

Agnieszka Kowalska

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Lucjan Rydel i teatr

Dla Lucjana Rydla teatr stanowił istotną część jego pracy artystycznej. Józef Dużyk słusznie zauważył, że pierwszy, najważniejszy nurt jego twórczości związanej właśnie z teatrem stanowiło dramatopisarstwo. Drugi natomiast to „[...] czynny udział w pracach ściśle teatralnych: przez kierownictwo literackie teatru za dyrekcji Ludwika Solskiego, [...] udział w czynnościach komisji teatralnej”, inscenizowanie cudzych tekstów. Do tego należy dopisać jego pracę wykładowcy w szkole dramatycznej Kazimierza Gabryelskiego, „[...] wreszcie [...] dyrekcję Teatru im. J. Słowackiego (i równocześnie Teatru Ludowego) w sezonie 1915/16 oraz dorywcze zajęcia reżyserskie [...] i kierowanie zespołami amatorskimi w Toniach i Bronowicach”¹. Trzeci nurt to działalność Rydla jako krytyka teatralnego, publicysty zajmującego się sztuką aktorską, programem teatrów instytucjonalnych i ludowych.

Nie sposób omówić w jednym artykule tych wszystkich wykonywanych przez Lucjana Rydla „zawodów”, choć bez wątplenia każdy z nich odsłania trochę inne oblicze tego utalentowanego człowieka. W poniższym tekście postaram się omówić przynajmniej kilka jego teatralnych zajęć. Mam także nadzieję, że informacje tutaj zawarte chociaż w minimalny sposób przybliżą postać Rydla jako osoby głęboko zatroskanej o kształt krakowskiej sceny, człowieka zakochanego w teatrze i żyjącego teatrem.

Rydel zainteresował się dramatem i teatrem już podczas nauki w gimnazjum, gdzie stawiał pierwsze kroki jako przyszły pisarz. Pierwszym znanym jego utworem był *Mściwój*, który w 1889 roku zdobył drugą nagrodę na konkursie Akademii Umiejętności i uzyskał pozytywną opinię samego Stanisława Tarnowskiego. Kolejne lata jego młodości związane były z zagranicznymi podróżami (Berlin, Paryż), studiami na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz z dalszą działalnością pisarską.

Jak twierdzili znawcy jego twórczości, dla Rydla dramat stanowił najważniejszą część pracy literackiej. Zawsze po napisaniu konkretnego utworu scenicznego starał się, by został on wystawiony w teatrze, a także opublikowany. W dorobku

¹ J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1967, wyd. 1968, s. 112–113.

dramatopisarza znajduje się kilkanaście dzieł, które za jego życia doczekały się swoich realizacji scenicznych. Są to między innymi: *Na marne* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 10 października 1895 roku), *Z dobrego serca* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 1 maja 1897 roku), *Zaczarowane koło* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 15 kwietnia 1899 roku), *Na zawsze* (prapremiera w Teatrze Miejskim we Lwowie 16 marca 1903 roku), *Bodenhain* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 20 października 1906 roku), *Betlejem Polskie* (prapremiera w Teatrze Miejskim we Lwowie 28 grudnia 1904 roku), *Jeńcy* (prapremiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 22 lutego 1908 roku), trylogia *Królewski jedynak* (prapremiera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie: cz. I *Zygmunt August* – 26 października 1912; cz. II *Złote więzy* – 9 listopada 1912 roku; cz. III *Ostatni* – 23 listopada 1912 roku). Warto w tym miejscu wspomnieć także o kilku utworach poetyckich, które towarzyszyły szczególnym wydarzeniom w mieście. I tak *Epilog*, napisany z okazji odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie, recytowany był przez Wandę Siemaszkową i Stanisława Knake-Zawadzkiego podczas uroczystego przedstawienia w Teatrze Miejskim (27 czerwca 1898, utwór zrealizowany wspólnie ze Stanisławem Wyspiańskim). *Wiersz na cześć Józefa Blizińskiego* wygłosili Wanda Siemaszkowa i Józef Rygier podczas uroczystego spektaklu ku czci dramaturga (2 maja 1893). Interesujące są także *Słowa pożegnania*, które deklamowała ze sceny Antonina Hoffmann po ostatnim przedstawieniu w starym gmachu teatralnym w Krakowie (2 sierpnia 1893), oraz niewykorzystany przez teatr – ostatecznie wygłoszono wiersz Adama Asnyka – *Prolog* napisany na otwarcie Teatru Miejskiego (*Prolog na otwarcie teatru w Krakowie 26 czerwca 1893 roku*)².

Większość wymienionych powyżej dramatów nie przetrwała próby czasu (poza *Zaczarowanym kołem*, *Betlejem polskim* czy *Zygmuntem Augustem*), na scenie pojawiały się po kilka czy kilkanaście razy. Nie zniechęcało to Rydla do podejmowania kolejnych prób pisarskich. Twórca ten jak mało kto zdawał sobie sprawę, że sztuka, a zwłaszcza teatr powinny pokazywać istniejące problemy, bolączki, dotykać tych spraw i sytuacji, które nurtują współczesnych ludzi. Uważał, że jest to jedno z głównych zadań artysty. Wiedział, że tylko nieliczne utwory będą odczytywane i wystawiane na scenie przez następnę pokolenia:

Rydel chyba rozumiał, jak niewielu jemu współczesnych, że literatura, którą się czyta, musi odpowiadać duchowi czasu. Zrozumiał doskonale, że już za lat 50 literatura będzie inna, że zmieniają się gusty, że czytelnicy nie często będą wracać do książek sprzed półwiecza³.

² Utwór ten stał się zarzewiem konfliktu pomiędzy Rydlem a Kotarbińskim. Więcej na ten temat zob. m.in.: L. Kotarbińska, *Pojedynek szlachetnych*, [w:] tejsze, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 242–257; J. Dużyk, *Druga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 59–60. Rydel o swoich stosunkach z Kotarbińskim wspominał niejednokrotnie w listach do przyjaciół. Zob.: *Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*, oprac. J. Dużyk, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1963, s. 253.

³ J. Dużyk, *Lucjan Rydel w nieznanych listach*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1960, s. 109.

Lucjan Rydel – znawca teatru

Jak już wspomniano, pisanie utworów dramatycznych stanowiło tylko część twórczości artystycznej Lucjana Rydla. Można powiedzieć, że w ciągu wielu lat swojej działalności poznał teatr od środka, jako praktyk, i od zewnątrz, przyglądając się jego rozwojowi, artystom tam tworzącym, realizującym swoje twórcze pomysły⁴. Jego praca w teatrze i blisko teatru wzajemnie się przenikały i uzupełniały (np. w mniej więcej tym samym czasie, w którym powstawały jego pierwsze utwory sceniczne pisał sprawozdania dla gazet, a także pracował w teatrze nad realizacją swoich utworów, itd.)⁵.

Zajmijmy się jednak najpierw pracą Rydla jako krytyka, gdyż jego opinie o sztukach oraz artystach wskazują na głęboką erudycję, wykorzystaną później w praktyce. Należy tutaj wspomnieć, że w latach 1895–1896 poeta pracował w Warszawie, gdzie pisał artykuły między innymi dla „Gazety Polskiej”, następnie w sezonie 1900/1901 jako sprawozdawca teatralny systematycznie publikował swoje recenzje w krakowskim dzienniku „Czas”⁶. Jego poglądy, rzetelna wiedza, intuicja i spostrzegawczość widoczne były również w szczegółowo przygotowywanych i ogłaszanych przez niego programach artystycznych dla teatru krakowskiego, ludowego, szkół teatralnych czy w planach utworzenia funduszu emerytalnego dla aktorów. Sprawozdania przez niego pisane cechowała duża dojrzałość sądów i znajomość techniki gry aktorskiej. W swoich opisach wiele miejsca poświęcał właśnie aktorom. Szczegółowo przedstawiał elementy warsztatu aktorskiego: dykcję, tonację głosu, opisywał wykorzystywane gesty, sposób poruszania się, a przede wszystkim analizował dostosowywanie stylu gry do poetyki dzieła i do idei samego utworu: „Subtelnie wyczuwał granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuk, wiedział, jakim procesom winna podlegać osobowość aktora, jakie zmiany powinny nastąpić w stylu gry, aby oddać atmosferę dramatu i poprawnie przedstawić myśli autora”⁷. Świadectwo swojej znajomości technik aktorskich złożył Rydel w tekstach dotyczących polskich artystów: Marii Przybyłko-Potockiej, Sobiesława Bystrzyńskiego, Ludwika Solskiego oraz w artykule poświęconym tytułowej bohaterce *Damy Kameliowej* Aleksandra Dumasa w wykonaniu Heleny Modrzejewskiej,

⁴ Z pewnością do pogłębienia jego wiedzy artystycznej oraz sprecyzowania poglądów przyczyniły się podróże zagraniczne do Włoch, pobyt w Berlinie (październik 1894–kwiecień 1895) i Paryżu (październik 1896–lipiec 1897). Kontynuował tam swoje studia nad historią sztuki i literaturą, doskonalił znajomość języków, odwiedzał tamtejsze sceny, poznał najnowsze prądy teatralne oraz artystyczne, co znacznie poszerzyło jego horyzonty.

⁵ W tym samym sezonie, w którym pisał do warszawskich gazet, w Krakowie na deski sceniczne wchodziła jego jednoaktówka *Na marne*.

⁶ Zob.: J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, dz. cyt., s. 113.

⁷ Tamże, s. 121. Bardzo interesujące i wnikliwe pod kątem analizy aktorstwa są recenzje z krakowskiego „Czasu”, zwłaszcza te dotyczące m.in.: premiery *Samotnych* G. Hauptmana („Czas” 1900, nr 306, wyd. por.), dramatu *Na Ukrainie* L. Sowińskiego („Czas” 1900, nr 219, wyd. por., s. 1, i wiecz., s. 2) czy opisujące grę Wandy Siemaszkowej w tytułowej roli Heddy Gabler („Czas” 1900, nr 248) i Marii Stuart w dramacie J. Słowackiego („Czas” 1901, nr 5).

Sary Bernhardt i Eleonory Duse⁸. Autor *Zaczarowanego koła* z dużym znawstwem stylów teatralnych scharakteryzował i opisał zasób środków aktorskich, którymi dysponowali poszczególni artyści. Jego klasę i styl znać zwłaszcza w tekście poświęconym trzem europejskim gwiazdom. To jeden z pierwszych artykułów na tematy teatralne, a to, co w nim zwraca uwagę, to celnie uchwycone różnice w grze poszczególnych artystek oraz w ich interpretacji postaci Małgorzaty Gautier, kurtyzany, która dzięki miłości Armanda Duvala uwierzyła, że może zmienić swoje życie. Porównując poszczególne realizacje tej roli, poeta zauważył, że każda odtwórczyni zagrała ją oryginalnie i niepowtarzalnie. Jednak według niego tylko Sara Bernhardt zbliżyła się do zamiarów autora, kreując na scenie postać „trochę bachantki”, znużonej i zmęczonej samą sobą, w której w chwilach zniechęcenia budzą się lepsze cechy charakteru⁹. Modrzejewska poprowadziła rolę, akcentując szlachetne cechy swojej bohaterki, a Eleonora Duse położyła nacisk na chorobę nerwową Małgorzaty Gautier. Wszystkie zagrały wspaniale, a która najlepiej? Tej oceny dramaturg się nie podjął. Nie zmienia to jednak faktu, że jawi się on tutaj jako znawca największych europejskich scen, obyty z najnowszymi trendami oraz z nurtami teatralnymi, a co więcej – odważny obserwator i komentator.

Ostatnim tekstem Lucjana Rydla o teatrze, a przede wszystkim o technice aktorskiej był artykuł napisany w 1916 roku, a dotyczący pracy Ludwika Solskiego. Podobnie jak w przypadku Przybyłko-Potockiej poeta zwrócił uwagę na różnorodność ról, w które wcielał się aktor. W dorobku tego mistrza sceny pojawiały się postaci farsowe, komediowe, role z repertuaru realistycznego, postaci dramatyczne, tragiczne i to zarówno w repertuarze współczesnym, jak i w sztukach z minionych epok. Jak zauważył autor *Betlejem polskiego*, żadna rola opracowana przez Solskiego nie była szablonowa, każda została przygotowana konsekwentnie, z psychologicznym znawstwem, z uwzględnieniem całego procesu rozwoju bohatera. To powodowało, że publiczność wierzyła w prezentowane przez niego postaci, rozumiała motywy ich zachowania:

Bo też Solski swoje kreacje nie tylko gra, lecz wręcz przeżywa – wciela się w nie najdokładniej. [...] Właściwy gest, ruch, sposób noszenia kostiumu, poczucie malowniczej pozy, a nade wszystko wyborna umiejętność mówienia wierszem – wszystko to stawia Solskiego w rzędzie najprzedniejszych mistrzów teatralnej sztuki¹⁰.

Te dwie opisane tutaj recenzje Rydla zostały użyte jako przykłady ilustrujące jego szeroką wiedzę z zakresu literatury i sztuki, ukazujące wrażliwość artystyczną pisarza, jego zdolność analizowania, a także porównywania różnych technik oraz stylów teatralnych. Co więcej, wszystkie artykuły oraz skreślone przez niego

⁸ L. Rydel, *Trzy wieczory teatralne*, „Gazeta Polska” 1895, nr 285, s. 2–3.

⁹ Zob.: tamże, s. 2.

¹⁰ L. Rydel, *Ludwik Solski*, „Czas” 1916, nr 181, s. 1. Zob. także artykuły Rydla dotyczące innych artystów sceny krakowskiej: *Maria Przybyłko-Potocka*, „Czas” 1901, nr 117, s. 1; *Sobiesław Bystrzyński*, „Czas” 1901, nr 67, s. 1; *Jubileusz Sobiesława Bystrzyńskiego*, „Czas” 1901, nr 68, s. 1.

sprawozdania świadczyły o niemałej znajomości problemów sceny. Rydel – krytyk teatralny nie tylko obserwował teatr od wewnątrz i opisywał go na łamach prasy. Swoje spostrzeżenia wykorzystywał w praktyce, opracowując sceniczne realizacje swoich dramatów.

Teoria a praktyka

Po napisaniu konkretnego dramatu Lucjan Rydel starał się o to, aby był on wystawiany na scenie – już o tym wspominaliśmy. Wielokrotnie pomagał też w trakcie prac nad samym spektaklem: asystował w doborze kostiumów, przebywał z aktorami podczas opracowywania przez nich ról (udzielał im rad, ćwiczył konkretne sceny), współpracował z reżyserami, sekundował dekoratorom, tworząc szczegółowe opisy wyglądu sceny. Nawet recenzenci nieszczędzący krytyki dramaturgowi¹¹ doceniali jego umiejętność budowania scenicznego widowiska. Podobny punkt widzenia prezentował jego przyjaciel Stanisław Wyspiański, podkreślając, że utwory Rydla bronią się przede wszystkim w teatrze¹². Taka opinia pojawia się również w recenzji *Jeńców* napisanej zaraz po krakowskiej prapremierze sztuki:

Na scenie plastyczniej oczywiście niż w książce zarysował się przede wszystkim kształt dramatyczny utworu, w całej wyrazistości przemówiła idea jego zasadnicza [...], idea przeciwstawiająca [...] brutalnej przemocy wroga zdolność do największego poświęcenia¹³.

Było to oczywiście zasługą autora *Zaczarowanego koła*, który pracował zarówno nad tekstem dzieła, jak i nad jego teatralnym wykonaniem¹⁴. Artysta ten wiedział bowiem, jak należy pisać dla aktorów oraz jak ich ustawiać na scenie. O tym pragmatycznym podejściu, a także o osobistym zaangażowaniu poety dowiadujemy się

¹¹ Krytycy teatralni bardzo różnie analizowali i oceniali treść, temat oraz budowę literacką poszczególnych dramatów Rydla. Sam poeta z dużą dozą samokrytycyzmu analizował swoje dzieła literackie. Przykładem może być chłodna ocena *Zaczarowanego koła* napisana około 15 lat po jego powstaniu i prapremierze. W liście wysłanym do swojego przyjaciela F. Vondráčka Rydel pisał, że tekst tego utworu do czytania się nadaje, ale na scenę jest trochę zbyt rozwlekły. W sztuce tej jest poezja, ale tylko cień dramatu (akt pierwszy), kompozycja jest powikłana i bezładna, postaci wchodzą i wychodzą oraz wracają „jak Bóg da” (akt trzeci). Jedynie akt czwarty oraz piąty były według niego najbardziej dopracowane. Na koniec listu dodał, że gdyby tylko wtedy wiedział to, co dziś, to mógłby uniknąć wielu błędów. J. Dużyk, *Lucjan Rydel w nieznanych listach*, dz. cyt., s. 89–90.

¹² Zob. np.: S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, Kraków 1994, t. 2, cz. 2, s. 431, 437, 452–453.

¹³ K.R. [Konrad Rakowski], *Z teatru*, „Czas” 1908, nr 45, s. 1.

¹⁴ W jednym z listów do F. Vondráčka Rydel pisał o swej żmudnej pracy nad ostatecznym kształtem *Jeńców* – jednoaktówki: „Piszę ją obecnie po raz piąty, przynajmniej po raz piąty przerabiane są *de noviter* najważniejsze jej sceny. Boję się, że będzie nie do grania [ze względu na cenzurę – A.K.], choć myślę, że bardzo sceniczna”. Pozwala to przypuszczać, że w podobny, drobiazgowy sposób opracowywał treść wszystkich swoich dramatów: Zob.: List L. Rydla do F. Vondráčka, *Z korespondencji literackiej...*, dz. cyt., s. 271, przypis 4.

z prywatnej korespondencji pisarza oraz ze wspomnień. Interesujący i niezastąpiony w tych rozważaniach jest list do Konstantego Mariana Górskiego dotyczący sztuki *Na marne*. Górski był zresztą jej reżyserem. Rydel nie mógł brać wtedy udziału w próbach, gdyż w tym czasie przebywał na stypendium w Berlinie. W swojej korespondencji poeta szczegółowo opisał propozycję „inscenizacji” owej jednoaktówki. Z dużym znanstwem sztuki aktorskiej zaproponował obsadę poszczególnych ról, miał konkretne wyobrażenie, jak rozmieścić na scenie dekoracje i aktorów. Z treści listu wynika, że Tadeusz Pawlikowski, ówczesny dyrektor krakowskiej sceny, pozwolił Rydlowi dobrać obsadę. Co ważne, propozycja poety wynikała z profesjonalnej analizy warsztatu aktorskiego poszczególnych artystów, ze znajomości ich talentów oraz techniki. W liście autor wprost prosił Górskiego, żeby podczas prób sam zaproponował aktorom odpowiedni sposób mówienia, zasób gestów oraz właściwych poruszeń, drgnięć. „Może Panu przyjdzie na myśl jakieś przyzwyczajenie, jakiś ruch, czy jakiś sposób mówienia i zachowania się, który by dawał zewnętrzną charakterystykę człowieka”¹⁵. Chodziło tutaj zwłaszcza o Józefa Śliwickiego kreującego rolę Adama, gdyż Rydel obawiał się jego tendencji do wpadania w posągowość i kouturn. Aby uniknąć takich interpretacji roli oraz pozwolić artystom na grę zespołową, autor z praktyczną znajomością zaplecza teatru proponował rozwiązania scenograficzne i ustawienie aktorów na scenie. Przygotował szkic – rysunek przedstawiający szczegółowy plan sytuacyjny sceny, rzut rozłożenia rekwizytów i mebli, tak aby pomogły one w kreowaniu nastroju, stymulowały aktorów do gry oraz wpływały na odbiór sztuki przez widzów.

W ogóle scena musi być dosyć płytka, żeby Adam ze swym fotelem nie był zbyt daleko od widza. [...] Od wejścia na scenę aż do najwyższych punktów rozmowy z Majorem wyobrażam go sobie (Adama – A.K.) zupełnie nieruchomym – przypuszczam, że ta sztywność drewniana, ta automatyczna nieruchomość, powinna być tym silniejszym kontrastem do późniejszych ustępów z gwałtowną nawet gestykulacją¹⁶.

Ujawnia nam się tutaj bardziej Rydel reżyser i inscenizator (we współczesnym rozumieniu tego słowa), znawca sztuki aktorskiej niż tylko literat czy poeta. Co więcej, porównując te uwagi z tymi zawartymi przez niego w licznych recenzjach, kolejny raz widać, że teoretyczna wiedza dramaturga miała swoje przełożenie na praktykę. Warto tu zrobić krótką dygresję i wspomnieć o jego inscenizacji utworu Szymona Szymonowicza *Castus Joseph*. To wówczas po raz pierwszy na plakacie anonującym przedstawienie pojawiło się słowo „inscenizator”. Premiera miała miejsce 31 stycznia 1914 roku na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie. Szczegółowo o pracy Rydla jako adaptatora pisał już Jan Michalik w artykule *Castus Joseph na scenie*. Autor, analizując pracę poety nad tekstem, zauważył, że potraktował on utwór w sposób bardzo swobodny. Skrócił go, udramatyzował, zamienił monologi na

¹⁵ List L. Rydla do K.M. Górskiego, [w:] *Listy L. Rydla do K.M. Górskiego*, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 180.

¹⁶ Tamże.

dialogi, zmienił kolejność scen i tyrad. Stworzył rodzaj „teatru w teatrze”. Prace nad samym spektaklem trwały ponad sześć miesięcy, co jak na owe czasy było rzadkością. Autorem dekoracji był przyjaciel poety – malarz Karol Maszkowski, a realizację spektaklu nadzorował sam Tadeusz Pawlikowski. Wszystkie elementy przedstawienia pozostawały ze sobą w ścisłym związku i były stylizowane na epokę wczesnego renesansu (dekoracja, kostiumy i ich kolory, gra aktorska, muzyka).

Wróćmy jednak do naszego tematu, czyli do analizy premier utworów Rydla i jego kompleksowego podejścia do pracy teatralnej, polegającego na uczestniczeniu w całym procesie tworzenia spektaklu, od napisania tekstu do jego scenicznego finału. Najbardziej szczegółowy materiał opisujący te działania można znaleźć w depeszach dotyczących realizacji *Zaczarowanego koła* (zarówno na scenie krakowskiej, jak i w Czechach)¹⁷ oraz *Betlejem polskiego* wystawianego w Toniach i w Teatrze Ludowym w Krakowie. Tak w liście z 2 kwietnia 1899 roku do swojego przyjaciela Ferdynanda Hoesicka relacjonuje Rydel własne zaangażowanie w próby do owej baśni dramatycznej:

15 kwietnia premiera *Zaczarowanego koła*. [...] O wszystkim trzeba myśleć, o wszystko samemu się starać. We wtorek np. jadę z Siemaszkową, która gra Młynarkę, do Bronowic, aby ją dopilnować co do wierności kostiumu. Włodzio¹⁸ da jej lekcję ruchów, gestów, póz i wskaże jej niektóre własności akcentu. We środę prawdopodobnie drugi raz po to samo pojadę do Bronowic z Nowackim (Głupi Maciuś).

Wyspiański rysuje głowy najważniejszych figur, według których będą się aktorzy charakteryzowali. Razem z architektem Hendlem wyrysowali lektykę rokoko dla Wojewodzianki¹⁹. Rydel „nadzorował” również pracę dekoratora Jana Spitzziara. Pracował także indywidualnie z aktorami, którzy przychodzili do niego na specjalne próby. Wysiłek ten zaowocował niezaprzeczalnym sukcesem utworu. Krytycy docenili zarówno dekoracje, muzykę, jak i aktorskie wykonanie poszczególnych ról. Był to wielki awans Rydla jako dramaturga, a także poety obdarzonego dużą kulturą literacką. Po sukcesie *Zaczarowanego koła* artysta nadal konsekwentnie pracował nad udoskonaleniem swojego warsztatu, temu służyło między innymi wielokrotne oglądanie realizacji scenicznej tego dramatu:

Po premierze dalsze przedstawienia, na które chodziłem jak do prosektorium. Byłem wszystkie dziewięć raz[y] – za każdym razem siedziałem gdzie indziej i z różnych

¹⁷ *Zaczarowane koło* Rydla wystawiono w Czechach za sprawą przyjaciela Lucjana, pisarza i tłumacza F. Vondráčka. Obu twórców łączyła głęboka i wieloletnia zażyłość. Vondráček był tłumaczem z języka polskiego na czeski, także dramatów Rydla, w tym właśnie *Zaczarowanego koła*. Utwór ten miał swoją prapremierę w Czechach w teatrze w Pilźnie w styczniu 1914 roku, w Teatrze Narodowym w Pradze wystawiany był dopiero w 1915 roku. Zob.: *Z korespondencji literackiej...*, dz. cyt., s. 274, 276–277, 293–294.

¹⁸ Chodzi o malarza Włodzimierza Tetmajera i jego żonę, która była siostrą Jadwigi Miłkołajczykówny, późniejszej żony Rydla.

¹⁹ *List L. Rydla do F. Hoesicka*, cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 151–152.

stron teatru oglądałem dokładnie szczegóły najdrobniejsze gry, układu scenicznego, sytuacji, sztuki. Nauczyłem się mnóstwo rzeczy – już teraz wiem, jak pisać²⁰.

Jeszcze więcej wysiłku włożył poeta w realizację *Betlejem polskiego*, którego był nie tylko autorem, ale również reżyserem. I to zarówno w Teatrze Ludowym w Krakowie, jak i w założonym przez siebie teatrze w Toniach. W obu przypadkach przygotowywał obsadę, prowadził próby, dbał o dekoracje, a także prawdopodobnie o reklamę.

2 stycznia 1905 roku rozpoczęły się próby w Teatrze Ludowym w Krakowie. Praca nad spektaklem była trudna i uciążliwa, gdyż aktorzy byli młodzi, niedoświadczeni, a część ról przypadła amatorom. Podczas prób „trzeba było po dziesięć razy powtarzać tę samą scenę, aż w końcu wszystko poszło dobrze”²¹. Po premierze Rydel był zadowolony i z gry aktorów, i z dekoracji. Publiczność zapełniła salę do ostatniego miejsca. „*Betlejem polskie* okazało się w rzeczy samej ozdobą repertuaru teatru ludowego, jednocząc w sobie rzadko kiedy spotykane przymioty wdzięku, artystycznej prostoty, naiwności czucia i wyobraźni, misternej formy, przy szczęśliwej i trafnej pomysłowości opracowania”. Rydel wykreował „rzeczywiście polskie, polskim duchem żyjące jasełka o z pewnością długotrwałym, istotnie artystycznym znaczeniu”²².

Wypada tutaj wspomnieć, że autor tej polskiej szopki był mocno zatroskany o przyszłość teatru ludowego, przeznaczonego dla mieszkańców wsi i małych miasteczek. Słusznie zauważył Lesław Tatarowski, że po roku 1900 sytuacja Rydla była dosyć szczególna. Poeta po swoim słynnym ślubie mieszkał i działał w podkrakowskich wioskach, pracował w Krakowie, miał silne i dobre relacje zarówno z chłopami, jak i z inteligencją. Prawdopodobnie z tego powodu starał się ożywić instytucję teatru ludowego w mieście, a przede wszystkim pobudzić życie teatralne na wsi. Gdy pracował jako krytyk teatralny w krakowskim „Czasie”, wielokrotnie pisywał sprawozdania z działalności krakowskiego Teatru Ludowego przeznaczonego dla szerokiego kręgu odbiorców. Jako zwolennik pracy społecznej, nastawionej na edukację, mocno podkreślał potrzebę istnienia teatru „dla mas”. Wiedział, że scena popularna będzie miała silny wpływ i oddziaływanie artystyczne na swoich widzów, pomoże też w awansie kulturalnym uczestników tych wydarzeń. Scena ludowa według Rydla przygotowywała także świadomą publiczność dla teatru przy placu Świętego Ducha, pod warunkiem że jej repertuar nie będzie skupiał się tylko na mało wartościowych wodewilach czy banalnych farsach²³.

²⁰ List L. Rydla do K.M. Górskiego, dz. cyt., s. 219.

²¹ Z korespondencji literackiej..., dz. cyt., s. 283–284.

²² K. Rakowski, „*Betlejem polskie*”, „Czas” 1905, nr 10, s. 1.

²³ Zob. m.in.: L. Rydel. *Teatr ludowy (w Sali strzeleckiej)*, „Czas” 1900, nr 300, s. 1, nr 301, s. 1–2; tenże, *Teatr ludowy w Krakowie*, Kraków 1901 (odbitka z „Czasu”); tenże, *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 137–164. Tutaj m.in. Rydel wyjaśnia po części genezę powstania *Betlejem polskiego*. O teatrach ludowych w Młodej Polsce pisze M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975.

Kolejny nurt teatru przeznaczonego dla „mas”, który mocno interesował Rydla, to teatr włościański organizowany na wsi. Pracując nad programem takiej sceny, poeta napisał tekst *Teatr wiejski przyszłości* wydrukowany w 1903 roku na łamach „Przeglądu Powszechnego”. Rydel zawarł w tym artykule szczegółowe spostrzeżenia i przemyślenia dotyczące tego rodzaju sceny, a także przygotował plan jej działania. Stworzony przez niego program nie wynikał wyłącznie z oglądania ludowych spektakli czy z „podglądania” publiczności (dramaturg często sam zapraszał chłopów do Teatru Ludowego w Krakowie, rozmawiał z nimi na temat ich oczekiwań i odbioru poszczególnych sztuk). Rydel pokazał różnice dotyczące oświaty i świadomości narodowej mieszkańców wsi. Chłopi nie tylko byli mocno przywiązani do tradycji oraz do kultu ziemi, pracy na roli, lecz także do religii. Zdaniem Rydla ze względu na tryb uprawiania przez nich ziemi, związany z porami roku i z religijnymi świętami, w repertuarze teatru ludowego powinien dominować dramat religijny (zwłaszcza jasełka), mirakle i sztuki o świętych uzupełniane komediami, wodewilami oraz utworami dydaktycznymi. Co więcej, teatr taki powinien być przeznaczony dla chłopów oraz przez nich samych tworzony. Głoszone przez siebie poglądy i opinie poeta zrealizował w praktyce, czego przykładem był właśnie amatorski teatr założony przez niego w Toniach. Scena ta działała w latach 1906–1907. Przedstawienia odbywały się w sali tamtejszej szkoły, a wiadomości o spektaklach w Toniach zamieszczane były w miejscowej prasie²⁴. Bilety sprzedawano w krakowskich kawiarniach i księgarniach (m.in. Sauera i w księgarni Friedleina), a widzowie byli dowożeni do wsi saniami z roгатki przy ulicy Długiej²⁵. W 1907 roku grano oczywiście *Betlejem polskie* (m.in. 13, 20 i 27 stycznia oraz 2 lutego), a jasełka te wystawiano także w Bronowicach. W przypadku sceny w Toniach praca Rydla nad spektaklem była kompleksowa. Autor zajmował się aktorami amatorami, uczył ich, jak mają grać, przygotowywał sytuacje sceniczne, a nawet sam charakteryzował swoich artystów, dbał też o dekorację i muzykę. Spektakle cieszyły się dużą popularnością zarówno wśród miejscowej publiczności, jak i wśród ciekawskich przybyszów z Krakowa. Ci drudzy (np. Aleksandra Czechówna, krewna rodziny Rydlów) zauważyli nawet, że wykonanie niektórych scen wypadło lepiej niż w krakowskim teatrze. Chodziło zwłaszcza o ludowe tańce i śpiewy, a także o barwne, bogato zdobione stroje. Niestety prasa krakowska nie zainteresowała się tymi spektaklami. Jedynie w styczniu 1907 roku na łamach „Nowości Ilustrowanych” pojawiła się relacja z jednego z przedstawień:

Nastrój tak poważny, że publiczność miejska w niejednym z europejskich teatrów mogłaby brać przykład [...]. Widziałem *Betlejem polskie* Rydla, wystawione na krakowskiej scenie – wrażenie jednak, jakiego doznałem wczoraj, pozostanie mi na całe życie. Grali sami wieśniacy z Toń. Szczerłość, naturalność, znakomite opanowanie pamięciowe ról przez wykonawców, przejęcie się rolą – robiło wprost imponujące wrażenie²⁶.

²⁴ Zob.: *Ruch artystyczny i literacki. Z teatrów*, „Czas” 1907, nr 182, s. 3.

²⁵ *Kronika. „Betleem polskie”*, „Nowa Reforma” (wyd. popoł.) 1906, nr 297, s. 2.

²⁶ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, dz. cyt., s. 272.

Jednak w tym samym roku teatr zakończył swoją działalność. Prawdopodobnie jedną z przyczyn był brak sali przystosowanej do wystawiania spektakli. „Porzucenie” przez Rydla prowadzenia sceny w Toniach nie zakończyło jego działalności społecznej oraz dydaktycznej na terenach podkrakowskich wsi. Nigdy też nie przestał marzyć o teatrze naprawdę ludowym, regionalnym i „swojskim”.

Rydel – bojownik teatru

Teatr pełnił jedną z najważniejszych ról w życiu Lucjana Rydla. Zaangażowanie poety w tę dziedzinę sztuki było autentyczne, oparte na głębokiej wiedzy, ale także na niekłamanych emocjach. Autor *Zaczarowanego koła* wiele wymagał od teatru. Zdawał sobie sprawę, że bez odpowiedniej infrastruktury w postaci profesjonalnych szkół dla aktorów, stosownego programu repertuarowego oraz zaplecza socjalnego nie uda się nobilitacja związanych ze sceną zawodów. Sam borykał się z przyziemnymi trudnościami, chociażby w sezonie 1915/1916, kiedy osobiście kierował teatrem przy placu Świętego Ducha. W tym trudnym czasie pierwszej wojny światowej Rydel objął dyrekcję teatru i usilnie zabiegał o wysoki poziom narodowej sceny. Niestety nie udało się wówczas osiągnąć żadnego spektakularnego sukcesu. Grano przede wszystkim komedie i farsy, a i tak wszystkie sztuki schodziły z afisza po kilku spektaklach. I nie ma się czemu dziwić – w Europie trwała wojna i już samo funkcjonowanie sceny było sukcesem. Z pewnością należy docenić to, że dyrektorowi udało się utrzymać zespół aktorski i nigdy też nie przestał on szukać nowych, ambitnych pozycji do repertuaru miejskiej sceny. Niestety bez większych sukcesów, co mocno dotknęło Rydla-dyrektora i spowodowało, że stracił on wiarę we własne siły. Zwłaszcza że nie udało mu się zrealizować propozycji, które przedstawiał na łamach prasy.

Kolejnym związanym z teatrem obszarem działalności Rydla była publicystyka, w której poeta prezentuje się jako teoretyk teatru, walczący o teatr krakowski, o poziom i godność zawodu aktora. Liczne uwagi dotyczące pracy Teatru Miejskiego można odnaleźć już w jego recenzjach teatralnych. Obok opisu i oceny spektakli czy przedstawienia sylwetek znanych aktorów pojawiają się w nich szczegółowe analizy dotyczące repertuaru oraz polityki teatralnej poszczególnych dyrektorów. Najbardziej wymowne w tej materii są artykuły omawiające okres rządów Józefa Kotarbińskiego. W obszernym felietonie opublikowanym w 1901 roku w dwóch numerach „Czasu”, a zatytułowanym *Ubiegły i nowy rok teatralny*, poeta nakreślił krytyczny obraz działalności krakowskiej sceny, uważanej przez niego za narodową. Kotarbiński odpowiedział na zarzuty również na łamach krakowskiego „Czasu” (*Mały felieton. Sprawy teatralne*, „Czas” 1901, nr 213, s. 1–2). Prawdopodobnie teksty te pogłębiły konflikt pomiędzy dyrektorem a pisarzem oraz były przyczyną rezygnacji Rydla z dalszej pracy recenzenta. W swoich relacjach poeta przede wszystkim zwracał uwagę na obniżenie poziomu teatru, na co miał niewątpliwie wpływ słaby i nieprzemyślany repertuar. Na scenie dominowały płytkie farsy i komedie, które – o dziwo – nie cieszyły się popularnością wśród publiczności. Poeta

domagał się więc opracowania programu, który opierałby się na polskiej i obcej klasycie (np. dzieła Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Aleksandra Fredry), a jednocześnie propagowałby i prezentował najnowszą literaturę krajową oraz światową. Uważał, że krakowski teatr może osiągnąć sukces dzięki rozważnej polityce repertuarowej, mocnemu zespołowi artystycznemu oraz sprawnej administracji. Sam Rydel ze smutkiem zauważył, że w opisywanym przez niego okresie wielu znakomitych artystów opuściło scenę przy placu Świętego Ducha, a pozostali nie mogli w pełni rozwinąć swojego talentu – tak jak Andrzej Mielewski, którego „talent zdzierał się jednak niepotrzebnie na rolach lekkich kochanków, w salonowej komedii i krotchwili, bo do tych właśnie ról nie ma drugiego odpowiedniego aktora”²⁷. Jedną z przyczyn odchodzenia artystów upatrywał Rydel także w braku funduszu emerytalnego. Z myślą o swojej przyszłości zatrudniali się oni w teatrach zapewniających im lepsze warunki finansowe.

Poeta nie ograniczył się tylko do krytyki ówczesnej kondycji teatru, zaproponował także konkretne rozwiązania. Po pierwsze, sugerował dyrekcji obniżenie kosztów wystawiania przedstawień i zainwestowanie środków w aktorski zespół. Po drugie, walczył o stworzenie Kasy Emerytalnej Artystów Sceny Krakowskiej. Popierał wszystkie działania, które pomagały w realizacji tego celu. Z radością na przykład pisał o przedstawieniu, z którego dochód miał być przeznaczony na działalność funduszu. Kasa Emerytalna pomogłaby „zatrzymać” aktorów w mieście, przywiązać ich do miejsca pracy, a w konsekwencji „zachować dla sceny najlepsze jej siły”²⁸.

Wiele cierpkich słów o poziomie teatru i o polityce teatralnej miasta wypowiedział Rydel także w wywiadzie, którego udzielił w 1913 roku dla gazety „Nowiny. Dziennik Powszechny” (nr 69). Tutaj za niski poziom sceny obwiniał władze Krakowa. Aż trudno uwierzyć, że teatr, posiadający status sceny narodowej, nie miał odpowiedniej malarni, „estrady” i widowni (mimo tego, że był to nowy budynek). Scena była fatalna, bez rozsuwanej podłogi, nie miała odpowiednich urządzeń wspomagających dekoracje, co powodowało, że szybko się niszczyły, brakowało pieniędzy na orkiestrę. Walczyli o to kolejni dyrektorzy, niestety bezskutecznie, gdyż ich możliwości działania były ograniczone przez miasto. Dyrektor brał na siebie pełną odpowiedzialność za teatr, ale jego rzeczywista władza była znikoma. Doświadczył tego także sam Rydel, podczas wspomnianej już swojej krótkiej dyrekcji w Teatrze Miejskim. Czytając wszystkie te uwagi, można pomyśleć, że artysta był w swoich sądach zbyt surowy. Jednak nie ulega wątpliwości, że zapatrywania te wynikały wyłącznie z osobistego doświadczenia, z głębokiej troski o krakowską scenę i stan kultury w mieście.

Myśląc perspektywicznie o wolnej w niedalekiej przyszłości Polsce, która będzie potrzebowała więcej teatrów, Rydel walczył o powstanie nowej, „zreformowanej”

²⁷ L. Rydel, *Ubiegły i nowy rok teatralny*, „Czas” 1901, nr 200, s. 1.

²⁸ L. Rydel, *Z teatru. Komedia omyłek...*, „Czas” 1901, nr 46, s. 1. Zob. także: L. Rydel, *Z teatru. Przedstawienie na dochód kasy emerytalnej teatru miejskiego*, „Czas” 1901, nr 47, s. 1.

uczelnii kształcącej artystów, także, a może przede wszystkim dla teatru krakowskiego. Autor *Betlejem polskiego* przygotował cały program pracy i działania tej uczelni. Rydel w 1916 roku napisał memoriał *Szkoła dramatyczna Miejskich Teatrów Krakowskich*, w którym zawarł swoje doświadczenia wynikające z pracy wykładowcy w szkole aktorskiej Kazimierza Gabryelskiego, przedstawił przemyślenia i rozwiązania, a także w sposób szczegółowy rozpiisał plan funkcjonowania tej placówki. Zakres nauki obejmować miał zarówno lekcje teoretyczne (historia teatrów i stylów w teatrze oraz historia literatury dramatycznej, kostiumologia, etologia), praktyczne (lekcje solowe i zbiorowe sztuki aktorskiej) jak i pomocnicze (rytmika ruchów Dalcroza, taniec, szermierka, śpiew, nauka charakteryzacji). Cykl kształcenia w takiej szkole miał być dwuletni. Lekcji udzielałoby nauczyciele – specjaliści w danej dziedzinie:

Siły nauczycielskie w zakresie nauk pomocniczych i teoretycznych powołane być mają spomiędzy specjalistów spoza personelu teatralnego. [...] Celem obycia się ze sceną wszyscy wychowawcy szkoły dramatycznej obowiązani są statystować bezpłatnie w obu teatrach miejskich²⁹.

Szkoła miała być dotowana, pozostałe fundusze pochodziłyby z biletów sprzedawanych do Teatru Miejskiego oraz z opłat uczniów. Gmina Miasta Krakowa i Wydział Krajowy także miały wspierać szkołę odpowiednimi subwencjami. Jak pisze Jan Michalik we *Wstępie* do memoriału, program Rydla stał się podstawą organizacji Dwuletniego Kursu Dramatycznego (1919), który w 1922 roku został przekształcony w Miejską Szkołę Dramatyczną działającą do 1939 roku.

Podsumujmy. Lucjan Rydel był oddany teatrowi, czemu dał świadectwo, pełniąc w czasie swojego krótkiego życia wiele funkcji na krakowskiej scenie teatralnej. W swojej pracy nie poprzestawał na pisaniu dramatów – jako zatroskany i świadomy artysta walczył o podniesienie poziomu teatru i jego repertuaru, upominał się o godne warunki pracy dla aktorów, o stworzenie profesjonalnej i fachowej szkoły, o aktorski fundusz emerytalny. Jak podkreślał Dużyk:

Krytyczne poczynania Rydla cechowała niewątpliwie duża dojrzałość sądów i rozległość widzenia, wzmocniona oglądnięciem szeregu znanych europejskich scen [...] i wielkich pod względem artystycznym przedstawień. [...] Cenił dramatyczną twórczość Europy i znał ją doskonale, ale równocześnie zdawał sobie sprawę z ogromnego znaczenia twórczości rodzimej – dawniejszej i współczesnej³⁰.

Badając dzisiaj działalność literacką i teatralną Rydla, warto na niego spojrzeć jako na „strażnika tradycji narodowych i bojownika o polski, niezależny teatr”³¹.

²⁹ L. Rydel, *Szkoła dramatyczna Miejskich Teatrów Krakowskich*, oprac. J. Michalik, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 1–2, s. 119.

³⁰ J. Dużyk, *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, dz. cyt., s. 138–139.

³¹ Tamże.

Bibliografia

- Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968.
- Dużyk J., *Lucjan Rydel jako krytyk teatralny*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1967, wyd. 1968.
- Dużyk J., *Lucjan Rydel w nieznanach listach*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk” 1960, s. 49–110.
- Gajda K., *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków 2008.
- Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 124.
- Kotarbińska L., *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930.
- Listy L. Rydla do K.M. Górskiego, oprac. J. Dużyk, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, oprac. M. Rydel, Kraków 1994, t. 2, cz. 2.
- Michalik J., *Castus Joseph na scenie*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. 24: 1987, s. 207–217.
- Michalik J., *Dzieje Teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*, Kraków – Wrocław 1985, cz. 1, t. 1–2.
- Poskuta-Włodek D., *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945*, Kraków 2001.
- Pr. W. [Władysław Prokesch], *Teatr Miejski w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1908, nr 90.
- R.K. [Konrad Rakowski], *Z teatru*, „Czas” 1908, nr 45.
- Rydel L., *Hedda Gabler H. Ibsena*, „Czas” 1900, nr 248.
- Rydel L., *Jubileusz Sobiesława Bystrzyńskiego*, „Czas” 1901, nr 68.
- Rydel L., *Maria Stuart J. Słowackiego*, „Czas” 1901, nr 5.
- Rydel L., *Na Ukrainie L. Sowińskiego*, „Czas” 1900, nr 219, wyd. por. i wiecz.
- Rydel L., *Samotni G. Hauptmanna*, „Czas” 1900, nr 306, wyd. por.
- Rydel L., *Sobiesław Bystrzyński*, „Czas” 1901, nr 67.
- Rydel L., *Szkoła dramatyczna miejskich teatrów krakowskich*, oprac. J. Michalik, „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 1–2.
- Rydel L., *Teatr ludowy (w Sali strzeleckiej)*, „Czas” 1900, nr 300–301.
- Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 137–164.
- Rydel L., *Trzy wieczory teatralne*, „Gazeta Polska” 1895, nr 285, s. 2–3.
- Rydel L., *Ubiegły i nowy rok teatralny*, „Czas” 1901, nr 200.
- Rydel L., *Z teatru. Komedia omyłek...*, „Czas” 1901, nr 46.
- Rydel L., *Z teatru. Przedstawienie na dochód kasy emerytalnej teatru miejskiego*, „Czas” 1901, nr 47.
- Wosiek M., *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975.
- Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*, oprac. J. Dużyk, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1963.

Rydel – a man of theatre**Abstract**

In my article I make an assumption that theatre was a crucial part of Lucjan Rydel artistic work. He worked in the theatre and for the theatre as a playwright, theatre critic, director, literary director, lecturer in theatre school, member of theatre committee, theatre producer and director of a city theatre. It is almost impossible to describe the whole range of Rydel's professions. However, a deep analysis would reveal his different faces of this talented man. In this article I focus on the work of Rydel as a theatre practitioner, mainly on staging his own dramatic works. I claim that he had a deep knowledge of actors' craft and skills, of staging methods and styles. I hope that thesis included in the article will encourage theatre historians to further research.

Słowa kluczowe: teatr, dramatopisarz, recenzja, aktor, reżyser

Key words: theatre, playwright, review, actor, director, critic