

ZDZISŁAW GRZEGORSKI

KAROLA HUBERTA ROSTWOROWSKIEGO LEKCJA TEATRU

Najukochańszy Teatrze, tu z zapartym tchem pierwszy raz przestąpiłem twoje progi [...], tu, w sekretariacie. Grzymała-Siedlecki dopatrył się we mnie talentu". W ten sposób w 1921 r. Rostworowski jako współpracownik „Głosu Narodu” rozpoczął jedną z recenzji sztuki inscenizowanej w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Wielokrotnie zaś wskazywał na swego nauczyciela, ówczesnego dyrektora Teatru. „Solskiemu zawdzięczam połowę mego powodzenia, ja pisałem, ale on uczył mnie sceny. On i publiczność.¹

Uczeń był pojętny, chłonał wszelkie nowinki ideowe i artystyczne epoki. Nurt pesymizmu i lektury harmonizowały z własnymi przeżyciami debiutującego autora, który zaczął wiązać swe nadzieje z teatrem. Miał na swym koncie zbiór liryków (*Tandeta*. Kraków 1901), szereg poematów filozoficznych publikowanych w latach 1907-1911, pierwsze próby dramatopisarskie, z których *Pod górę* zdecydował się opublikować własnym sumptem jako pierwsze dzieło dramatopisarskie w r. 1910 (ukończone 4 XI 1909 r.). Mimetyzm i autobiografizm cechował jego debiuty pisarskie. Znajdując się w zasięgu naturalizmu niemieckiego, symbolizmu i psychologizmu błąkał się wśród bogatych i różnorodnych inspiracji młodopolskich. Pierwsza opublikowana *Buchdrama* stanowiła sumę przemyśleń i daleki, synkretyczny refleks czytanych i wysłuchanych traktatów filozoficznych.

Rok 1910: Teatr im. J. Słowackiego przygotowuje inscenizację jego pierwszej sztuki. Rozpoczęła się pierwsza, intensywna lekcja teatru. Jak scena ustosunkowała się do jego propozycji? Czego mógł się nauczyć z tej lekcji? — W przyszłości niewiele miało się zmienić credo ideowe zawarte w sztuce. Jednakże zaczęła się rozwijać umiejętność widzenia dramatu w kategoriach teatru, pisanie „wyreżyserowanych” sztuk, fascynacja teatralnością, aczkolwiek pojętą po swojemu, odpowiednio do już nabytych doświadczeń.

„ON” — SOLSKI

Trzy osoby w pewien sposób odnotowały inscenizację *Pod górę*: sam autor sztuki, Solski — dyrektor teatru, Grzymała-Siedlecki — referent literacki.² Rostworowski

¹ W. Wasilewski. *Nuty i słowa* „Czas” 73:1936 (wywiad KHR).

² Oczywiście chodzi o teatr krakowski tamtych lat, kiedy to Solski jest jego dyrektorem, to znaczy

niejeden raz wspominał o swych pierwszych spotkaniach z teatrem. Pierwszą sztukę w komedii *Don Kiszot za kulisami*³ nazywa... *Psie glosy*. „To jest po prostu wzięta z życia historia mojej prapremiery” — podał w wywiadzie⁴ komentując *Don Kiszota*. Najczęściej w owej „historii” wspomina się trzeci, najbardziej pokreślony przez inscenizatorów akt. „Co komu po odczytach w teatrze?” — mówi Strażak w komedii. Jawi się nawet cytat z debiutanckiego tekstu: „linie krzywe, złożone z samych punktów niewymiernych...” Autor komedii nie zapomniał o reakcjach recenzentów: „Prasa, z wyjątkiem Finka (sc. Feldmana, redaktora „Krytyki” — p.m.Z.G.) usposobiona jak najgorzej”. Tak w wypowiedziach publicystycznych, jak i w *Don Kiszocie* Rostworowski wielokrotnie wyrażał wdzięczność zarówno Redaktorowi, który uwierzył w jego talent, jak i Dyrektorowi, który dawał wiele pouczeń i zapewniał, że wystawi następną sztukę. Zapewnienia dyrektora Solskiego i uwagi redaktora Feldmana wyraźnie zaważyły na poczynaniach początkującego dramaturga. Były swego rodzaju wyrocznią, której wskazówkami się kierował.

Zdaniem Grzymały Solski wiedział, że sztuka musi paść, a jednak z zapalem zabrał się do jej inscenizacji: „Nie miałbym spokojnego sumienia, gdybym odrzucił rzecz, w której widzę na dnie tak wielkiego autora dramatycznego”.⁵ Aktorzy najpierw ironizowali, lecz próba generalna odbyła się w atmosferze entuzjazmu. „Rostworowski kreuje żywych ludzi na scenie! Autor muzykiem, jest nieznan, sztuka słaba [...]” — wspomina Dyrektor. „Ale wśród tego dramaturgicznego niedołęstwa znalazłem kilka kapitalnych scen, które mi zasygnalizowały, że kielkuje w nim duży zmysł sceny”. Tak więc nie tyle dramat, ile zmysł sceny stał się motywem, który przesądził o początku kariery Karola Huberťa-dramaturga. Można by przypuścić, że teatr Solskiego oczekiwał od niego bardziej „scenariusza” z rolami i scenami aniżeli... dramatu.

Dyrektor teatru swoiście skomentował to wydarzenie...

Narażałem się na kpiny, że pozwalam jakiemuś młodzikowi (Rostworowski miał 33 lata!) wspinać się »pod górę.«” Po premierze miała mieć miejsce »piekielna awantura«: miejscowa arystokracja żądała zdjęcia sztuki. Znalazłem się pod ostrzałem tak wielkim, że po trzecim przedstawieniu musiałem ustąpić. Zabawne: dwóch hrabiów — Morstin i Rostworowski — wchodząc do literatury, zaczęli od demaskowania wad i grzechów swej sfery.⁶

reżyserem-inscenizatorem, a także dzierżawcą i faktycznym kierownikiem, trzymającym w ręku wszystkie agendy owoczesnej instytucji teatru. Przed kilkoma dniami Solski wygrał konkurs Zarządu Miejskiego... W atmosferę czasu wprowadziłby Czytelnika dwugłos Micińskiego-Brzozowski (T. Miciński. *Teatr-Świątynia*; S. Brzozowski. *Teatr krakowski*. W: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966 s. 194, 199). Solski dobiera sobie współpracownika — A. Grzymałę-Siedleckiego, referenta literackiego, odpowiedzialnego za repertuar, przygotowanie tekstów, kontakt z autorami, o czym szeroko pisze A. Okońska (*A. Grzymała-Siedlecki — krytyk literacki i kierownik literacki teatru krakowskiego*. W: *Adam Grzymała-Siedlecki. W 70-lecie pracy twórczej*. Kraków 1966).

³ K. H. Rostworowski. *Don Kiszot za kulisami. Fraszka w 3 aktach i 2 odsłonach*. W: *Pisma wybrane*. Londyn 1966 s. 491-560.

⁴ S. Mróz. *K. H. Rostworowskiego srebrne gody z teatrem*. „Światowid” 12:1936.

⁵ A. Grzymała-Siedlecki. *Ludwik Solski*. Warszawa 1935 s. 61.

⁶ *Wspomnienia*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki. Kraków 1961 *passim*

W tych wspomnieniach można by niejedno skorygować. Dość w tym miejscu powiedzieć, że nie tylko ten konflikt był przyczyną fiaska *Pod górę*. Inscenizacji *Echa* (kwiecień 1911) Solski już nie komentuje, choć została przygotowana pod jego opieką, sam grał jedną z ról, a sztuka i tak padła!

Koniec r. 1909, lata 1910-1911 to dla Karola Huberta okres intensywnej szkoły teatru u Solskiego: wkraczanie za kulisy, kontakty z referentem literackim. Nabyte doświadczenia miały zaowocować dopiero w następnych wielkich dramatach. Ale teraz już zaczął się czas ich gromadzenia. Afisz pierwszej sztuki Rostworowskiego zapowiadał już drugi dramat Nowaczyńskiego (*Wielki Fryderyk*). Solski, kierując się zasadą rekonstrukcji historycznej, jeździł do Niemiec, by oglądać miejsca pobytu monarchy, starał się odkrywać tajemnice jego śmiechu, sprowadzał autentyczne rekwizyty. Uważny uczeń mógł niejedno zauważyć, tym bardziej że już odnotował refleksje na temat wielkich... „małych” — „tylko ludzi”. W sezonie 1909/1910 święcił swe triumfy *Car Samozwaniec*. „Grałem młodego chłopca i monarchę, rozkapryszonego dzieciaka, a równocześnie tyrana, tchórza i bohatera, pełnego złych, zgubnych namiętności i prostych, ludzkich odruchów. Zwyrondniałca — i pomazańca Bożego. Stopem tych wad i zalet był 20-letni Dymitr” — wspominał Dyrektor teatru. W sezonie 1912/1913 zainscenizował *Pawła I* Mereżkowskiego. Za zgodą autora dokonał szeregu zmian w tekście, które mogą stanowić pewną analogię do pouczeń, jakie otrzymywał początkujący dramaturg, i do zmian dokonanych w jego tekstach. Solski podał:

szereg scen wyrzuciłem. Były zbyt gadane. Sceny zbiorowe wykreśliłem do minimum, gdyż rozbijały akcję, niektóre sceny przestawiłem. Najważniejsze: przerobiłem zakończenie. Zamordowanie nastąpiło nie w sypialni, ale na schodach: bardziej scenicznie, więcej dramatycznie.⁷

22 II 1913 r. odbyła się prapremiera *Judasza z Kariothu*; rychło potem — *Kaliguli*.

Dalszą analogię do sposobu przygotowania dla sceny tekstu debiutanta może stanowić inscenizacja *Ślubów* Przybyszewskiego (1906). Istnieje list Przybyszewskiego z pretensjami do Dyrektora teatru. „Z opowiadań dowiedziałem się z ogromną przykrością, żeś mnóstwo rzeczy pozmieniał”.⁸ Nie tai swego oburzenia:

to straszne, okropne, wbrew intencji! A co najgorsza, żeś kazał Poli grać na fortepianie. To wprost straszne. Pomijając to, że w tym wypadku uwaga widza musi być skupiona na scenę i to właśnie na wypadki i słowa tak niezmiernie ważne dla całego przebiegu, całkiem rozproszona zostaje, staje się muzyka przez całe pół aktu nieznośnie męcząca i irytująca. a co najgorsze nie pozwala śledzić przebiegu akcji. mnóstwo słów i zdań się traci i powstaje dziura!

Krzycki miał tylko „przeczuwać w jasnowidzeniu”. Obecność Poli, „cała tajemniczość, o którą chodziło”, pisze dalej, została zatracona. „Dlaczego postąpiłeś sobie tak samodzielnie? Przecież to wszystko wbrew moim intencjom, które właśnie takie zewnętrzne teatralne efekty wykluczają wprost, bo rozrywają skupienie całej uwagi na dramat wewnętrzny — dramat duszy?” — Ten zarzut mógłby także

⁷ Tamże s. 273.

⁸ Cyt. za: S. Helsztyński. *Meteory Młodej Polski*. Kraków 1969 s. 274.

postawić Solskiemu terminujący u Przybyszewskiego autor *Pod górę i Echa*. „Wielka krzywda, mam ciężki żal... — kończy swój list — żeś poświęcił całą delikatność i tajemniczość dramatu dla tanich efektów scenicznych i dekoracji”.

Debiutant w „szkole” Solskiego obserwował i głęboko przeżywał zabiegi inscenizacyjne dokonywane na jego tekstach. Był to ważny element lekcji teatru. Jak wiadomo, Grzymała miał zlecone kontakty z młodymi dramaturgami⁹, przygotowywanie tekstów dla sceny, a roli dla aktora. Dobrze znał „gusta” i upodobania swego mocodawcy. Tudzież nie obcy mu był sarmacki komizm, „smutny humor” i pasja komediopisarza.¹⁰ *Similis simili gaudet!* Toteż adaptując *Buchdramę* wyakcentowano nurt komedii, a sam autor później w tym kierunku próbował dokonywać — jak to określał — „eksperymentów”.

„Byliśmy wtedy bardzo bliscy teatrowi Stanisławskiego” — przyznał Dyrektor.¹¹ Realizm gry aktorskiej, w mówieniu naśladowanie wzorców z życia, postulat ekspresyjności, troska o naturalność wypowiedzi. Jerzy Got¹² podaje szereg charakterystycznych cech metody Solskiego, które uczeń zaczął czujnie obserwować:

1. jak najdalej posunięta indywidualizacja odtwarzanych postaci, ale uwydatnianie cech typowych;

2. ostry, plastyczny rysunek postaci, walory malarskie mają ułatwić jej „wizję”, a każdy sposób wydobywania rysów postaci musi być umotywowany głosem, ruchem, gestem, charakteryzacją, kostiumem, rekwizytem;

3. stwarzanie typów życia psychicznego z naciskiem na indywidualny temperament postaci, żywość, tempo, gwałtowność, trwałość reakcji, aby dawać obrazy prawdy życiowej.

NAD TEKSTEM TEATRALNYM

Co zrobiono z samym tekstem początkującego autora, z tymi trzema obrazami życia społecznego, z czego pierwszy dawał pogląd na dążenia stangreta, drugi — zbiedniałego szlachcica, a trzeci mówił o właścicielu majątku, księciu?

Do inscenizacji *Pod górę* użyto tekstu drukowanego (Kraków 1910). W Muzeum Teatru znajduje się egzemplarz suflerski (nr 6459). Adaptacji tekstu dokonał najprawdopodobniej dopiero co ukonstytuowany referent literacki. Partytura teatralna nosi ślady bardzo licznych skreśleń i dopisków. Ma również doklejone kartki pracowanych fragmentów. Z tekstem poczynano sobie dość swobodnie, tak że trudno pokusić się o znalezienie zmian poczynionych ręką Rostworowskiego (chyba szereg licznych skreśleń i dopisków poczynionych atramentem...), tym bardziej, że i tak mogły być one robione według wskazań inscenizatorów. Kreślono, kreślono używając szeregu rodzajów ołówków... Zmiany zmierzały do poprawy teatralności tekstu, psychologicznego uprawdopodobnienia wydarzeń i złagodzenia krytyki spo-

⁹ Okońska, jw. s. 5.

¹⁰ L. Eustachiewicz. *Komedie Grzymały-Siedleckiego*. Tamże s. 148.

¹¹ Solski, jw. s. 231.

¹² *Tradycje realistyczne w twórczości Ludwika Solskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1:1955.

łecznej. Eliminując „filozofię” i „naukowość”, a także „dramat wewnętrzny”, podtrzymano nurt komedii w utworze. Skrót, eliminacja wątków, komunikatywność, ekspresywność wypowiedzi — to najbardziej widoczne zasady adaptacji tekstu i najważniejsze elementy lekcji teatru.

Pierwszy obraz, gdzie przeważał nurt komedii i realistycznej obserwacji, zachowano w całości. Charakterystyczne zmiany w drugim obrazie uwidaczniają chęć rozwinięcia nurtu komediowego. Na przykład Rządca wspomina o „jednych portkach”. Następującą kwestię Utisa poszerzono o humorystyczny fałszywy trop (Rządca malwersantem) dopisując całe zdanie (podaje majuskułami):

UTIS

[...] Słuchaj. ZACHODZI OBAWA, CZY TY W OGÓLE... Z TEGO WSZYSTKIEGO NIE WYLEZIESZ BEZ PORTEK, HE? [...]

W *Don Kiszocie* Dyrektor (sc. Solski) poucza Autora (sc. „Zamykowski” — Rostworowski), że nie wystarczy starać się o ruch sceniczny, ale o „prawdę artystyczną”, słowa plastyczne zmuszające do gestu, mimiki. Rostworowski otrzymał lekcje, w których skrót, komunikatywność, uprawdopodobnienie psychologiczne, kolokwialność języka — jak widać — były zadaniami pierwszorzędymi. Musiał wyzywać się tego, co „niedopowiedziane”, na co mógł sobie pozwolić mistrz Przyby-szewski; nie pozwalano na to początkującemu autorowi. Praca teatralnego korektora-inspiratora zaznacza się przede wszystkim w skracaniu tekstu. Usunięto powtarzającą się czynność liczenia (obraz II), nawet tam, gdzie ona ilustruje związaną z pierwotną tezą sztuki pracę podejmowaną na rozkaz Utisa (sc. 14). Troska o komunikatywność i jednoznaczność nurtu realistycznego podyktowała — zgodnie z potrzebami ekspresji języka scenicznego — znaczące powtórzenia:

RZADCA

ZATEM POJMUESZ?

UTIS

POJMUJĘ, DOSKONALE POJMUJĘ.

Korekta docierała i do didaskaliów, gdzie niezbyt teatralne uwagi — w rodzaju: „Mówiąc do ucha Rządcy” — usuwano, podobnie jak enigmatyczne: „żartobliwie a dwuznacznie”, co zamieniono na: „ZE SMUTNYM UŚMIECHEM”. W trosce o ekspresywność wypowiedzi niejednokrotnie zmieniano szyk zdań i słów.

Psychologiczne uprawdopodobnienie, troska o właściwe słowo czy słówko „zmuszające do gestu”, to dalsza zasada zmian w tekście podczas tej pierwszej lekcji teatru. „Fela, takie dziecko” usunięto jako nieprawdopodobne. Jej wyjściu po zasadniczej rozmowie z Księciem nadano w tym miejscu znamię przemiany i dojrzałości życiowej: miast wychodzić na życzenie ojca, wychodzi sama, nadto zatrzymywana jego słowami (s. 67). Zamiast „Masz tobie” w odpowiedzi na przypuszczenie: „Czyś ty aby nie zaślepiony?”, dano przygważdżające i „zmuszające do gestu i mimiki”: „OTÓŻ TO!...” Dopisywane „słowa plastyczne” podbudowują nurt realizmu psychologicznego. Po uwadze: „tajemniczo” dopisano: „ŚCIANY MAJĄ USZY”.

W tekście wyraźnie osłabiono nurt krytyki szlachty i arystokracji, na co można by podać liczne dowody. Dzięki temu parcie „pod górę — byle wyżej”, mające charakter ogólnej zresztą potępianej tendencji, arystokracji nie dotyczy. Zrezygnowano z szeregu kąśliwych uwag oraz wątków o wydzwiku krytycznym itd.

Eksponując nurt realistyczny przytłumiono „metafizyczny”, łącznie z popisami erudycji i spekulacji quasi-filozoficznych. Pominięto różne cytaty, aluzje, osłabiono metaforykę i „metafizykę” pędu „pod górę”. Oczywiście teatr musiał się z tym jakoś uporać **w**plywając — jak się zdaje — dość decydująco na dalszy rozwój autora. Ale przy tym nie przejmowano się zbyt filozofią, z której wyrastała idea utworu, obecna w wielu późniejszych dramatach, zwłaszcza w trylogii, którą rozpoczynała *Niespodzianka*. W związku z tym prawie cała sc. 2 z III obrazu została wykreślona. Nie wykorzystano w pełni końcowego „uproszczenia dla teatru”, które autor przygotował. Osłabiono nastrój sceptycyzmu i pesymizmu. Ze sceny nie padły zdania ważne dla ideologii i struktury utworu. W Księciu „na dnie siedział prosty chłop...” „Zrzuc maskę — pomów z życiem”. „Rozczarowanie...” Refleksja nad celem w działaniu człowieka... Niepokojące powtórzenia sygnalizujące symboliczną strukturę czasową: „dzień długi, okrutnie długi”. „Butów trzeba” — znaczące słowa Walka sygnalizujące stoicką, postulowaną postawę w życiu. Faktycznie, trudno było mówić poważnie, że ludzie mają „cztery nogi — para ciągnie w dół a para w górę”. Teatr nie zainteresował się „zrównaniem Fermata”, narodzinami i śmiercią, wejściem metafizyki w empirię. Nie rozmawiano więc i o motorach ludzkiego działania, o egotyzmie, „traceniu”, które rodzi nowe pragnienia. Rostworowski, dojrzały i doświadczony przez życie człowiek miał już wyrobiony pogląd na mechanizmy życia i chciał to powiedzieć. Okazało się, że na scenie trzeba to robić inaczej. Jako ideolog Rostworowski nie ustąpił — jako dramatopisarz starał się wykorzystać nauki płynące z tej lekcji. Historyk i interpretator tej twórczości musi się tutaj zatrzymać i uważnie przyglądać tym kreślonym pierwocinom „autora dramatycznego”.

Parę zmian tekstu ma jeszcze inne znaczenie. Skreślono aluzję do Przybyszewskiego, do tytułu powieści Bałuckiego.

UTIS

[...] twoim zdaniem „na początku była świnia” — jego zdaniem
„na początku był człowiek”.

RZĄDCA

Ach myślisz o „byle wyżej”?

Zostawiono jedynie drugie powtórzenie tego zwrotu w znaczeniu potocznym, bez cudzysłowu. Oczywiście musiała zniknąć uwaga o Zoli jako „drugorzędny.n talencie”. Natomiast pojawiło się już słowo „rehabilitacja”, znaczące postawę ideową debiutanta:

UTIS

[...] Tracisz swobodę w stosunku do księcia. NOWINA... ZRE-
HABILITUJESZ SIĘ... A Z TAKIMI JAK KSIĄŻĘ, SAMO SIĘ PRZEZ
SIĘ ROZUMIE.

„WIDOWNIA” — ODGŁOSY PRASOWE

Pod górę grano 3 razy: 22, 23 i 26 I 1910 r. Solski w swych wypowiedziach podaje, że sztukę obsadził dobrymi aktorami. Podtytuł z wydania książkowego „dramat w trzech obrazach” zmieniono na: „sztuka w trzech aktach”. „Obrazy” i „dramat”, bliższe pierwotnym zamysłom autora, nie pokrywały się z koncepcją sceniczną realizacji. Świadczyło o tym także odmienne uszeregowanie występujących postaci. W publikacji książkowej Hubert Karol (w tym czasie na pierwszym miejscu stawiał dobrane imię Hubert) podał je według kolejności występowania w sztuce, na końcu zaś umieścił dwie postaci symboliczne. Skoro inscenizatorzy postawili na komedię o wydzźwięku społecznym, a nie na próbę ukazania mechanizmów życia ludzkiego, słusznie podano najpierw głównego bohatera, Księcia i arystokrację, a dopiero potem postacie z rządu i stajni. Natomiast zgodnie z konstrukcją dramatu na pierwszym miejscu wymieniono Utisa — i rezonera, i demonstratora — tłumacza ukazywanej rzeczywistości, a Walka, drugą z symbolicznych postaci, umieszczono wśród służby. Debiutant mógł nauczyć się z tej lekcji umiejętności konsekwentnego i komunikatywnego sugerowania scenie tego, co chciał powiedzieć, choć uwagi wszechwiedzącego i wszechobecnego Utisa były potrzebne realizatorom dla efektów komicznych, a nie ideowych... Tak więc afisz zapowiadał w sztuce, trwającej 3 godziny, wystąpienie następujących aktorów:

Utis — Edmund Weychert
 Książę — Jerzy Leszczyński
 Dziadek — Marian Jednowski
 Matka Księcia — Bronisława Wolska
 Hrabia — Józef Mielnicki
 Rządca — Antoni Siemaszko
 Fela — Irena Solska
 Józef — Józef Węgrzyn
 Magda — Stanisława Słubicka
 Walek — Stanisław Stanisławski
 Służący — Włodzimierz Miarczyński

Obok pouczeń i wskazań ludzi teatru, Solskiego i Grzymały, ważną rolę w pierwszej lekcji odegrały odgłosy prasowe, zwłaszcza ceniony przez... „Zamykalskiego” w *Don Kiszocie* głos „redaktora Finka”-Feldmana w „Krytyce”¹³. Warto odnotowania są także głosy widzów-recenzentów: K. Rakowskiego w „Czasie”¹⁴ i A. E. Balickiego w „Przeglądzie Polskim”.¹⁵ Jak mawiał sam autor, obok Solskiego widownia uczyła go sceny! Recenzje dają dostateczny obraz recepcji sztuki, choć nie wiadać w nich „ataku arystokracji”, o którym wspominał Solski. Raz tylko odnotowano, że autor zbyt akcentuje stopnie społeczne. Ogólna opinia o początkującym dramatopisarzu była raczej pozytywna. „Talent komediowy, ujawniający zdolność

¹³ X [W. Feldman]. *Teatr krakowski* („Pod górę” — rec.). „Krytyka” 2:1910 s. 140.

¹⁴ *Pod górę* (rec.). „Czas” 36:1910.

¹⁵ *Pod górę*. „Przegląd Polski” 2:1910 s. 261-265.

obserwacji i oryginalności w technice, wykazujący nadto dążenie do brania rzeczy nie po wierzchu, ale usiłujący sięgać do głębszych pierwiastków analizy psychologicznej”. Rakowski radził także, by „rozstał się z dialektyką filozoficzno-społeczną spekulacji i bez symboli stworzył komedię”, z czego skorzystał później przetwarzając *Pod górę* na *Bratnie dusze*. Podziw dla oryginalności w technice wyraził jeszcze mocniej redaktor „Krytyki” odkrywając i utrwalając widoczną u Karola Huberta chęć „eksperymentowania”. „Autor okazał się poszukiwaczem. To dobrze o nim świadczy. Chciał coś powiedzieć i szukał nowych form. Gorsze, że znalazł to, co dawno przed nim znalaziono [...] Utwory p. Rostworowskiego będą może interesujące za kilka lat”.

Słusznie wskazano na mistrza: Przybyszewski! Utis to symboliczny rezoner z *Matki*. Ma zastąpić głos podświadomości, „a raczej niemoc techniczną niezdolną do wyrażenia się w akcji”. „Niby modernistyczny, a przechodzi w monolog starego dramatu”. Walek to „niedojrzały wyraz nastroju Maeterlinckowskiego” (Feldman), „symbol śmierci kończącej walki życia” (Rakowski). Najbardziej ganiono — jak to określił pewien recenzent — „panopticum symboli”¹⁶, „mechaniczne zmieszanie realizmu z symbolizmem”. Kłopoty z budową dramatu miały jeszcze trwać długo... „Autor dramatyczny” na razie mógł się cieszyć, że publicznie wyrażano podziw dla jego zdolności obserwacyjnych widząc tu i ówdzie „nerw sceniczny”, „tętno życia”. „Najsilniejszy jest w scenach ultra-realistycznych” — kończył recenzję Feldman, „całość idei — mętna”. Rakowski zaś, choć narzekał, że nie można rozeznaczyć się w kompozycji, znaleźć konkluzji ideowych ze względu na „zawiłą kabalistykę sui generis mistyczno-dekadencko-społeczny radykalizm”, trafnie odczytał myśl: „wieczna walka życia — w trzech warstwach taka sama”. Inny recenzent utrzymywał, że autor błąka się w żalach, wnosi na scenę spłowiałość myśli. Rakowski zwrócił uwagę na skoncentrowaną formę dialogu, w którym jednak miesza i literaturę, i filozofię. Sam zaś debiutant czytając i rozważając odgłosy prasowe mógł wiele skorzystać z pouczeń i konfrontacji swych założeń z ich odbiorem i wskazaniem mistrzów.

„Artyści grali z przejęciem, z zapalem”. Dobrze wypadły postaci realistyczne, a Utisa starał się Weychert uprawdopodobnić. Solska wycieniowała dialog, jednakże w stajni mówiono zbyt krzykliwym głosem, książkę — zbyt cicho. Sztuce nie rokowano powodzenia. „Autora wywołano kilkakrotnie [...]”.

Dość obszerne omówienie sztuki w „Przeglądzie Polskim”, oparte wyraźnie na drukowanym tekście, uderza trafnością wielu spostrzeżeń i życzliwością wobec autora. A. E. Balicki przypomniał tę życzliwość, gdy wypadło mu ostro skrytykować *Echo* — następny debiut. W „smutnym dramacie” Rostworowskiego odczytał „niezadowolenie z życia, cupiditas rerum novarum, zazdrość nurtującą społeczeństwo z powodu różnic w nim panujących, pogoń za możliwie idealnym szczęściem”. Warstwy pną się w górę, a tam pustka, przesyć, brak ideałów i bodźców do pracy. „Dół” zazdrości „górze”, a „góra” — „dołowi”, bo brak jej celu życia. Tę prawdę pokazał autor myśliciel i obserwator. Józek zazdrości Rządcy, ten zaś Księciu, którego zżera apatia, bo wszystko prze-filozofował, jak Płoszowski. Jeden Balicki ośmielił się — robiąc pewne zastrzeżenia — śmiało napisać, o tezie sztuki: „gorzka

¹⁶ w.l.w. [W. Wąsowicz]. *Pod górę (rec.)*. „Gazeta Powszechna” 19:1910.

i bolesna prawda, stwierdzająca brak ideałów” i „czczość życia ludzi stojących na szczycie”. A więc zostałem zrozumiany! — mógł pomyśleć Rostworowski-moralista.

Balicki osobno zgromadził minusy i plusy dramatu. Do tych pierwszych zalicza wielość myśli, niejednorodność, „rozdwojenie”. Rostworowski raz jako myśliciel bo-
leje nad dolą człowieka, to znów patrzy na ludzi jak satyryk próbując łączyć sarkazm i politowanie, współczucie i lekceważenie. Tę niejednorodność widzi tak w budowie całości, gdzie pierwsze akty są „fotografią z życia”, jak i w konstrukcji postaci Utisa. Trzeci zarzut to symbolizm, który mąci całość i wprowadza niejasność. Wałory sztuki to szczerłość wypowiedzania się, bystrość obserwacji, znajomość psychy, ale i te elementy wykazują niejednorodność. Jedne postaci trzeba oceniać jako osoby dramatu filozoficzno-psychologicznego (Józek i Magda, Księżę i Matka), inne jako postaci satyry (Rządca, Fela, Szwagier). Faktycznie już od zarania swej twórczości „autor dramatyczny” zaczął się obracać i... błąkać między krytyką, moralizowaniem a współczuciem.

Rostworowski wyraźnie starał się wykorzystać wnioski płynące z pierwszej lekcji teatru. Zwróćmy uwagę jedynie na te, które były ściśle związane z debiutem — sumą przemyśleń i doświadczeń życiowych. *Pod górę* przepracował i w 1918 r. wystawiono utwór jako komedię *Bratnie dusze* (na afiszu nie użyto określenia „krotoczwila” zapisanego w manuskrypcie). Wykorzystał głównie realistyczny nurt I obrazu — próbował stać się komediopisarzem. Romansowe perypetie Józka, Magdy, Rządcy i Rządcówny oraz Księcia uczynił teraz głównym wątkiem utworu. W oparciu o polemikę Grzymały z Boyem M. Czernerle¹⁷ wskazuje na charakterystyczne zmiany. Postaci symboliczne zostały usunięte, poddani Księcia — upożytywnieni, a on sam otrzymał rysy karykatury. Zniknęła zawila problematyka społeczno-filozoficzna. Zdaniem Grzymały postaci oddaliły się od swych autentycznych wzorców, co także niewiele pomogło.

Karol Irzykowski¹⁸ zauważył także dalszych inspiratorów. Rostworowskiego nazwał „chemikiem”, eksperymentatorem, dla którego forma dramatu jest sprawą główną, lecz... „zamiary przerastają wykonanie”. Owszem, nadal jawił się jako bystry obserwator „konstelacji psychologicznych”, „sytuacji międzypsychicznych”. Natomiast nurt epiki sygnalizuje „rozdarty, zawikłany, naiwnie naturalistyczny dialog” spod znaku Holza i Schlafa. Choć razem z innymi Irzykowski skarży się znów na niejasność myśli, to jednak znajduje nieco subtelny humor w utworze. Inaczej Zdzisław Jachimecki¹⁹: także nowa wersja *Pod górę* komedią nie jest! Dramatopisarz zdradza tylko tendencję satyryczną. „Sztuka jest przesiąknięta pesymistyczną oceną ludzi”, pragnie budzić odrazę, niesmak, politowanie. Podyktował ją ten sam spleen, który w ustach Kaliguli włożył gorzkie słowa: „a mnie zbrzydło uważać byłoby za nie-bydło”, choć nie kończy jej stoicka uwaga Demetriusza: „tylko ludzie”.

Rostworowski zmieniał się — i był taki sam. Analiza pozornie nieważnych początków dramatopisarstwa, pierwszych inscenizacji i doświadczeń autora jest nieodzowna dla zrozumienia jego późniejszych osiągnięć.

¹⁷ *Wstęp*. W: K. H. Rostworowski. *Dramaty wybrane*. T. 1. Kraków 1967 s. 15.

¹⁸ *Bratnie dusze (rec.)*. „Maski” 16:1918

¹⁹ *Bratnie dusze (rec.)*. „Głos Narodu” z 14 V 1918 r.