

STEFAN KRUK

KIEROWNICTWO LITERACKIE TEATRU W POLSCE NA PRZEŁOMIE XIX i XX WIEKU

Historia świadomości teatralnej nie może pominąć problematyki funkcji poszczególnych twórców widowiska teatralnego. Twierdzenie o wielotworzywowej strukturze sztuki teatru zobowiązuje. Zmusza ono do przemyślenia indywidualnego wkładu twórców widowiska teatralnego, prowokuje do podjęcia zagadnień rzadziej dotąd dyskutowanych.

Dookoła funkcji kierownika literackiego teatru narosło wiele nieporozumień, by ich uniknąć warto bliżej przyjrzeć się temu zagadnieniu. Czym jest praca krytyka w teatrze? Jakie są jego kompetencje? Szkic niniejszy próbuje zarysować obraz przemian w rozumieniu funkcji kierownika literackiego teatru w Polsce do I wojny światowej. Jest to okres początkowy, w którym kierownik literacki wkraczał do teatru i po dłuższych perypetiach wreszcie się w nim zagospodarował.

W pracy wykorzystano wypowiedzi teoretyczne, wspomnieniowe oraz takie formy informacji prasowej, jak recenzja i anons. Uzupełnieniem analizy będą uwagi dotyczące terminologii.

Artykuł nie ma, rzecz jasna, charakteru ujęcia całościowego, daje jedynie najogólniejszy zarys sygnalizowanej w tytule problematyki.

1

Józef Kotarbiński szkic swój *Kierownictwo literackie w teatrach warszawskich*¹ rozpoczyna od omówienia działalności Wojciecha Bogusławskiego. Rzecz znamienita! Pierwszym potencjalnym kierownikiem literackim teatru w Polsce był autor *Krakowiaków i górali*. „Zarówno w początkowej fazie rozwoju polskiej sceny — czytamy w referowanym tu eseju — jak i w dziejach jej w zeszłym stuleciu, rolę kierowniczą odegrali przeważnie aktorzy, mający jednak kulturę i talent literacki”. Aby podkreślić kompetencje literackie i teatralne Bogusławskiego, Kotarbiński przypomina, iż twórca Teatru Narodowego jest autorem pierwszego

¹ *Ze świata uludy*. Warszawa 1926 s. 158-172.

w Polsce teoretycznego traktatu: *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej*. Bogusławski, aktor i reżyser, dramaturg i teoretyk, kierując pracami Teatru Narodowego nie potrzebował zasięgać rad i wskazówek u krytyka.

W dalszej kolejności autor szkicu omawia działalność Ludwika Osińskiego, Adama Dmuszewskiego, Jana S. Jasińskiego, Jana Chęcińskiego („który pełnił... obowiązki reżysera i kierownika repertuaru”²). Przy każdej okazji Kotarbiński podkreśla wysoką kulturę literacką portretowanego artysty.

Ale to była poniekąd prehistoria. Problemu kierownictwa literackiego teatru jeszcze nie postawiono. Funkcja w teatrze istniała, była wszakże spełniana przez dyrektora, bądź też głównego reżysera, jak to miało miejsce w Warszawie, gdzie od 1832 r. rządy sprawowali prezesi dyrekcji teatrów, którymi z reguły byli Rosjanie. Interesująca sytuacja wytworzyła się w 1876 r., kiedy pierwszym reżyserem „Rozmaitości” został krytyk, krytyk znakomity, którego nazwisko było sferom teatralnym dobrze znane. Ale Władysław Bogusławski, o którym tu mowa, tylko siedem miesięcy zajmował swoje stanowisko. Casus Bogusławskiego zasługuje na baczniejszą uwagę. Przecież scena warszawska знаła już kierownika — literata; Ludwik Osiński, poeta i uczonec, pełniąc obowiązki antreprenera przez lat dwanaście udowodnił, iż „literat” może skutecznie kierować teatrem. Cóż więc stało się obecnie? Przykład Bogusławskiego dowodzi, jak wielkie zmiany zaszły w ciągu półwiecza w układzie sił teatru. Jego konwencja, prymarne zasady estetyczne przekształconym poważniejszym nie uległy — iluzjonizm pozostał nadal dogmatem nie do obalenia, natomiast ranga poszczególnych funkcji przesunęła się wyraźnie. Prawdziwym władcą teatru stał się aktor. Kotarbiński próbując wyjaśnić przyczyny trudności Bogusławskiego pisze: „Gdyby dyrekcja dała mu do pomocy fachowego inscenizatora³, Bogusławski mógłby długie lata z pożytkiem pracować dla teatru. Aktorzy, niechętnie widząc nad sobą zwierzchnika — literata, nie chcieli mu pomagać”. Brak rutyny reżyserskiej był poważnym czynnikiem utrudniającym Bogusławskiemu pracę, ale nie decydującym. Kotarbiński wie o tym, gdyż dodaje: „Myśl powołania literata-krytyka na stanowisko kierownicze była jeszcze wtedy w teatrze warszawskim przedwczesna”. Tu tkwi sedno problemu, ale Kotarbiński rozwiązuje go po myśli swoich późniejszych doświadczeń. Krytyk nie musiał przecież spełniać zadań reżysera, bądź też kierownika sceny, on miał do spełnienia własną misję. Na razie jednak pozostał kimś

² Zarówno to, jak też następne podkreślenia pochodzą ode mnie — S.K.

³ Kotarbiński pisał swój szkic w okresie, kiedy na własne oczy obserwował rozkwit sztuki inscenizacyjnej. Chciał uchodzić za artystę nowoczesnego, stąd dziewiętnastowiecznego reżysera na wyrost niejako określił mianem inscenizatora.

obcym, kimś z zewnątrz: aktorzy epoki gwiazdorstwa nie rozumieli, że może on stać się ich szprymierzeńcem.

Próba wkroczenia krytyka do teatru warszawskiego zakończyła się niepowodzeniem. W tej sytuacji wiele mogło zależeć od kaprysu często zmieniających się prezesów. W 1889 r., za prezesury Daniela Policyna, kierownictwo objął triumwirat reżyserski z Janem Tatarkiewiczem na czele, którego wspierali: Bolesław Ładnowski oraz Józef Kotarbiński. Ten ostatni otrzymał stanowisko nowe, został „reżyserem repertuaru”. Tak więc podział funkcji był następujący: dwa pierwsze miejsca w zreformowanym kierownictwie zajęli aktorzy posiadający kwalifikacje reżyserskie; kierownikowi literackiemu, zwanemu „reżyserem repertuaru”, przypadło w udziale miejsce trzecie. Kotarbiński pisze, że jego awans nie zaspokoił aspiracji środowiska krytyków teatralnych, „reżyserem repertuaru” został przecież aktor. Wszystko wskazuje na to, że krytyka ewoluowała szybciej, uświadomiła sobie, że jej zadania nie ograniczają się do opisywania i sądzenia widowisk teatralnych, ona zapragnęła odegrać rolę w s a m y m teatrze. Aktorzy tego nie rozumieli.

Kotarbiński piastował swoje stanowisko przez trzy lata. W 1892 roku nowy prezes, pułkownik Karandiejew, zniósł posadę „kierownika repertuaru”. W r. 1899 próbę reaktywowania tej funkcji podjął Wincenty Rappacki. Jednakże na stałe udaje się ją przywrócić dopiero w r. 1905, kiedy stanowisko kierownika literackiego warszawskich teatrów rządowych objął Kazimierz Zalewski. Piastował je do 1907 r., po czym nastąpiła dwuletnia przerwa. Wreszcie w 1909 r. stanowisko to obejmuje zrazu Henryk Grubiński, potem ponownie Józef Kotarbiński.

W międzyczasie powstał inny problem. Narodziła się nowoczesna inscenizacja. Reżyseria wzbogaciła się o nowe, nie znane dotychczas elementy, dość wymienić: twórcze opracowanie tekstu literackiego, wciągnięcie do sfery semantycznego oddziaływania na widza plastycznej zabudowy sceny, muzyki. Aktorowi przybył nowy antagonist, który miał go szybko zdetronizować i sięgnąć po władzę absolutną. Aktor jednak nie kapitulował. Szukał teraz pomocy u krytyka i pomoc tę uzyskał.

Finał opisywanego tu procesu miał miejsce — rzecz jasna — nie w Warszawie, lecz w Krakowie.

Kierownikami sceny krakowskiej byli głównie entuzjaści teatru posiadający wielką wiedzę oraz kulturę artystyczną. Nazwiska Stanisława Koźmiana i Tadeusza Pawlikowskiego najlepiej ilustrują ten stan rzeczy. Obaj nie byli aktorami, natomiast wychowali liczne grono wybitnych

artystów. Pawlikowski, za którego pierwszej dyrekcji teatr krakowski osiągnął najwyższy poziom, w 1893 r. powołał Józefa Kotarbińskiego na stanowisko literackiego doradcy. Jednakże wzajemna współpraca tych spokrewnionych z sobą ludzi nie przetrwała trzech miesięcy⁴. Teatr na tym nie ucierpiał, gdyż Pawlikowski zapewnił nie tylko wysoki poziom przedstawień, nie tylko wypracował nowy styl reżyserski, lecz także wprowadził na scenę nową dramaturgię tak polską, jak też obcą. Józef Kotarbiński w latach 1899-1905 do osiągnięć Koźmiana i Pawlikowskiego dorzucił wkład własny — odkrył dla teatru polskiego repertuar romantyczny.

Wszyscy trzej wybitni dyrektorzy sceny krakowskiej obywali się bez pomocy krytyka. W 1905 r. wytworzyła się nowa sytuacja. Dyrekcję teatru otrzymał od rady miejskiej Ludwik Solski. Rozważmy tę sytuację. Solski, aktor i reżyser starego typu, klasyczny antreprenier, wygrał walkę o teatr z Wyspiańskim, poetą dramatycznym oraz inscenizatorem. Świeżo kreowany dyrektor teatru nie czuł się jednak dostatecznie silny, aby móc podołać obowiązkowi bez pomocy drugiej osoby. „Jako samouk — wyznaje po latach — nie rościłem sobie pretensji do pełnienia funkcji kierownika literackiego, do czego mieli prawo obaj moi poprzednicy. Nie mogąc liczyć na Wyspiańskiego, zaprosiłem na to stanowisko znakomitego poetę, dramaturga i krytyka — Lucjana Rydla”⁵. Wybór okazał się podwójnie niefortunny. Solski liczył na to, że Rydel załagodzi konflikt z Wyspiańskim, co nie nastąpiło, poza tym ucierpiał również repertuar. Autor *Zaczarowanego koła* nie przyszedł do teatru przy placu Świętego Ducha bez przygotowania, jak się niekiedy przypuszcza. Uprzednio w sezonie 1904/1905 pełnił tę samą funkcję w Teatrze Ludowym przy ulicy Krowoderskiej pod dyrekcją Kazimierza Gabrielyskiego i tam, jako teoretyk teatru ludowego, był niewątpliwie na swoim miejscu; w Teatrze Miejskim sprawił zawód. Nic więc dziwnego, że po upływie sezonu, w 1906 r., Solski zerwał umowę z Rydlem powołując na jego miejsce Adama Grzymałę-Siedleckiego. Rzecz znamienita, w Teatrze Ludowym praktykę, jakbyśmy dziś powiedzieli, odbywał również Siedlecki⁶. Trzy miesiące kierował Grzymała repertuarem otwartego w 1906 r. teatru przy ulicy Rajskiego pod dyrekcją Franciszka Frączkowskiego. Miał się zresztą czym wykazać, gdyż w ciągu tak krótkiego czasu Teatr Ludowy wy-

⁴ Oczywiście, na wyżej wymienionym stanowisku, gdyż jako aktor, Kotarbiński nadal występował w Krakowie. Informację tę podaję za Alfredem Woycickim, dobrym znawcą sceny krakowskiej.

⁵ L. Solski. *Wspomnienia*. Oprac. A. Woycicki. T. 2. Kraków 1956 s. 192 n.

⁶ Warto podkreślić tę rolę Teatru Ludowego, w którym obok kierowników literackich: Rydla i Siedleckiego, pierwsze kroki stawiali przyszli wybitni aktorzy: Osterwa, Węgrzyn, Jaracz, Dulębianka, Junosza-Stępowski, Weychert.

stawił: *Tkaczy* Hauptmanna i *Mieszczan* Gorkiego, adaptację sceniczną *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, dwie sztuki Zapolskiej (*Johne Firulkes*, *Kaśka Kariatyda*) oraz *Spisek koronacyjny* Słowackiego w opracowaniu Grzymały.

Siedlecki nie zawiódł również nadziei Solskiego. Dzięki jego mediacji Wyspiański pozwolił wystawić parafrazę *Cyda* Corenille'a. Poza tym w latach 1906-11 z inicjatywy Siedleckiego dano prapremiery: *Śmierci Ofelii* oraz *Zgonu Barbary Radziwiłłówny*. Z dramatów Słowackiego grano po raz pierwszy *Zawiszę Czarnego*. Wystawiono ponadto Norwidowego *Krakusa*. Z dramaturgii obcej zaś: *Ojca* Strindberga, *Elektrę* Hofmannsthal'a, *Aglavenę i Selizetę* Maeterlincka, *Judytę* Hebbła, komedie Wilde'a i Shawa, tragedię Ajschylosa *Dzieje Orestesa* i Eurypidesa *Hipolitos*, wreszcie *Ryszarda III* Szekspira. Tylko przykładowo podano kilka pozycji wprowadzonych na scenę przez Grzymałę. Mniej szczęścia miał Siedlecki do współczesnych dramatopisarzy polskich. Kładąc nacisk na popieranie rodzimej twórczości, przyjmował utwory takich autorów, jak: Klemens Bąkowski, Maurycy Kisielnicki, Stanisław Lipski, Jadwiga Marcinkowska, Leon Połomicki. Ale obok nich słusznie postawił na K. H. Rostworowskiego i L. H. Morstina, choć obaj debiutowali słabymi utworami.

Adam Grzymała-Siedlecki — jak widzimy — nie był pierwszym w Polsce kierownikiem literackim teatru. Jeśli jednak niejednokrotnie słyszy się takie zdanie, to nie musi ono wypływać z nieznamości rzeczy. Siedlecki bowiem pierwszy na naszym terenie funkcji krytyka pracującego w teatrze nadał ten kształt, jaki dzisiaj mógłby być uznany za wzorcowy. Obok bowiem troski o repertuar wykazał inicjatywę w redagowaniu programów teatralnych, nawiązywał kontakt z prasą i ze społeczeństwem poprzez organizowanie odczytów (np. cykl prelekcji o twórczości Wyspiańskiego), a gdy zaszła potrzeba, dokonywał również dramaturgicznego opracowania scenariuszy, jak to miało miejsce w wypadku komedii historycznych Adolfa Nowaczyńskiego.

Przyjrzyjmy się teraz problematyce kierownictwa literackiego teatru w aspekcie znaczenia tej funkcji, zadań i kompetencji w oparciu o wypowiedzi teoretyczne, materiały prasowe i inne. Józef Kotarbiński analizując zadania reżysera teatrów warszawskich XIX w. pisał: „Etat dramatu i komedii przewidywał jedną tylko posadę reżysera, który miał obowiązek wybierać i wystawiać sztuki nowe lub wznowione, kontrolować i poprawiać przekłady sztuk obcych. Oprócz tego prowadził korespondencję z autorami, kontrolę prób i widowisk, a wreszcie wydawał kartki wolnego wejścia do teatru”. Dużo, jak na jedną osobę. Warto przy tym zauważyć, że trzy spośród wymienionych czynności (wybór sztuk, kontrolę przekładów oraz

korespondencję z autorami) z czasem przejął kierownik literacki. Tak zapewne sytuacja układała się, gdy w 1889 r. Kotarbiński został pierwszym w Polsce „reżyserem repertuaru”.

A oto co pisał o funkcji krytyka w teatrze Józef Flach na łamach „Przeglądu Polskiego” w 1906 r.:

„Polski teatr niestety nie potrzebuje jeszcze doradcy literackiego, potrzebują go natomiast — może również: niestety — niektórzy dyrektorowie polskich teatrów. Tłumaczymy się jaśniej i obszerniej. W doskonałym teatrze jest doradca literacki, jak jest konsultant artystyczny (w sprawie dekoracji, kostiumów itp.) na nim ciąży piecza nad repertuarem, dyrektor jest ostatnią instancją, raczej ogniskiem skupiającym w sobie dążenia owych poszczególnych fachowych doradców. Każdy z nich ponosi pełną odpowiedzialność za swój wydział, ale też z drugiej strony, wie, że co do grania zaleci, to dyrektor przyjmie, a inni jego pomocnicy należycie oprawią w ramy dekoracyjne, należycie wyreżyserują itd.⁷”

Wypowiedź Flacha, aczkolwiek przetykana starą terminologią, wyraża przecież treści nowe, zgoła Craigowskie. Bo też autor mówi tu o „doskonałym teatrze”, a za taki współczesnego sobie teatru polskiego nie uważa. Dyrektor, dziś użylibyśmy słowa kierownik artystyczny — zdaniem Flacha — jest „ostatnią instancją”, „ogniskiem skupiającym w sobie dążenia poszczególnych fachowych doradców”. Owi doradcy zaś (zauważmy, że znalazło się tu miejsce również dla plastyka) posiadają znaczne uprawnienia, skoro „każdy z nich ponosi pełną odpowiedzialność za swój wydział, ale też z drugiej strony, wie, że co do grania zaleci, to dyrektor przyjmie [...]”.

Juliusz Tenner⁸ w 1907 r. przypomniał na łamach „Krytyki” redagowanej przez Wilhelma Feldmana inicjatywę Pawlikowskiego, który lwowskiej komisji teatralnej na zakończenie swojej dyrekcji (1906) „doradzał usilnie ustanowienie dramaturga”. Z perspektywy roku Tenner podkreśla, jak twórcza była ta propozycja. Następca Pawlikowskiego, dyrektor Heller, poziom teatru lwowskiego niebezpiecznie zaniżył. Inicjatywa Pawlikowskiego, który, znając doskonale stosunki miejscowe, dobrze wiedział, kto będzie jego następcą, zmierzała do podania przyszłemu dyrektorowi-administratorowi pomocnej ręki dramaturga, który miał, wedle relacji Tennera, pełnić funkcje „kierownika artystycznego dramatu”. Kierownik literacki administracyjnie podlegałby dzierżawcy, lecz w zakresie artystycznym posiadać winien „pewną autonomię”. Jak dalej Tenner wykazał, ta autonomia miała być duża. Dramaturg bowiem jako kierownik artystyczny teatru miał sprawować opiekę nad zespołem aktorskim, a poza tym czuwać nad wyborem i ostatecznym kształtem repertuaru. Inicjatywy Pawlikowskiego, niestety, nie zrealizowano.

⁷ „Przegląd Polski” 1906 z. 484 s. 168.

⁸ O teatrze lwowskim. „Krytyka” 1907 z. 2 s. 185-192.

Uwagi Józefa Flacha oraz Juliusza Tennera dotyczące kierownictwa literackiego sceny padły na marginesie sprawozdań teatralnych. W 1908 r. Adolf Nowaczyński poświęca cały szkic teoretyczny tej problematyce. Jego esej pt. *Dramaturg*⁹ powstał z myślą o ratowaniu warszawskich „Rozmaitości”, których konserwatyzm estetyczny raził wielu. Sytuacja rządowych teatrów warszawskich stała się jedynie materiałem egzemplifikacyjnym, wnioski bowiem dotyczą teatru współczesnego w ogóle.

Przyczynę niskiego poziomu widowisk wystawianych w teatrze „Rozmaitości” upatruje Nowaczyński w supremacji sztuki aktorskiej. Aby dobrze oświetlić to zjawisko, ucieka się autor szkicu do wywodu historycznego. Jest to wprawdzie wywód tendencyjny, ale właśnie owa tendencyjność jest znamienym przejawem myślenia kategoriami epoki. Teatr — dowodzi Nowaczyński — może kroczyć dwiema drogami: dawać rozrywkę, bądź też dostarczać „chleba duchowego”. Od swego zarania świątynia Melpomeny zawojowana została przez aktorów — komediantów *circenses ludi*. Następnie autor przeskakując jednym susem takie zjawiska, jak: tragedia grecka, moralitet średniowieczny, dramat elżbietański, tragedia klasycystyczna, wreszcie dramat romantyczny, spina tą samą kłamrą „wóz Tespisa” z francuskim teatrem bulwarowym drugiej połowy XIX w., jednakowo potępiając obydwie zjawiska.

Z takiego ujęcia obronną ręką mógł wyjść jedynie teatr niemiecki. Nowaczyński wywyższa go z dwu powodów: „Od czasów greckich pierwszy dopiero teatr niemiecki jest instytucją państwową, społecznie oświatową, uszlachetniającą religijnie, będącą świadomym czynnikiem narodowej ekspresji duchowej”. To pierwszy argument, zresztą nieprawdziwy, bo pierwszą, nowożytną scenę publiczną powołali do życia właśnie Francuzi. Drugi argument zasługuje już na baczniejszą uwagę. Nowa czyński stwierdza bowiem, że teatr niemiecki najwcześniej uświadomił sobie potrzebę przemyślanego kształtowania repertuaru. Autorem tej innowacji był Lessing — „pierwszy chronologicznie *d r a m a t u r g*”, który łączył dwie funkcje — „literackiego doradcy teatru” oraz „krytyka — referenta”. „Od czasów Lessinga — dodaje Nowaczyński — dramaturg w niemieckich teatrach stał się z wolna koniecznością. Pryncypialne sceny literackie (sic!) nie odbywały się bez dramaturga”.

Tak więc sceny polskie, na wzór teatrów niemieckiego obszaru językowego, winny rozpocząć odnowę od powołania do swego grona nowego twórcy — dramaturga¹⁰.

⁹ „Literatura i Sztuka” 1908 nr 6.

¹⁰ Nowaczyński wyróżnia teatr krakowski, pisze bowiem: „Kraków wiele ze swojego dzisiejszego splendoru teatralnego w rzeczach teatru zawdzięcza panu Adamowi Siedleckiemu, świetnemu krytykowi literackiemu, który jest dramaturgiem Ludwika Solskiego idealnym” (tamże).

Jakie mają być jego kompetencje? Dramaturg ma w pierwszym rzędzie ukrócić samowolę aktorów „skorych jeszcze za brawa i bisy do demoralizowania ludu [...]”. Czynność tę należało raczej przypisać reżyserowi, Nowaczyński jednak nie zawahał się powierzyć jej dramaturgowi. Tenner streszczając poglądy Pawlikowskiego pisał ogólnie o tym, że dramaturg ma sprawować opiekę nad zespołem aktorskim, Nowaczyński zaś szerzej omawia ten problem. Dramaturg, w jego ujęciu, winien oddziaływać kształcąc na aktora poprzez dokonywanie wyboru ambitnego repertuaru. Ale na tym jego zadanie się nie kończy, dramaturg — stwierdza autor szkicu — „sprecyzuje złożoną psychikę figur”, pomoże więc aktorowi w pracy nad rolą. Co więcej, jest on odpowiedzialny także za „artystyczną pełnię i styl dzieł wystawionych”. Dramaturg zatem spełniać powinien te funkcje, z których dawny reżyser nie potrafił się już wywiązać, a których nowy twórca teatru — inscenizator — nie zdołał jeszcze podjąć. Ma to doniosłe konsekwencje. Dla określenia stosunku zachodzącego pomiędzy dramaturgiem a dyrektorem teatru ucieka się Nowaczyński do porównania: „Jak w kunszcie militarnym wiek XIX obok wodza naczelnego w bitwach kreował wodza teoretycznego [...], tak i w teatrze, instytucji domagającej się dyscypliny poniekąd wojskowej, obok dyrektora-reżysera jest nieodzownym ciałem doradcze, teoretyczno-fachowe”. Dopóki jednak nie ma „dyrektora-reżysera” (dziś rozumiemy, że Nowaczyński intuicyjnie pojęciem tym określa inscenizatora), dramaturg nie może ograniczyć swych obowiązków do funkcji doradczej, winien także opracować „ster” pracy teatru.

Nowaczyński był rzecznikiem teatru repertuarowego, literackiego, teatru, który nie kusił się o innowacje inscenizacyjne, dbał natomiast o wysoki poziom wystawianej literatury dramatycznej. Stąd płynie wielka rola dramaturga, który staje się w ten sposób nowym hegemonem. Nowaczyński jest konsekwentny. Skoro przyjął prymat repertuaru, skoro opowiedział się za teatrem „literackim”, żąda, aby dramaturg był „mężem pochodzenia literackiego”, gdyż tylko on stanie się „advokatem literatury, stróżem języka, opiekunem poezji [...]”.

Już u Flacha obecna była nuta nieufności w stosunku do tradycyjnie pojętego kierownictwa teatru — dykcji typu antrepriży. Doradca literacki, w jego ujęciu, miał być niezbędnym pomocnikiem antreprenera. Dramaturg, w rozumieniu Nowaczyńskiego, stawał się pierwszoplanowym twórcą teatru.

Równocześnie mnożyć się zaczęły głosy domagające się podniesienia rangi reżyserii. Na polskim terenie zrazu przejawiało się to w popularyzowaniu nowatorskiej teorii E. G. Craiga, z którą już w 1906 r. zazna-

jamiał polskiego czytelnika Arnold Szyfman¹¹. Rzecz znamienita, w obydwu szkicach Szyfmana interlokutorami są autor dramatyczny i aktor. Partnerem literata nie jest jeszcze reżyser, choć w tekście podkreśla się, że spełniać on winien w teatrze główną rolę.

W wypowiedzi Bolesława Leśmiana z 1911 r.¹² nie ma już tej wymownej niekonsekwencji. „Teatr to reżyser — wywoływacz samego widowiska, autor tworców scenicznych, rozstrzygacz zadań teatralnych” — czytamy w szkicu Leśmiana. Reżyser spełniać ma szereg ważkich czynności: przede wszystkim należy do niego sceniczne opracowanie dramatu, następnie zaś dobór aktorów, rozdanie ról i kontrola nad ich opracowaniem, wreszcie czuwanie nad realizacją scenografii; wszystko to dokonać należy pod kątem „wymogów całości”. Ten w pełni przygotowany do spełniania swych zadań, artysta teatru powinien korzystać ze współpracy kierownika literackiego. Sytuację taką przewiduje Leśmian w wypadku, gdy reżyser „nie posiada odpowiedniego znawstwa literatury”. Kierownik literacki może, ale nie musi, podlegać władzy reżysera. O ile bowiem reżyser jest odpowiedzialny za kształt inscenizacji, to z kolei repertuar formułować należy w oparciu o „narady zbiorowe” (w których udział brać powinni: kierownik literacki, reżyser, malarz sceniczny) i głosowanie, decydujące ostatecznie o wyborze pozycji przeznaczonych do wystawienia. Leśmian pośrednio wypowiada się za zespołowym kierownictwem, dlatego ranga każdego współtwórcy teatru jest, w jego ujęciu, wysoka. Z tego, co tu się powiedziało, jasno wynika, że Leśmian nie był teoretykiem niewolniczo trzymającym się obcych nowinek, stać go było na dorzucenie do cudzych przemyśleń własnego słowa.

Na zakończenie tych uwag o programowych wypowiedziach na temat kierownictwa literackiego teatru w Polsce warto pokusić się o zebranie wniosków, jakie już teraz się nasuwają. Otóż na podstawie powyższego wyводу da się wydzielić cztery etapy rozwoju funkcji kierownictwa literackiego w polskim teatrze. Na kanwie wstępnych, więc zdecydowanie niewystarczających danych, można określić czas trwania tych formacji jedynie w przybliżeniu. Dopiero po dokonaniu niezbędnych prac szczegółowych da się sformułować wnioski bardziej precyzyjne. Jeśli więc dokonujemy tego podziału, czynimy to przede wszystkim w oparciu o zakres kompetencji, co jest łatwiejsze do określenia i zarazem budzi mniej wątpliwości. Oto owe etapy:

1. kierownikiem literackim jest reżyser będący najczęściej zarazem aktorem;

¹¹ *Aktor i literat*. „Świat” 1906 nr 35 s. 9 n.; tenże. *Styl w teatrze*. „Literatura i Sztuka” 1909 nr 4.

¹² *O sztuce teatralnej*. „Literatura i Sztuka” 1911 nr 28, 29.

2. funkcję kierownika literackiego obejmuje literat (nie zawsze krytyk, bardzo często jest nim dramaturg), stając się doradcą dyrektora;
3. kierownik literacki pełni funkcję kierownika artystycznego;
4. kierownik literacki twórcą repertuaru.

Właściwe dzieje kierownictwa literackiego teatru rozpoczynają się wraz z nadejściem drugiego etapu, tzn. w chwili, gdy do teatru wkroczył nowy twórca — krytyk. Etap trzeci wyodrębniono tu głównie w oparciu o wypowiedzi teoretyczne, choć wiele na to wskazuje, że Józef Kotarbiński od 1909 r. jako kierownik literacki „Rozmaitości” pełnił funkcję zbliżoną do kierownictwa artystycznego. Poczynione tu uwagi potwierdza analiza terminologii.

3

Kotarbiński podał chyba pierwszy polski termin — „reżyser repertuaru”. Znajdujemy u niego również dwa dalsze: „kierownik literacki teatru” oraz „dyrektor literacki”. Józef Flach w 1906 r. używa tylko jednego określenia: „doradca literacki”. Prasa krakowska z lat 1905-6 dorzuciła dalsze. „Nowa Reforma” z 27 IV 1906 r. informuje: „Dyrekcja Teatru Ludowego w Krakowie donosi nam, że kierownictwo literackie sceny powierzyła p. Adamowi Siedleckiemu”. Ale ta sama gazeta 22 VIII 1906 r., czyli w niespełna cztery miesiące później, o zmianach personalnych w Teatrze Miejskim pisała: „Obowiązki referenta literackiego objął p. Adam Siedlecki”. Czy miało to znaczyć, że w Teatrze Ludowym kompetencje Grzymały były większe? Chyba nie, bo Ludwik Solski we *Wspomnieniach* lojalnie przyznaje, że Siedlecki „miał się stać mężem opatrznociowym repertuaru w teatrze krakowskim”. Skąd jednak ta płynność terminologii? Wyjaśnienie jest chyba jedno — po prostu obecność krytyka w teatrze była wówczas czymś nowym, prasa nie zdecydowała się jeszcze na przyjęcie stałego określenia. Sprawa tylko pozornie może wydać się błaha: każdy wariant terminologiczny niósł bowiem inną treść. Juliusz Tenner w 1907, Adolf Nowaczyński zaś w 1908 r., proponowali termin „dramaturg”, zaczerpnięty z teatru niemieckiego. „Kurier Warszawski” z 11 VII 1913 r. podsunął jeszcze jedno określenie, w serwisie informacyjnym gazety czytamy: „Dzisiejszy rozkaz dzienny dyrekcji teatrów warszawskich ogłasza, że z dn. 14 bm. kierunek dramatu i komedii na scenie naszej obejmuje p. Ludwik Solski, z tytułem reżysera głównego i dyrektora. Dotychczasowy kierownik literacko-artystyczny, p. Józef Kotarbiński, którego kontrakt kończy się, pozostaje nadal w teatrach warszawskich, jako artysta sceny „Rozmaitości”. Mamy w

tej nocie dalszy ciąg losów Solskiego i Kotarbińskiego oraz, co nas tu bardziej interesuje, nową propozycję terminologiczną. Podajemy wreszcie ostatni termin: „k i e r o w n i k a r t y s t y c z n y”, pochodzący z 1906 r.¹³, aby zamknąć ten obfity rejestr.

Przeanalizujemy pokrótce wszystkie podane tu określenia. Termin „reżyser repertuaru” dla nazwania nowego w teatrze stanowiska proponował znane, lecz posiadające nowy desygnat, słowo „reżyser” z dodaniem drugiego członu mówiącego wyraźnie o zakresie kompetencji. Czy jej? Otóż termin ten jest zrozumiały tylko wówczas, gdy się uwzględni fakt, że twórcą repertuaru w „Rozmaitościach” warszawskich Anno Domini 1889 został człowiek wychodzący z grona dotychczasowych twórców teatru. Kierownikiem literackim nie jest tu jeszcze krytyk przychodzący do teatru z zewnątrz. Dla niego adekwatne będzie na razie określenie „doradca literacki”. Ale to z kolei nie zadowoli aspiracji krytyka, stąd też mnożą się dalsze terminy próbujące trafniej określić jego miejsce w teatrze. Miana takiego nie mógł uzyskać „referent literacki”, gdyż słowo to przywodziło na myśl biuro, ze sztuką nie miało nic wspólnego. Pamiętajmy, że nasilenie tej problematyki przypada na lata szczytowej ekspansji sztuki modernistycznej. Pozostały zatem następujące określenia: dramaturg, kierownik literacko-artystyczny, kierownik artystyczny, kierownik literacki sceny oraz dyrektor literacki. Ostatnie, odnotowane jedynie przez Kotarbińskiego i to w czasie, kiedy zwyciężył już termin „kierownik literacki teatru”, nosi piętno jego własnej praktyki teatralnej. Termin „kierownik literacko-artystyczny” znowu wiąże się z osobą Kotarbińskiego. Warto jednak zwrócić uwagę, że to określenie oraz krótsze — „kierownik artystyczny”, wskazują, jak duże znaczenie przywiązywała prasa ówczesna do funkcji krytyka w teatrze. Opinie te były niewątpliwie nieco przesadzone, ale dobrze oddawały klimat tamtych lat. Niemiecki termin „dramaturg” nie przyjął się zapewne z tego powodu, że mógłby się mylić z autorem sztuk teatralnych, choć ślad po nim pozostał w nazwie: Wydział Dramaturgiczny w PWST. Warto jednak podkreślić, że w ujęciu Nowaczyńskiego „dramaturg” spełniać miał funkcję właśnie kierownika artystycznego. Oto szczytowy moment w rozwoju uprawnień krytyka działającego w teatrze. Zwyciężył w końcu termin rodzimy: „kierownik literacki teatru” (rzadziej — sceny). Jest on najtrafniejszy, określa bowiem nowe stanowisko w teatrze, a zarazem

¹³ Aby bardziej zrozumiała była ta propozycja, podaję pełny kontekst: „W kronice teatralnej zapisać należy fakt powstania teatru ludowego. Dyrekcję jego objął znany ze sceny krakowskiej artysta p. Frączkowski, k i e r o w n i c t w o a r t y s t y c z n e zaś ceniony literat i publicysta p. Adam Siedlecki” („Przegląd Polski” 1906 nr 6 s. 547). Z innych źródeł wiadomo (por. notatkę „Nowej Reformy” powyżej cytowaną), że Grzymała pełnił tam stanowisko kierownika literackiego.

wyraźnie wydobywa twórczą i samodzielną rolę krytyka. Podkreśla ono ponadto rezygnację z tych uprawnień, które niebawem i na naszym terenie przejąć miał inscenizator.

DIRECTION LITTÉRAIRE DU THEATRE EN POLOGNE
A LA FIN DU XIX^E ET AU DEBUT DU XX^E SIECLE

Résumé

L'article attire l'attention sur l'ensemble de problèmes relatifs à la fonction du responsable littéraire dans le théâtre polonais jusqu'à la première guerre mondiale. Mettant à profit les sources de caractère historique, théorique, mémoires et informations de presse, l'auteur cherche à établir vers quelle époque cette fonction commençait à s'implanter dans nos théâtres. De ce point de vue, l'année 1905 semble être décisive pour le théâtre polonais. La fonction du responsable littéraire existait bien plus tôt: vers 1850, nous observons les efforts visant à introduire le poste de critique dans les théâtres varsoviens. Il n'en est pas moins que ce n'est qu'en 1905 que le chef littéraire reçut le poste fixe au Théâtre de Variétés (Teatr Rozmaitości) à Varsovie et au Théâtre Municipal à Cracovie. L'article met l'accent sur les responsabilités du chef littéraire, souligne l'importance que lui accordaient les théoriciens du théâtre. Il fait aussi remarquer les modifications terminologiques.