167.

obranej metody i kryteriów wartościujących. Sprawozdanie z inscenizacji *Giocondy* nie było pozbawione ujemnych ocen. W sprawie podstawowej dla struktur dramaturgicznych Koneczny uogólnia: „Utworowi temu można by zarzucić niejedno co do charakterystyki osób. Stosunek obydwóch bohaterek do Settali przedstawiony jest niezupełnie konsekwentnie, a moment tragiczny oparty na przypuszczeniu nieprawdopodobnym, że Gioconda uwierzyła kłamstwu Sylwii”¹⁵. Zresztą – dopowiadał – gdyby poprzestać na wynajdywaniu usterek w konstrukcji dramatów d’Annunzia, toby „niewiele się ostało w jego dziełach”¹⁶. Nie tak więc będzie zapoznawał odbiorcę z utworem włoskiego twórcy.

Stanowisko sprawozdawcy „Przeglądu Polskiego” wobec dramaturgii d’Annunzia dobrze odzwierciedliłaby wypowiedź wcześniejsza o lat kilka: „Krytyka ma być dla dzieł sztuki tym oświetleniem, w którym one ustawione najlepiej okażą zalety swych kształtów, żeby ani jeden szczegół ich piękna nie zaginął”¹⁷. Konecznemu, który – podług własnej hierarchii – wiele wymagał od autorów, nie wystarczał rodzaj krytyki tylko jako analizy wad. Przeciwnie – on recenzował dramaty z rzutem oka na ich projekcję sceniczną. Toteż odnośnie do *Giocondy*, jak i pozostałych dzieł pisarza proponował: „Raczej zwróćmy uwagę na to, co w nich jest dobrego”¹⁸. I wskazał pozytywne elementy w utworze, jednocześnie określając talent pisarSKI d’Annunzia. „Posiada on w wysokim stopniu dar porywania czytelnika czy widza, tj. dar wmówienia w niego, że rzeczy mają się rzeczywiście tak, jak autor je przedstawia”¹⁹, a więc przykładowo, iż Settala istotnie jest „wielkim artystą”. Ten przymiot – powiedzieć by można estetycznego sugestionowania – świadczy o „wybitnej zdolności artystycznej”²⁰ d’Annunzia, stanowi wartość literacką jego dzieła. Jako przejaw obrazowości bezpośredniej²¹, była ta wartość wysoko lokowana przez Konecznego²² w hierarchii jakości estetycznych. Osiągnąć lekturową bądź sceniczną iluzję – perswadował krytyk – można na trzy sposoby. Albo siłą „wielkiej idei”, albo przez „nadzwyczajną plastykę przedstawienia”, albo wreszcie poprzez „stylistykę samą”²³. Ostatnią metodę, zmierzającą ku temu, żeby „czytelnik przestał myśleć

¹⁵ Tamże, s. 169.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ „Przegląd Polski” 1898, z. 381, s. 608.

¹⁸ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 169.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, z. 393, wyd. 4 bez zmian (dodruk), Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 349.

²² Dobitnie w omówieniu twórczości J.A. Kisielewskiego; „Talent artystyczny poznaje się po tym, że potrafi słuchaczom czy widzom złudzenie podać za prawdę i za pomocą środków estetycznych wmówi w nich formalnie, co zechce!”, „Przegląd Polski” 1899, z. 393, dz. cyt., s. 550.

²³ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt.

[ideami], a tylko delectował się chwytaniem pięknie toczonych zdań"²⁴, od niedawna stosują wszyscy „autorowie zmysłowi”, przekonywał Koneczny i wskazał kolejny zabieg dramaturgiczny przez nich efektownie spożytkowany. Otóż wielokrotnie uwydatniają jakiś „szczegół” – na przykład d'Annunzio „piękne linie rąk Sylwii” – aby odbiorcy wydawało się, iż twórca „przywiązuje do tego jakieś szczególne znaczenie i że to konieczne do należytego zrozumienia utworu”, choć tak nie jest. Uogólniając cechy poetyki analizowanej tragedii, krytyk był pewien, iż *Gioconda* wyróżnia się głównie „stylem”²⁵ środków charakteryzujących postaci, choćby Settalę (ukierunkowane nań „rozmowy” w pierwszym akcie). Nie brak w niej „czynów”, jakości dla Konecznego ważnych, ale są one poniekąd „tylko z musu”, niby materiał tematyczny, bez którego trudno dobrać właściwą fakturę w jej pojęciu kompozycyjnym. Za to z upodobaniem – perswadował sprawozdawca – oddaje się autor „odurzającej szermierce słów”²⁶, przez powtarzalność tworzących „jakby desenie”, które następnie splatają „śliczny kobierzec”.

Poruszając się pomiędzy tekstem a inscenizacją, dotknął Koneczny sprawy przekładu. Dokonała go Zofia Wójcicka, na ogół dobrze oceniana przez współczesnych. W przypadku d'Annunzia podstawą translacji był dla niej język niemiecki. Utwór przetłumaczyła „dobrą” polszczyzną, niemniej – według recenzenta – nie zdołała „narzucić czytelnikowi” swojej lektury dzieła, ekwiwalentnie uzasadniającej „stosowny dobór wyrazów!” To nie jest „przekład literacki”, oświadczył sprawozdawca. Z dramaturgicznej perspektywy *Gioconda* ma „średnią wartość”; w oryginale „może sprawiać wielkie wrażenie”; podczas spektaklu „połowa tej «stylistyki» musi zaginać”²⁷.

Koneczny nie był piewą wszystkich sztuk, jakie wchodziły na afisz²⁸. Niejednokrotnie powtarzał, że to scena powinna służyć autorom, nie na odwrót. Jednocześnie w osądzie już wystawionych starał się racjonalizować zamysł konstrukcyjny, jeśli pisarze przeprowadzali go konsekwentnie. W spełnianiu powinności krytycznych pozostał lojalny wobec d'Annunzia – i uczciwy względem siebie, to znaczy założeń artystycznych, jakie przyjął, obejmując fotel recenzenta. O autorze *Giocondy* konkludował: „Obdarzony wielkim poczuciem estetycznym, ma jednak jakąś próżnię w duszy; toteż i dzieła jego podobne są do tych kosztownych drobiażgów, które ostrożnie nosić trzeba, żeby się nie potrzaskały. Jest to bądź co bądź tylko «mała sztuka», ale ujęta po mistrzowsku!”²⁹

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 170.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Teatr należy oddać „literaturze dramatycznej”, czyli utworom, które „nawet bez sceny, same przez się, coś znaczą”, „Przegląd Polski” 1898, z. 385, s. 175.

²⁹ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 169. Trochę jak w dramaturgiczno-teatralnym ujęciu *Igraszek trafu i miłości* P. de Marivaux, „Przegląd Polski” 1899, z. 392, s. 355, 357.

2

Warto powyższy cytat wziąć za punkt wyjścia rozważań o kreowaniu ról w utworach d'Annunzia, ponieważ od oceny dramaturgicznej krytyk przechodził do objaśnienia kształtu scenicznego wystawianych dzieł. Te dwie sfery przenikały się wzajemnie, rolę uważał za przedłużenie sumy znaczeń zaprojektowanych przez dramatopisarza. Literacki ogląd nierzadko decydował o zainteresowaniu teatralnymi środkami ekspresji bądź wykluczał recenzencką aktywność Konecznego w tym zakresie, gdy treść lub jakości strukturalne sztuki naruszały jego aksjologię³⁰.

Sen wiosennego poranku, ów „fabrykat”³¹ przygotowany dla Duse, nie wypadł przecież zupełnie ze scenicznej części wypowiedzi krytyka – właśnie dzięki aktorstwu. Jeżeli się ma w zespole artystów Wandę Siemaszkową, to można pokazać widzowi także „poezję duseńską”, lecz tylko przez wzgląd na Obłąkaną, gdyż inne osoby stanowią jedynie „oprawę” tej roli. Siemaszkowa – oznajmił Koneczny – świetnie wykorzystwała tekst, „jakby się pieściła każdym frazesem”. Używając dykcji „swobodnej, lekkiej”, bez kontrastów dynamicznych, z „akcentem łagodności” i nieco zwolnionej, grą w odpowiednim kostiumie i dekoracjach wykreowała rolę adekwatną do „intencji autora”³². Cóż więc jej mogła osiągnąć...

Opinię o przedstawieniu drugiej sztuki – już wiadomo – poprzedził krytyk obszernie objaśnieniem dramaturgii utworu. Przez „brak muzyki słów” w przekładzie *Giocondy* oraz słaby związek niektórych ustępów z „rozwojem akcji” role Dalba (Józef Sosnowski), Gaddiego (Adolf Walewski), Franceski Doni (Helena Sulima) niemal „poszły na marne”³³, jego zdaniem. Wydaje się początkowo, iż recenzja będzie ograniczona do lakonicznej – jak na objętość przekazów Konecznego – wzmianki o grze. Ale już spostrzeżenia dotyczące roli Sirenetty (Maria Przybyłko-Potocka) są symptomem krytyki towarzyszącej artystom w ich rozwoju. Czwarty akt, skomponowany tak, że trzeba dużo deklamować, okazał się adekwatny do predyspozycji wykonawczych aktorki, która jednak – wypomniał to krytyk – znów popadła w „aniołkowatość”, znaną z początków kariery. Ton gry kiedy indziej przydatny, tutaj niezgodnie z treścią utworu charakteryzuje Sirenetkę – ona nie udaje obłądu, „nie pozuje”.

³⁰ Uważny obserwator włoskiego repertuaru pierwiastki ideowe np. *Nieuczciwych* G. Rovetty ocenił negatywnie, lecz teatralne dodatnio: „technika, rzemieślnicza strona jest tu wszystkim i sztuka stoi rolami”, „Przegląd Polski” 1898, z. 380, s. 394. Spośród rodzimych dramatów bez ogródek ustosunkował się do scenicznej nowości S. Wyspiańskiego: „O grze aktorskiej w takim utworze, jak *Bolesław Śmiały*, trudno mówić, skoro charakterystyka figur szwankuje”, „Przegląd Polski” 1903, z. 444, s. 565.

³¹ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt., s. 167.

³² Tamże. Krytyk nie uważał tej roli za najlepszą w galerii „obłąkanych” postaci. Przedkładając nad nią Młynarkę z *Zaczarowanego koła* L. Rydla, jasno się wy tłumaczył: Młynarka wywołuje wrażenie „bez porównania większe, bo w niej jest sens, a to poezji wcale jest przydatne, nawet najbardziej modernistycznej”, tamże.

³³ Tamże, s. 170. (Franceski – według afisza, w recenzji: Franciszki).

Najbardziej interesujące opisy kreacji aktorskich w *Giocondzie* dotyczą występów Siemaszkowej i Stanisławy Wysockiej, a potem gościnnie Heleny Modrzejewskiej. Należące do stałego grona artystów Siemaszkowa i Wysocka, po raz pierwszy razem na deskach teatru krakowskiego, i to w takiej sztuce, cóż to był za „duet sceniczny”³⁴ dla krytyka! Z niezwykłym „taktem” i „umiarkowanie” pojęła Siemaszkowa rolę Sylwii. Kreowanie tytułowej postaci przez Wysocką było trudniejsze, ponieważ Gioconda pojawia się tylko w trzecim akcie. Artystka jednakowoż – nie wątpił Koneczny – rozwiąła obawy „słuchaczy”, iż zawodowo nie dorówna scenicznej partnerce. Podobnie jak Siemaszkowa, tak i Wysocka sięgała do różnych form ekspresji z „nadzwyczajną oszczędnością”. Tego rodzaju określenia, należące do retoryki sprawozdawców teatralnych, tu mają głęboki sens. Umiarkowanie w grze (półtony, cieniowanie itp.) to był postulat Konecznego stawiany zespołowi aktorskiemu m.in. ze względu na repertuar modernistyczny, a szczególnie debutantom. Za umiejętność gry oszczędnej – na różnym poziomie somatycznych uwarunkowań – ceniony był przezeń każdy, kto zdołał ją wyćwiczyć. Zastanawiające, że sprawozdawca – gdzie indziej cytujący z dramatów – teraz niemal wyłącznie skupił się na kreowanej roli. Wyjątek zrobił tylko raz, rejestrując moment, gdy Sylwia daje do zrozumienia Giocondzie, iż jedna z nich musi odejść. „Z ironią zwraca się ku niej, mówiąc: «Może ja?» – na co Gioconda odpowiada najkrócej: «Może!»”³⁵. Niebezpieczny odcinek tekstu, przyznaje recenzent, ponieważ to pojedyncze słowo czasem zabrzmia „trywialnie, drwiąco”. Wysocka rozproszyła niepotrzebne obawy. W jej artykulacji nie było „nic innego, jak tylko – inny pogląd na świat; nie było zawiści ni nienawiści, a już zgoła nic małostkowej dokuczliwości”³⁶. Zapewne to świadczyło o kunszcie aktorki we władaniu środkami głosowymi, skoro ani intonacja, ani zabarwienie emocjonalne nie nasunęły Konecznemu odczuć niezgodnych z jego recepcją dzieła. W analizowanej sytuacji nie stwierdził rozchwiania pomiędzy semantyką gry a semantyką tekstu. Inaczej nie omieszkałby wytknąć autorowi wadliwego postawienia roli w dramacie. Sprawozdawca jednakowoż i tak dopatrywał się uchybienia w grze. Kiedy upada rzekomo artystycznie rzeźbiony posąg, przygniatając ręce Sylwii, „obie kobiety krzyczą”, co jest uzasadnione okolicznością, ale z natury silny głos Wysockiej podniesiony staje się „nieco chrapliwym”³⁷. Należy zatem – podpowiadał krytyk – stopniować jego natężenie, a zwłaszcza „nie dawać nigdy krzyku przeciągłego”.

Włoski pisarz mógłby zobaczyć i przekonać się, jak artystki wyzwoliły z jego utworu pozafoniczne środki ekspresji. Koneczny celował w uchwyceniu przestrzennych składników wykonywanej roli. Publiczność – zanotował sprawozdawca – w grze Wysockiej jako Giocondy „śledziła z naprężoną uwagą każdy ruch jej dłoni”³⁸. Ten element obserwacji uwidoczniał się najdobitniej w opisie czynności

³⁴ Tamże, s. 171.

³⁵ *Gioconda*, akt trzeci, scena 2. (Rękopis BTJS, sygn. 795).

³⁶ „Przegląd Polski” 1901, dz. cyt.

³⁷ Tamże, s. 172.

³⁸ Tamże, s. 171.

motorycznych aktorki po wymianie kilkuwyrazowych replik. „Słowu towarzyszył znakomity ruch, wystudiowany świetnie, prosty na pozór, a jednak skomplikowany: nieznaczne zagięcie dłoni na wewnątrz; nagłe rozwarcie ich i ruch ramion, cofnięcie rąk nieco w tył, z nieznacznym wysunięciem łokci”³⁹. Na zauważalną już w tym przytoczeniu wizualizację konturów ciała nakłada się rytm poruszeń, przydając kreowanej roli uzasadnienia psychologicznego.

Podobny motyw ujawnił się w ocenie występu Modrzejewskiej jako Sylwii podczas kolejnego przyjazdu aktorki do Krakowa. Recenzja z 1903 r. jest prowadzona pod kątem scenicznego kształtu tragedii a *emploi* Modrzejewskiej. *Gioconda* to „dzieło nie natchnienia, lecz teatralności”, powstałe z myślą o gwiazdorstwie ulubienicy⁴⁰ d’Annunzia. Dla polskiej artystki – nadmieniał krytyk – wydaje się jak najmniej stosowne, ponieważ Sylwia nie uosabia „momentów harmonijnych”, które zawsze stanowią „najważniejszy popis”⁴¹ Modrzejewskiej. Rozpatrując widowisko procesualnie, między aktem pierwszym i czwartym, w którym Sylwia staje się postacią „tragiczną”, dostrzegł Koneczny niemałe różnice. Modrzejewska „zmieniała” rolę, nadając jej dostojeństwa „znacznie ponad tekst”⁴². Tu okazał się recenzent wyrozumiały dla wykonawczyni⁴³. W jego opinii, takie „nachylenie” roli ku osobistej „indywidualności” sprawiło, że kreacja Sylwii była „nader piękną”. Przez analogię do sztuk plastycznych Koneczny odzwierciedlił swój zachwyt, iż aktorka przetwarzając się, z ekspresją (np. w ostatnim akcie, gdy rozmawia z Sirenetą) utworzyła „jakby najwspanialszą rzeźbę na scenie”⁴⁴. Obserwacja elementów proksemiki, czyli usytuowania („relacji przestrzennych”⁴⁵) protagonistek względem siebie, pozwoliła sprawozdawcy potraktować „postać artystki, grę ruchów całego ciała”⁴⁶ jako swoisty ciąg zachowań określających jej sylwetkę gestyczną⁴⁷. Superlatywy, nie tak częste u krytyka, w narracji są umotywowane. Lokalizując analizowaną sytuację, podziwiał nie tylko „ruchy rąk” aktorki, ale i „ułożenie całej postaci” Sylwii, wtenczas gdy Settala zapewnia ją o uczuciu małżeńskim (zakończenie drugiego aktu). Sugestywnie utrwalił ten moment: „Najpierw jakby rozkoszne omdlenie z nachyle-

³⁹ Tamże.

⁴⁰ „Per Eleonora Duse dalle belle mani”. (Dedykacja na karcie tytułowej).

⁴¹ „Przegląd Polski” 1903, z. 443, s. 350.

⁴² Tamże.

⁴³ Z powodu *Marii Stuart* F. Schillera, gdy aktorka przestawiła kolejność „kwestyj”, krytyk był pryncypialny i tłumaczył, że choć tekst na tym „nie traci, a zyskuje może gra”, to przecież „tego robić *nie wolno* i wyjątku nie można robić *dla nikogo*”, „Przegląd Polski” 1903, z. 440, s. 390.

⁴⁴ „Przegląd Polski” 1903, z. 443, dz. cyt.

⁴⁵ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupeł. opatrzył S. Świontek, wyd. 2 bez zmian, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 384.

⁴⁶ „Przegląd Polski” 1903, dz. cyt.

⁴⁷ Sformułowanie z pracy: S. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, [s. 146].

niem się w tył, wysłuchanie pierwszych kilku zdań z zamkniętymi oczyma, zupełnie nieruchomo, potem dopiero podniesienie głowy, spojrzenie przeciągłe i bezpośrednie potem ożywienie całej postaci⁴⁸.

* * *

Tak oto zamyka się krąg analityczno-interpretacyjnych spostrzeżeń sprawozdawcy dotyczących d'Annunzia⁴⁹ – od literackiego odbioru dzieł do opisu ich scenicz-

⁴⁸ „Przegląd Polski” 1903, dz. cyt.

⁴⁹ Celem porównania przekazów krytycznych z 1901 r. w prasie krakowskiej warto zobaczyć, jak ochoczo L. Rydel przystąpił („Czas” 1901, nr 210 wyd. wiecz., s. 1–2) do „podniesienia wartości” *Giocondy* i dorobku d'Annunzia na bardzo wysoki poziom – mistycyzmu *Boskiej komedii* Dantego, estetycznych idei Leonarda da Vinci, fatalizmu tragedii Ajschylosa i Sofoklesa, odpowiedzialności moralnej bohaterów Shakespeare'a, etyki społecznej w teatrze Ibsena... Wszystko to – zapewniał – należałoby poruszyć, aby wykazać, z jakich pierwiastków włoski pisarz budował „poetyczną filozofię, jak te pierwiastki po swojemu przetwarzał, samostannie uzupełniał, wzajemnie dostosowywał i godził zachodzące pomiędzy nimi sprzeczności” (s. 1). Jeśli chodzi o *Giocondę* – tłumaczył recenzent – wystarczą ustalenia wynikające z ogólnej charakterystyki twórczości. Śledząc przebieg fabuły oraz charakterystykę postaci, zastanawiał się w oczekiwaniu premiery, do jakiego stopnia „styl dramatyczny” d'Annunzia będzie rzutował na odtwórczynię tytułowej roli, zdolną wyrazić uczucia przez „gestykulację i grę całej postaci” (s. 2). Rydel następnie przeszedł („Czas” 1901, nr 212 wyd. por., s. 1–2) do „samej tylko” oceny spektaklu. W opisie pojęcia i wykonania ról przyświecała mu „zasada stosowania stylu całej gry do stylu pisarza” (s. 1). Artyści na płaszczyźnie „wszechludzkiej psychologii” okazali się „prawdziwymi” i „zrozumiałymi” dla widzów. Przedstawienie jednak, według recenzenta, nie zachwycało publiczności ze względu na „styl gry właściwy sztuce” (s. 2). Częściowo z winy przekładu, w którym – choć „zbliżał się kolorytem” do tekstu oryginalnego – nie znalazły wystarczającego odbicia znamienne autorowi *Giocondy* „rytmika” i „tok wyrażień”. Tak więc – wnioskował Rydel z premiery – należało „grę całej obsady stonować, zestroić i dociągnąć ją do stylu i tonu sztuki” (s. 2). Styl tragedii d'Annunzia polega na „deklamacji poetycznej prozy”, artykulacji osiągananej nie „podnoszeniem i niżaniem głosu”, ale raczej „pauzowaniem i modulacją” w posługiwaniu się środkami fonicznymi. Mniej metodycznie – aniżeli Rydel na łamach „Czasu” – w konkurencyjnym dzienniku E. Haecker (krypt. h.) wzmiankował o „mowie, mimice i gestach”, patrząc przez pryzmat zamiaru twórczego („Naprzód” 1901, nr 254, s. 2). Cechami stylu („nadmiar estetycznych akcesoriów”) dramaturgii d'Annunzia oraz „stylowej gry aktorskiej w duchu nowoczesnym” zainteresował się W. Prokesch („Nowa Reforma” 1901, nr 213, s. 1), poprzestając na pochwałach wzorowej dykcji i harmonijnego umiaru w scenicznym deklamatorstwie. *Sen wiosennego poranku* nie był wydarzeniem teatralnym. W przekonaniu W. Bogusławskiego (krypt. b.), „trudny i ryzykowny” temat osoby bliskiej pomieszania zmysłów nie został zbanalizowany, lecz przez afektację postać Obłąkanej sprawia wrażenie „dziwaczne i przykre”, a pozostałe role są tylko „rozwlekłymi dialogami” („Głos Narodu” 1901, nr 223 wyd. poł., s. 5). Dzień później Prokesch (krypt. W. Pr.) anonsował: „Być może, że *Sen wiosennego poranku* jest arcydziełem pomysłu poetyckiego i wykwińskiego stylu, [...] ale drobiazgi ten pozbawiony akcji scenicznej, mglisty i fantastyczny, składa się cały z symbolów i majaceń wymagających literackiego komentarza” („Nowa Reforma” 1901, nr 225, s. 3). Komplementował natomiast W. Siemaszkową za jej kreację Obłąkanej. Tak samo uczynił Rydel. Nawiązując do swoich uwag o *Giocondzie* i z zadowoleniem dostrzegając ich „pożądany skutek”, ocenił przedstawienie następująco: „*Sen wiosennego poranku* grany był nieskończenie lepiej. [...] Na przyszłość należałoby jedynie większy jeszcze nacisk położyć na melodię słowa i na rytmikę zdań, oczywiście da się to prze-

nej konkretyzacji. Teatralna część dyskursu przesłoniła niepochlebłą miejscami ocenę znaczeń tekstowych. Lecz one – wyróżnik przedstawienia⁵⁰ typowy dla logocentrycznej postawy Konecznego – czy przesądziły o recepcji *Giocondy* oraz *Snu wiosennego poranku*? Krytyk komentował bieżący repertuar i zgodnie z zasadą obiektywizacji spektaklu zgłosił wiele zastrzeżeń przeciw dramaturgii sztuk d'Annunzia. W zamian jednak wystawił mu inne świadectwo – wiarygodne świadectwo obecności jego dzieł w aktorstwie najwybitniejszych artystek teatru krakowskiego na przełomie XIX i XX stulecia.

Bibliografia

- Gajda K., *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. nauk. E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994.
- Gajda K., *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2006.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4 bez zmian (dodruk), Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.
- Marchesani P., *Gabriele d'Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia (1901–1905)*, [w:] *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Pisa 1979.
- Mrazek S., *Środki ekspresji pozastawowej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, wyd. 2 bez zmian, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pro et contra. Polscy krytycy o Gabrieli d'Annunzio*, [w:] *tejsze, Somanambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Solarska-Zachuta A., *Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*, Warszawa 1979.

D'Annunzio in Koneczny's reviews

Abstract

Feliks Koneczny, as most Polish reviewers, distanced himself from the topics of dramatic works of Gabriele d'Annunzio. Yet due to the acting of Wanda Siemaszkowa, Stanisława Wysocka and Helena Modrzejewska he explained with great interest the poetics (style, imagery) and staging (word, gesture, movement) of *Il sogno di un mattino di primavera* (1897) and *La Gioconda* (1899) in Cracow theatre.

Słowa kluczowe: „Przegląd Polski”, Teatr Miejski w Krakowie, tekst dramatyczny, gra sceniczna

Keywords: „Przegląd Polski”, Municipal Theatre in Cracow, dramatic text, performance

Kazimierz Gajda: kaz.gajda@interia.pl

prowadzić tylko na tłumaczeniu dokonany z oryginału, a nie [...] z niemieckiego przekładu” („Czas” 1901, nr 224 wyd. por., s. 1).

⁵⁰ P. Pavis, dz. cyt., s. 554.