

IWONA LEWANDOWSKA

### PROBLEMATYKA TEATRALNA W PISMACH WILHELMA FELDMANA

Wilhelm Feldman (1868-1919) był człowiekiem o „renesansowej niemal wszechstronności”<sup>1</sup>: angażował się w politykę, podejmował inicjatywy społeczne, zajmował się publicystyką. Stał się również twórcą kultury – jako historyk i krytyk literacki, wydawca, pisarz i organizator przedsięwzięć kulturalnych<sup>2</sup>. Nietrudno jednak dostrzec w jego działalności szczególne zainteresowanie kwestiami związanymi z teatrem. Świadczą o tym przede wszystkim liczne recenzje i sprawozdania z działalności ówczesnych scen publikowane regularnie na łamach „Krytyki” oraz obszernie fragmenty jego syntezy literackiej poświęcone historii teatru polskiego i dziejom krytyki teatralnej. W latach młodzieńczych autor *Piśmiennictwa polskiego* grywał na amatorskich scenach we Lwowie<sup>3</sup>, przez całe życie utrzymywał bliskie kontakty z kierownikami artystycznymi rodzimych teatrów (m.in. J. Kotarbińskim, L. Solskim), mając w ten sposób pewien wpływ na repertuar<sup>4</sup>.

Feldman – aktywny działacz środowisk socjalistycznych i demokratycznych, wychowany na lekturze dzieł okresu pozytywizmu – domagał się sztuki

---

Mgr IWONA LEWANDOWSKA – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, adres do korespondencji: IFP KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: ilewan@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> Określenie pochodzi z: M. K i t o w s k a - Ł y s i a k, *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*, Lublin, 1990, s. 53.

<sup>2</sup> T. S. G r a b o w s k i, *Feldman Wilhelm*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, Kraków 1948, s. 399.

<sup>3</sup> A. J a z o w s k i, *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław 1970, s. 28.

<sup>4</sup> T e n ż e, *Wilhelm Feldman*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 5, t. IV, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J. J. Lipski, Kraków 1977, s. 280.

społecznie zaangażowanej, podejmującej kwestie patriotyczne, narodowe<sup>5</sup> (choć jednocześnie „wielkiej, metafizycznej”<sup>6</sup>). Podobnie ustosunkowywał się wobec teatru: traktował go jak ważne miejsce tworzenia i upowszechniania kultury, szczególnie w sytuacji, gdy naród pozbawiony jest własnego państwa. Badacz konfrontował zjawiska obserwowane na scenach europejskich z polską rzeczywistością i wysuwał konkretne postulaty, mające stymulować przeobrażenia rodzimych teatrów. Pragnął bowiem, by stały się one instytucjami nowoczesnymi, dobrze zorganizowanymi i zarządzanymi, tak, by mogły pełnić funkcję, jaką im wyznaczał.

Na podstawie wypowiedzi krytycznych Feldmana, rozproszonych w bogatej spuściźnie pisarskiej, możliwe jest zrekonstruowanie postulowanego przez badacza modelu teatru w Polsce. Praca ta, mająca na celu ukazanie poglądów autora *Współczesnej literatury polskiej* jako krytyka i historia teatru, zostanie więc zakończona próbą omówienia feldmanowskiej koncepcji „teatru polskiego”. Służyć temu będzie przedstawienie charakterystyki działalności rodzimych scen w okresie „realizmu”, „neoromantyzmu” i okresu po 1905 roku, jaką spotykamy w jego pismach (te okresy omówił bowiem badacz szczegółowo). Konieczne wydaje się wydobycie kryteriów, według których dokonywał on oceny sytuacji ówczesnych teatrów.

Należy tu wyjaśnić, że autor *Żydzika* dokonał własnej periodyzacji dziejów polskiej kultury, operował też swoistą terminologią. „Neoromantyzmem” lub „Młodą Polską” nazywał on czas pomiędzy „preromantyzmem” (lata 1890-1897, charakteryzujące się bankructwem ugodowej wobec zaborców polityki, „materializmu i racjonalizmu narodowego”, pojawieniem się antypozytywistycznych tendencji w literaturze<sup>7</sup>) a rokiem 1905. Był to dla niego okres zerwania z „kultem rzeczywistości”, „zdrowego rozsądku” i „zgody z losem” (II, s. 7). Po wydarzeniach roku 1905 krytyk dostrzegł „przyływ i odpływ reakcji przeciw neoromantyzmowi”, które zaowocowały nowymi zjawiskami w literaturze i sztuce na ziemiach polskich (II, s. 311).

---

<sup>5</sup> T e n ż e, *Poglądy...*, s. 56-57.

<sup>6</sup> Tamże, s. 130.

<sup>7</sup> T. W a l a s, *Wstęp*, w: W. F e l d m a n, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, t. I-II, Kraków 1985, t. II, s. 9. Wszystkie cytaty pochodzące z tej pozycji, oznaczone będą w tekście poprzez podanie w nawiasie tomu i numerów stron.

## 1. TEATR REALISTYCZNY W UJĘCIU FELDMANA

Omawiając działalność scen epoki pozytywizmu, a potem również modernizmu, Feldman zwraca uwagę na kilka elementów, które przyczyniły się do różnorodnego charakteru i poziomu teatrów w największych polskich miastach. Przede wszystkim wymienia on wpływ państw zaborczych na dobór repertuaru grywanego na ówczesnych scenach, co – jak stwierdza – niekorzystnie odbiło się na gustach ówczesnej publiczności. Inną ważną rzeczą, o jakiej pisze, jest zróżnicowanie socjologiczne odbiorców przedstawień, tzn. nierówna w poszczególnych miastach liczebność arystokracji i mieszczaństwa, oraz związane z nią odmienne oczekiwania społeczności lokalnych wobec sztuki. Duży wpływ na stopień rozwoju polskich teatrów miał też poziom ich zespołów aktorskich i stosunek publiczności wobec nich.

Biorąc pod uwagę te czynniki Feldman stwierdza, że teatr w Poznaniu nie odgrywał wówczas żadnej roli kulturotwórczej. Wpłynęły na to: skierowane na ten cel działania władz niemieckich, brak w tym mieście arystokracji, czyli grupy społecznej, po której można spodziewać się wyrobionych gustów artystycznych, oraz „niski poziom mieszczaństwa” (I, s. 171).

Teatry w Krakowie, Lwowie i Warszawie łączyła m.in. niechęć do inscenizacji dzieł wybitnych twórców romantycznych. Przejawiała się ona w tym, iż dyrektorzy artystyczni sięgali po słabsze dramaty wieszczów i wystawiali je jako „tło” dla utworów współczesnych. Pomijano natomiast całkowicie dzieła Krasińskiego, Faleńskiego, Norwida, czasem tylko, ale bez powodzenia, grywany był Brzozowski. „Ginie dla sceny wielka poezja” – pisze Feldman (I, s. 173). Powodem upadku kultury teatralnej okresu pozytywizmu były z jednej strony okoliczności zewnętrzne (brak niepodległego bytu państwa polskiego<sup>8</sup>), z drugiej zaś niewybredne oczekiwania widzów. Tę ostatnią przyczynę tłumaczy krytyk zjawiskiem „demokratyzacji kultury”<sup>9</sup>, przejawiającym się we współlistnieniu sztuki wysokiej ze „sztuką codzienną”. Rozwój wielkich miast pociągał za sobą bogacenie się części ich mieszkańców, wsku-

---

<sup>8</sup> Sytuacja polityczna Polski – zdaniem Feldmana – wpłynęła negatywnie na twórczość Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida, bowiem „nie widząc w żywej grze obrazów swojej wyobraźni, nie mając bezpośredniego kontaktu z psychologią widza teatralnego, nie mogli uniknąć mnóstwa błędów, zestroić wszystkich swych sił do tej harmonii, która byłaby najwyższej miary arcydzieła stworzyła” (t. I, s. 171). Sławę i właściwą ocenę swoich utworów zdobyli oni dopiero pośmiertnie, ale i tak nie w wymiarze, na jaki zasługują, jak sugeruje Feldman wyżej.

<sup>9</sup> *Piśmiennictwo polskie 1880-1904*, t. I, Lwów 1905, s. 122.

tek czego utworzyła się klasa osób „skorych do używania i nadużywania, obracających także sztukę [...], specjalnie zaś teatr, w narzędzie zabawy, drażnienia wiecznie spragnionych emocyj widzów, lub przynajmniej – «zabijania czasu»»<sup>10</sup>.

Podstawowymi czynnikami różniącymi polskie teatry były wówczas: charakter i gusta publiczności, artyści i grany repertuar. Teatry galicyjskie, mogłyby w opinii Feldmana upowszechnić wysoką kulturę polską, ale nie pełniły takiej funkcji właśnie z winy nieprzygotowanych do niej odbiorców. „Lwów ma publiczność, która długo chodziła do teatru niemieckiego i w znacznej części jest urzędnicza, żydowska i małomieszczańska” (I, s. 171). Królowała tu więc operetka. W Krakowie sytuacja pod tym względem wyglądała lepiej, lecz teatr nie cieszył się tu dużą popularnością. Mieszkańcy Warszawy wprawdzie kochali teatr, ale wyłącznie dla aktorów, kostiumów i wydarzeń zakulisowych. Feldman odnotowuje również brak w opisywanym okresie utalentowanych autorów dramatycznych („czas zimny, potępiający potężne namietności, sprowadzający życie do sylogizmów racjonalistycznych, nie może prawdziwego wydać dramatu” – pisze (I, s. 137)). W żadnym polskim mieście nie dostrzega warunków sprzyjających działalności kilku scen, z których każda miałaby swój odrębny styl.

Teatr warszawski wyróżniał się „wystawą, konwencjonalną lecz bogatą, a przede wszystkim dobozem «gwiazd», które byłyby ozdobą największych scen europejskich” (I, s. 172). Feldman zalicza do nich m.in. Bakałowiczową, Deryżankę, Rychtera, Żółkowskiego, Rapackiego i Leszczyńskiego. Stwierdza jednak, że repertuar narzucony przez władze (stanowiły go komedie obyczajowe, salonowe Scribe’a, Sardou, Dumasa i polskich twórców) był nieodpowiedni do ich talentu. Ubolewa nad faktem, iż „cała wielka literatura dramatyczna Europy zatrzymała się u granicy Królestwa” (I, s. 172). Scena krakowska pod względem repertuaru prezentowała wyższy poziom. Dyrektorki (Skorupko i Koźmian), oprócz mniej wartościowych, współczesnych sztuk wystawiali także Szekspira, Felińskiego, Arystofanesa, niektóre dramaty Słowackiego i „*Konfederatów*” Mickiewicza. We Lwowie natomiast zauważa Feldman niedostatek wymagającej publiczności, dlatego „kultura artystyczna nigdy się też tutaj nie rozwinęła” (I, s. 173). Rywalizował on z Krakowem jedynie w kwestii popularnych artystów.

Pozytywizm jest dla Feldmana czasem „przerwania ciągłości rozwojowej kultury polskiej” (II, s. 6), a więc również teatru. Cenzura polityczna ograniczająca swobodę doboru repertuaru, małe oczekiwania widzów, ich socjolo-

---

<sup>10</sup> Tamże.

giczne zróżnicowanie w poszczególnych miastach, brak wartościowych utworów dramatycznych i kult aktorów powodują w tym czasie upadek znaczenia instytucji teatru.

## 2. CHARAKTERYSTYKA TEATRU NEOROMANTYCZNEGO

Odrodzenie sztuki teatralnej – zdaniem krytyka – miało miejsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to nastąpiły znaczące zmiany w dramaturgii europejskiej. Na kształt ówczesnej sztuki scenicznej wpłynęła bowiem pozytywnie twórczość naturalistów skandynawskich (których największą popularność datuje Feldman na rok 1890), szczególnie zaś dramaty Ibsena. Za ich podstawową zasługę uznaje to, iż odrzucili konwencje tak nisko ocenianego przez autora *Współczesnej literatury polskiej* dramatu mieszczańskiego. Przedstawiciele naturalizmu niemieckiego, skandynawskiego, a także Maeterlinck, który jako pierwszy obiektem zainteresowań twórczych uczynił wnętrze człowieka, przyczyniają się pośrednio – w opinii Feldmana – do powstania „nowego stylu” w polskiej sztuce teatralnej (II, s. 138).

Do tego czasu jednak od teatru polskiego oczekuje się przede wszystkim, by był „źródłem hucznej zabawy” dla filistrów<sup>11</sup>. Feldman diagnozuje, że małe wymagania publiczności były w dużej części efektem funkcjonowania w Warszawie tzw. „teatrów ogródkowych”, działających poza sezonem wielkich teatrów miejskich. Ich dyrektorzy – zmuszeni rywalizować o widzów – starali się trafić w gusta jak największej liczby ludzi, stąd mało wybredny repertuar „teatrzyków”: „i kuplety, i tańce, i brak sensu, byle połączony z wrzaskiem, przyciągającym tłumy”<sup>12</sup>. Tym też tłumaczy krytyk popularność w stałych teatrach „operetkowej farsy”<sup>13</sup>.

„Kolebką” wspomnianego „nowego stylu” w teatrze był – według niego – Kraków – „miasto miast polskich”(II, s. 9). Odnowa w teatrze krakowskim rozpoczyna się – jak pisze Feldman – wraz z objęciem jego dyrekcji w latach 1894-1899 przez Tadeusza Pawlikowskiego (II, s. 138-140). To pierwszy człowiek na stanowisku dyrektora wspomnianego teatru, będący miłośnikiem sztuki, artystą, nie zaś – jak jego poprzednicy – jedynie przedsiębiorcą czy

<sup>11</sup> Tamże, t. III, s. 45.

<sup>12</sup> Tamże, s. 48.

<sup>13</sup> Tamże.

administratorem. Autor *Współczesnej literatury polskiej* dostrzega w nim „zmysł dekoracyjny”, przejawiający się w umiejętności wystawienia sztuki „z bogactwem, artyzmem, stylem – że mogła rywalizować z najpierwszymi scenami Europy”. Pawlikowski był bowiem miłośnikiem stylu, niejednokrotnie wykorzystywał więc peruki, fraki, a także sztafaż grecki oraz tłum, „efektywne, zgiełkliwe falowanie mas na scenie” (II, s. 139). Feldman nie widzi w nim jednak oryginalnego i samodzielnego twórcy. Twierdzi, że nowy dyrektor nie posiadał na tyle silnej i wyrazistej osobowości, by wzorem Antoine’a w Paryżu czy Stanisławskiego w Moskwie nadać teatrowi krakowskiemu odrębnego od innych scen charakteru. Wiele zarzuca mu na przykład w kwestii doboru repertuaru. Pawlikowski bowiem „do wielkiego repertuaru swojego nie sięgnął, Słowackiego, Norwida, Faleńskiego, wielkich dzieł Ibsena, Strindberga itp. nie odkrył” (II, s. 139). Nie potrafił również trafnie ocenić bieżącej twórczości dramatycznej, dlatego z równym zaangażowaniem wystawiał sztuki dobre obok słabych. Feldman nie może mu szczególnie wybaczyć ignorowania utworów Wyspiańskiego. Największą zaletą nowego dyrektora była „umiejętność reżyserska”, dzięki której udało mu się stworzyć znakomicie zharmonizowany zespół aktorski i – w przeciwieństwie do Warszawy, która „dbała o linię klasyczną” i gwiazdy sceny (II, s. 139) – zrewolucjonizować sztukę aktorską. Feldman podaje przykłady przemiany w stylu gry kilku wybitnych aktorów. Wanda Siemaszkowa, hołdująca do tej pory „tradycyjnej linii piękna” Modrzejewskiej i „nerwowemu romantyzmowi Marcello-Palińskiej”, starała się odtąd oddać całą głębię przeżyć bohatera, choć czasem „subtelne przeduchowanie nie jest jej obce” (II, s. 140). Kazimierz Kamiński mistrzowsko wykorzystywał gest, ruch sceniczny, Ludwik Solski natomiast role „tworzył”, a nie „odtwarzał”, zarówno w repertuarze klasycznym, jak i najnowszym. Stanisława Wysocka specjalizowała się w „krecjach monumentalnych”, „ogrzewając ją krwią i głęboką sugestywnością odczucia” (II, s. 140). Pawlikowski umiał z osobowości aktorskich stworzyć całość współpracującą ze sobą, w której jednak nie ginęła indywidualność najbardziej utalentowanych. Autor *Piśmiennictwa polskiego* stwierdza, że dzięki dopracowaniu wszystkich elementów spektaklu, przejmującej grze aktorów i „wspaniałej oprawie” dzieł „w krótkim czasie (1898-1899) przedstawienia sceny krakowskiej stały się biesiadą duchową” (II, s. 140).

Olbrzymie zasługi dla rozwoju teatru w Krakowie przypisuje on Stanisławowi Przybyszewskiemu (II, s. 144-145), który wystawionym wspólnie z Pawlikowskim utworom Maeterlincka i dramatem *Dla szczęścia* swojego autorstwa, zapoczątkował nowy na gruncie polskim „typ ekspresji dramatycznej”. Chodzi o próbę przeniesienia na scenę podświadomości człowieka.

Wiąże się z nią wprowadzenie nowego typu bohatera: „neurastenika”, „opętańca”. Opisane tendencje doprowadziły do stosowania symboli i urywanych dialogów, za pomocą których wyrażano skrajne emocje. Zjawiska te pociągnęły za sobą konsekwencje w sposobie organizacji przedstawień: odtąd „paradne rekwizyty” zastąpiono „wyrafinowaną prostotą, dekoracją o paru liniach lub symboliczną” (II, s. 145). Twórcy inscenizacji docenili wagę nastroju budowanego na scenie przez zestawianie skrajnych elementów. Zadaniem reżysera stało się harmonizowanie wszystkich części przedstawienia w spójną całość, a aktorzy zmuszeni zostali do autentycznego przeżywania nastrojów postaci.

Reformę teatru, zapoczątkowaną przez Przybyszewskiego i Pawlikowskiego, kontynuował Stanisław Wyspiański (II, s. 145). Twórca aktywny w różnych dziedzinach (m.in. malarstwo, rzeźba) połączył w teatrze różnorodne rodzaje sztuk. Krytyk z uznaniem wypowiada się o jego wiedzy dotyczącej teatru klasycznego i szkół malarskich<sup>14</sup>. Geniusz Wyspiańskiego polegał – zdaniem Feldmana – na tym, że „myślał obrazami scenicznymi”, które następnie stylizował i „ożywiał niesłychanymi tworamii swej wyobraźni”. We właściwy sobie sposób wykorzystywał nie tylko gest i głos aktora, ale również śpiew i „muzykę instrumentalną”. Wprowadził na scenę dialog postaci rzeczywistych z symbolicznymi, a także pantomimę, zastępując nimi monologi. Teatr stał się „syntezą sztuk”. Zabiegi te ostatecznie wyparły dramat i teatr mieszczański, owocując eksperymentami w polskiej sztuce dramatycznej i – w późniejszym czasie – podniosły znaczenie rodzimej sceny na tle teatrów europejskich<sup>15</sup>.

Krytyk bardzo pozytywnie pisze również o dokonaniach Józefa Kotarbińskiego, kierującego sceną krakowską w latach 1901-1904 (II, s. 146-147). Okazał się on doskonałym uzupełnieniem swojego poprzednika, gdyż sięgnął po repertuar romantyczny (Słowacki, Mickiewicz, Krasiński), a także po dzieła Wyspiańskiego. Według Feldmana Kotarbiński stworzył pod względem doboru sztuk teatr niemalże idealny, jednak brak funduszy i talentów aktorskich sprawił, że inscenizacje nie były równie imponujące, jak przedstawienia Pawlikowskiego. Teatr Kotarbińskiego to „teatr prawie bez zarzutów, nie tak olśniewający, ale i nie tak jednostronny, jak poprzednio”<sup>16</sup>, odnotowuje w *Piśmiennictwie polskim*.

<sup>14</sup> J a z o w s k i, *Poglądy...*, s. 129.

<sup>15</sup> (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1908, z. 1, s. 94. (x) był jednym z pseudonimów, którymi podpisywał swoje teksty Feldman. Por. J a z o w s k i, *Poglądy...*, s. 275.

<sup>16</sup> F e l d m a n, *Piśmiennictwo...*, s. 74.

Pojawienie się wybitnych osobowości, angażujących się w działalność teatrów, spowodowało odrodzenie się wysokiej sztuki na scenie krakowskiej tak, że mogła ona, jak twierdzi Feldman – konkurować z „najwspanialszymi zagranicznymi, jaśniejąc na ich tle jako odrębne, wymowne piękno polskie” (II, s. 158).

Autor *Współczesnej literatury polskiej* znacznie gorzej ocenia sytuację w teatrach innych miast polskich, na której swoje piętno odcisnęły trudniejsze niż w Krakowie warunki zewnętrzne, głównie polityczne, w jakich działały. W Warszawie na przykład uniemożliwiały one zmianę kanonu grywanych sztuk. Cenzura zabraniała wystawiania wielkich dramatów narodowych, na scenie pojawiały się więc komedie rodzime i obce, które były jedynie okazją do zaprezentowania swojego kunsztu bardziej utalentowanym aktorom. Utrwaliły one typowy dla Warszawy kult gwiazd sceny i zainteresowanie otoczką przedstawień, a więc sprawami finansowymi, romansami, skandalami, czy „toaletą” aktorek. Zasadniczy wpływ na tamtejszy teatr „zyskała nie poważna i czująca Warszawa, lecz Warszawka kurierkowa, rozbawiona, salonowo-finansowa, Warszawka dandysów, strojnisiów, bonvivantów i dam, entuzjazmujących się operą, śpiewakami włoskimi, intrygą zakulisową, przeflancowaną z bulwaru paryskiego sensacją”. Atmosferę taką podsycali jeszcze swoimi „fejletonami” i „wzmiankami” dziennikarze, zabijając w ten sposób wybredniejsze gusta i umiejętność krytycznego spojrzenia na spektakle (II, s. 384-385). Ambitniejszy repertuar (np. Kisielewskiego, Przybyszewskiego) udało się wprowadzić na scenę warszawską Ludwikowi Śliwińskiemu. Nie potrafił on jednak zreformować zespołu artystycznego, na który składały się wówczas, jak to określa krytyk, „przekwitłe amantki i ultra romantyczne tragiczki obok lwich sił starszej i szczerych talentów nowszej daty”<sup>17</sup>.

We Lwowie, oprócz niedojrzałej publiczności, zgubny dla sceny okazał się fakt zbyt częstych zmian na stanowisku dyrektora teatru, powodujący nieustanną dezorganizację w jego funkcjonowaniu. Wiele nadziei wiązano z osobą T. Pawlikowskiego (II, s. 386-387), który od 1900 roku stanął na czele teatru, mieszczącego się odtąd w nowym gmachu. Człowiek zasłużony jako reformator sceny krakowskiej nie potrafił powtórzyć swojego sukcesu w drugiej galicyjskiej stolicy. Przygotowywane przez niego inscenizacje dzieł wielkich twórców (m.in. Fredry, Słowackiego, Wyspiańskiego) spotykały się wciąż z niezadowoleniem publiczności. Zdołał on jednak obudzić u nielicznych zainteresowanie wyższą sztuką. Krytyk zarzuca mu również brak pracy

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 81.



nad zespołem aktorskim: na scenie występowali wciąż ci sami artyści, wskutek czego młodszą generację aktorów pozbawiano możliwości wypracowania warsztatu<sup>18</sup>.

Charakteryzując życie teatralne na gruncie polskim Feldman zwraca uwagę na zjawisko bardzo według niego szkodliwe dla rozwoju nowej sztuki. Chodzi o „konkursy dramatyczne”, mające z założenia odkrywać talenty twórcze. Przywołując konkretne przykłady badacz dowodzi, że zwyciężają w nich głównie dramatopisarze przeciętni, bowiem „psychologia komisji konkursowych już z góry wyklucza zwycięstwo dzieł «rewolucyjnych»”<sup>19</sup>, a werdykt zawsze jest efektem kompromisu ludzi o różnych gustach. Sędziowie większą uwagę przywiązują do formy utworów, ich potencjalnej atrakcyjności na scenie, niż do oryginalności i nowatorstwa. W Galicji dodatkowo decydujące są względy polityczne. Organizatorzy konkursów mylnie zakładają, że możliwość uzyskania korzyści materialnych stymuluje powstawanie wielkich dzieł. Feldman uważa, że konkursy dramatyczne „już się przeżyły, zdyskredytowały”<sup>20</sup>, nie mogą odpowiadać na nowe tendencje obecne w sztuce.

Krytyk ubolewa również nad małą liczbą teatrów na ziemiach polskich i obowiązującymi tutaj sposobami ich finansowania, uzależniającymi je całkowicie od publiczności. Jako pozytywny przykład rozwiązania tego problemu przywołuje sytuację w stolicach państw europejskich, w których teatry są dotowane z funduszy publicznych. Rozwiązanie takie wspiera rozwój wielkiej sztuki narodowej. Tworzy się w ten sposób również odpowiednia atmosfera artystyczna, stymulująca pojawianie się „teatrów wolnych”, poświęconych określonym kierunkom lub autorom, np. księcia meiningeńskiego w Niemczech czy Antoine’a w Paryżu. W Polsce pozbawionej własnego bytu państwowego, borykającej się z problemami finansowymi i niskimi aspiracjami widzów, istnieją – zdaniem krytyka – idealne warunki do funkcjonowania jedynie „karykatur sztuki”, czyli „teatrów amatorskich” i „teatrów wędrownych”, powstałych na bazie dawnych „teatrów ogródkowych”. Skupiają one „wybrakowane siły wokalne ze stolicy i niedouczzone słowiki z łaski natury” i są źródłem „demoralizacji artystycznej”<sup>21</sup> Polaków. Z zadowoleniem wita więc Feldman osobowości o nowym podejściu do instytucji teatru, np. Pawlikowskiego. Stwierdza jednak, że

<sup>18</sup> (x), *Rok teatralny Pawlikowskiego*, „Krytyka” 1901, z. 8-9, s. 155.

<sup>19</sup> F e l d m a n, *Piśmiennictwo...*, s. 82.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 77.

przywróciła Młoda Polska cześć poezji tragicznej, sięgnęła głęboko do duszy ludzkiej, wydobywając z niej nowe siły dynamiczne, sięgnęła głęboko do duszy narodowej [...], wniosła świeże zagadnienia inscenizacyjne, malarskie, reżyserskie, a sposób, w jaki je rozwiązywała, dźwignął scenę polską – dokładniej: scenę Pawlikowskiego i Solskiego – na wyżynę [...] (II, s. 157-158).

### 3. UWAGI O TEATRZE PO 1905 ROKU

Okres do 1905 roku przywrócił, w opinii Feldmana, przerwany przez pozytywizm kierunek rozwoju kultury polskiej. Po rewolucji, mającej w tym roku miejsce na ziemiach polskich, zmieniły się warunki polityczne (np. w Warszawie „runęły [...] podstawy autokracji rosyjskiej”), co nie pozostało bez wpływu na życie kulturalne (II, s. 385). Pewien fakt jednak wzbudza w krytyku niepokój. Chodzi o sposób, w jaki przedstawiciele inteligencji przyjęli klęskę nadziei związanych ze zrywem narodowym na ziemiach zaboru rosyjskiego. Obserwuje on bowiem „szał rozochocenia i wyuzdania”, który przejawiał się w organizowaniu coraz liczniejszych i bardziej hucznych zabaw. Jego konsekwencją było powstanie kabaretów (nazywanych przez krytyka „szkołą cynizmu”<sup>22</sup>) i „literatury piosenkarskiej” (II, s. 311-313), w której często ośmieszano przedstawicieli „neoromantyzmu”, np. Wyspiańskiego. Poziom artystyczny kabaretów stawia Feldman na równi z „teatrami mieszczańskimi” – obie instytucje nie oczekiwały bowiem od widza żadnego wysiłku intelektualnego<sup>23</sup>.

Wydarzenia 1905 r. nie wpłynęły – zdaniem badacza – na zmianę w hierarchii poziomu ówczesnych polskich teatrów. Autor *Cienia* nadal najwyżej ocenia działalność sceny krakowskiej, upatrując w niej kolebkę wartościowej sztuki. W tym właśnie roku do konkursu na dyrektora teatru w Krakowie przystąpił Stanisław Wyspiański. Feldman bardzo się w tę sprawę zaangażował, próbując przekonać decydentów o poparciu wspomnianej kandydatury (choć sam miał szansę objąć to stanowisko<sup>24</sup>). Publikował w tym celu stosowne broszury<sup>25</sup> i artykuły w „Krytyce”<sup>26</sup>, w których przekonywał

<sup>22</sup> Cytat za: J a z o w s k i, dz. cyt., s. 71.

<sup>23</sup> (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1908, z. 5, s. 488.

<sup>24</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 33-34.

<sup>25</sup> Por. W. F e l d m a n, *W sprawie teatralnej. Uwagi*, Kraków 1905.

<sup>26</sup> Por. t e n ż e, *Sprawa teatralna*, „Krytyka” 1905, z. 4, s. 309-318.

o korzyściach, jakie teatr krakowski odniósłby pod dyrekcją Wyspiańskiego. Uważał bowiem, że Wyspiański jest jedynym człowiekiem posiadającym predyspozycje do stworzenia „teatru nie tylko w Polsce, lecz teatru polskiego”, czyli takiego, który pielęgnowałby polską tradycję<sup>27</sup>. Wyspiański jako artysta-reżyser, artysta-dekorator i artysta-dramaturg byłby twórcą „teatru artystycznego”, wystawiającego tylko wielkie dzieła. Stałby on w opozycji „do przepychu tandetnego, do bogactw bez stylu, do zlepków bez harmonii, które dzisiaj się rozpanoszyły we wszystkich teatrach europejskich w odpowiednim stosunku do braku środków – także w naszych”<sup>28</sup>. Teatr krakowski charakteryzowałby się wówczas własnym stylem; Wyspiański, aktywny w wielu dziedzinach sztuki, umiałby go uformować. Jest to dla Feldmana rzecz niebagatelna, bowiem, jak pisze: „podstawą wielkiej sztuki jest jednolitość stylu”<sup>29</sup>, nad brakiem którego ubolewa niejednokrotnie. Krytyk uznaje „niewybredny «eklektycyzm» w repertuarze, w ensembli, w inscenizacji” za jeden z głównych zagrożeń współczesnego polskiego teatru, do którego prowadziły: niski budżet, zbyt duża częstotliwość premier i „przeciążenie pracą”<sup>30</sup>. Tylko dyrektor będący „twórcą” mógłby chronić teatr przed wymienionymi niebezpieczeństwami; talent aktorski Solskiego (drugi z kandydatów), czy bogata wiedza o teatrze, jaką przypisywał Feldman sobie, były w tej sytuacji niewystarczające<sup>31</sup>. Kilka lat później w ten sposób pisał o autorze *Wesela*:

Wyspiański był stworzony dla sceny. Posiadał ten specjalny talent, iż pomysły swoje widział [...] w dynamice czysto scenicznej. Te jego właściwości poety, malarza i mistrza ruchu i rzeźby scenicznej złożyły się na odrębną, jedyną w swoim rodzaju całość, na specjalny styl Wyspiańskiego. Styl ów umiał z żelazną siłą wlać w personel teatralny, we wszystkie akcesoria dekoracyjne i w reżyserię sztuki, więc wystawione pod jego okiem są [...] całościami tak harmonijnymi, tak artystycznymi, że obok usiłowań reformowania sceny, pojawiających się dziś równolegle w Londynie, Berlinie i Moskwie, stają jako wyprzedzający je, skończony, niezrównany teatr polski, teatr przyszłości<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Na konieczność stworzenia teatru o takim charakterze zwraca Feldman uwagę w III tomie wspomnianego wydania *Piśmiennictwa polskiego* na s. 91: „nie dość mieć dramat w Polsce, lecz trzeba mieć go polskim”.

<sup>28</sup> Por. F e l d m a n, *W sprawie...*, s. 11.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 10.

<sup>31</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 35.

<sup>32</sup> (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1908, z. 1, s. 94; zob. też: J a z o w s k i, dz. cyt., s. 34-35.

Dyrekcję sceny krakowskiej objął jednak Ludwik Solski. Feldman przychylnie wypowiada się o jego działalności na tym stanowisku (II, s. 382-383). Podkreśla, że nowy dyrektor potrafił stworzyć w Krakowie „atmosferę szlacheckiej kultury”, która zaowocowała wieloma pozytywnymi zjawiskami. Krytyk akcentuje przede wszystkim wzrost zainteresowania mieszkańców Krakowa sztuką starożytną, grecką i rzymską. Dostrzega je nie tylko w teatrze, gdzie pojawiły się dzieła Eurypidesa, Ajschylosa i Arystofanesa, ale i wśród młodej inteligencji, tj. studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, w którym odbywały się na ten temat wykłady, m.in. prof. Boguckiego, czy Kazimierza Morawskiego. Zasługą Solskiego była również dbałość zarówno o ambitny repertuar (wystawił np. *Krakusa* Norwida, *Noc listopadową* i *Legion* Wyspiańskiego oraz dzieła Fredry, Mickiewicza, Słowackiego, Przybyszewskiego, Szekspira, Moliere, Ibsena), jak i stronę artystyczną przedstawień. Feldman dowodzi, że Ludwik Solski „pokusił się [...] o wielkie i śmiałe czyny artystyczne, wykazał żywotność sceniczną dzieł, które dotąd uchodziły za czysto książkowe, w stylizowaniu i reżyserowaniu ich torował drogę nowym pomysłem artystycznym”. Chociaż nowy dyrektor subiektywnie dobierał repertuar, przez co „faworyzował” nierzadko obce sztuki, „wielkie premiery teatralne bywały świętem, na które zjeżdżali się czciciele sztuki z całej Polski”. Podobnie wyglądało to w czasie drugiej dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego.

Pomimo upływu wielu lat nie poprawił się natomiast poziom artystyczny sceny w Poznaniu, bowiem wskutek decyzji władz, artyści nie będący poddanymi pruskimi zmuszani byli do regularnych wyjazdów poza granice państwa. Teatr poznański nie miał prawa organizować przedstawień na prowincji, nie mogły tam również funkcjonować inne rodzaje scen. Czynniki te utrudniały długotrwałą pracę nad konkretnym przedstawieniem, uniemożliwiały również kontakt ze sztuką mieszkańcom mniejszych miast. Jednak tamtejsi widzowie chętnie chodzili do teatrów niemieckich, gdzie grywano głównie operetkę. Dodatkową przeszkodą dla rozwoju ambitnej sztuki było funkcjonowanie w zaborze pruskim „Komitetu obywatelskiego” złożonego z Polaków, którzy nie dopuszczali na scenę sztuk niewygodnych dla władzy.

W Warszawie wydarzenia roku 1905 zaowocowały większą swobodą w doborze repertuaru teatralnego, a także... zupełną demaskacją gustów artystycznych jej mieszkańców. Na scenie pojawiły się utwory, które dotąd nie miały szans na wystawienie, np. *Wesele*, *Lilla Weneda*, czy *Bolesław Śmiały*, ale ich inscenizacje żenowały Feldmana swoim „efekciarstwem”, „błyskotkami”, „frazesem popularnym” (II, s. 386). Dzieła te wystawiane były bez głębszej interpretacji i koncepcji, a nawet „często na podkładzie kabotyństwa i zupełnego lekceważenia sztuki, poetów największych, arcydzieł uznanych”, jak

pisze krytyk (II, s. 385). Nazywa to wręcz „parodią” (II, s. 386). Sztuka nie przestała być tu jedynie zabawą, a mieszkańcy „Warszawki” okazali się publicznością „niezdolną do szczerych uczuć artystycznych”. Sytuację tę zmienili nieznacznie dyrektorzy założonego w 1913 roku Teatru Polskiego, Arnold Szyfman i Aleksander Zelwerowicz, którzy ambitnie inscenizowali uznane dzieła; publiczność jednak nie dała się zreformować. Ciekawe jednak, że Feldman niejednoznacznie wypowiada się o tym przedsięwzięciu teatralnym. Zarzuca bowiem nowopowstałemu teatrowi brak indywidualnego charakteru, twierdzi, że obok wartościowych sztuk, produkowano tu również „dosyć wody” (II, s. 386).

Badacz nie dostrzega pozytywnych zmian także we Lwowie. W 1906 roku dyrekcję tamtejszego teatru objął Ludwik Heller i – jak pisze krytyk – „od tego czasu datuje się zejście sceny lwowskiej na poziom, który z kulturą artystyczną nic już nie ma wspólnego”(II, s. 387). Wielkie dzieła pojawiały się tu jedynie jako „repertuar popołudniowy”, popularnością cieszyła się natomiast ciągle operetka, a także wiedeńska komedia. Nie dziwi więc fakt, że sejm galicyjski chętnie dofinansowywał działalność Hellera. Feldmana oburzało również hojne dofinansowywanie „konkursów dramatycznych”, których znaczenie niejednokrotnie podważał.

Analizując działalność polskich teatrów z zadowoleniem rejestruje krytyk coraz częstsza obecność wartościowego repertuaru, choć nie zawsze pozytywnie ocenia sposób wystawiania dramatów. Wciąż też przyznaje scenie krakowskiej prymat w kwestii poziomu artystycznego:

Pozostała więc scena krakowska, jako ostatnie schronienie natchnień poetyckich i wysiłków inscenizacyjnych, i jej dziejami są dzieje teatru polskiego ostatnich dziesięcioleci. Scena krakowska wolna jest dotąd od dwóch wampirów, wysysających krew teatru polskiego: wolna jest od operetki niemieckiej i od przewagi sztuczydeł francuskich [...]. I oby Kraków w zmiennej losów kolei zachował wielki styl i dar inicjatorski w sztuce, a zostanie i nadal stolicą artystycznej kultury Polski (II, s. 387-388).

Liczne publikacje Feldmana na temat teatru dotyczyły jednak nie tylko kwestii wartości wystawianych dramatów, sposobu organizacji przedstawień i ich odbioru przez publiczność (choć krytyk drukował bardzo szczegółowe sprawozdania ze spektakli i podsumowywał sezony teatralne w Krakowie i Lwowie). Wiele uwagi poświęcał również aktorom. Ogromne znaczenie przywiązywał do trafnej obsady sztuk, gdyż w dużej mierze to ona decydowała – w jego opinii – o całości wrażenia, jakie odnosił widz. W recenzjach zamieszczał szczegółowe uwagi o geście, mimice czy modulacji głosu w grze konkretnych artystów. Sztuka aktorska była dla niego równie ważna, jak re-

pertuar, zdarzało się nawet, że usprawiedliwiał wystawienie słabego dramatu możliwością zaprezentowania w nim talentu aktorskiego któregoś z członków zespołu<sup>33</sup>. Feldman pisywał też wspomnienia pośmiertne o aktorach, których dokonania zyskały jego uznanie, np. o Modrzejewskiej<sup>34</sup>.

Interesowały go również sprawy związane z organizacją teatru. Ubolewał np. nad brakiem w Krakowie odrębnej pracowni dla dekoratora, co utrudniało szybkie wykonywanie scenerii do nowych spektakli. Problem ten był przyczyną grywania zbyt często tych samych sztuk<sup>35</sup>. Innym razem postulował on utworzenie w Krakowie Kasy emerytalnej dla aktorów, która zatrzymałaby – według niego – najlepszych artystów w tamtejszym teatrze<sup>36</sup>. Krytyk niejednokrotnie akcentował potrzebę „uspołecznienia teatru”, tzn. uczynienia go bardziej dostępnym dla całości społeczeństwa, bez względu na jego status materialny. Domagał się w związku z tym „tanich przedstawień” o wartościowym repertuarze i łatwo dostępnym biletów<sup>37</sup>.

#### 4. FELDMAN WOBEC POZYTYWISTYCZNEJ I WSPÓŁCZESNEJ KRYTYKI TEATRALNEJ

Zdaniem autora *Piśmiennictwa polskiego* duże znaczenie dla rozwoju sztuki, także teatralnej, ma działalność krytyków. Wyraźnie wyodrębnia on krytykę teatralną spośród wszystkich działów krytyki (poświęca jej znaczną część *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce*). Z uwagi na fakt, że teatr jest syntezą wielu sztuk, podkreśla specyficzny charakter przedmiotu tego rodzaju krytyki<sup>38</sup>. Zdaniem Feldmana krytyka teatralnego powinna wyróżniać spośród innych wiedza o dziejach i teorii teatru, organizacji przedstawienia,

---

<sup>33</sup> Było tak w przypadku inscenizacji mało cenionej przez Feldmana sztuki Ibsena *Pani Inger*, której pojawienie się na deskach teatru tłumaczył tym, że dramat ów dał wspaniałą rolę Stanisławie Wysockiej. Zob.: (x), *Teatr krakowski*, dz. cyt., z. 11, s. 394.

<sup>34</sup> Por. (x), *Modrzejewska [Wspomnienie pośmiertne]*, „Krytyka” 1909, z. 5, s. 358-359.

<sup>35</sup> Por. (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1908, z. 3, s. 311.

<sup>36</sup> Tamże, z. 11, s. 396.

<sup>37</sup> Tamże, 1900, z. 10, s. 689; zob. też: R. T a b o r s k i, *Wilhelm Feldman*, w: *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert i R. Taborski, Warszawa 1971, s. 370.

<sup>38</sup> F e l d m a n, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Warszawa 1905, s. 321-322. Cytaty pochodzące z tej pozycji będą oznaczane w tekście poprzez (W, nr strony).

przede wszystkim zaś szczególna wrażliwość artystyczna, wrażliwość na wszystkie elementy spektaklu jednocześnie oraz ... umiejętność oddzielenia widowiska jako dzieła sztuki od spraw zakulisowych, które się z nim wiążą. Zasadniczą więc kwestią jest tu wypracowanie odpowiedniego warsztatu merytorycznego, gustu artystycznego i bezstronności. Na krytyku bowiem w dużej mierze spoczywa odpowiedzialność za powodzenie granej sztuki; to osoba recenzująca przedstawienia wpływa w pewien sposób na oczekiwania publiczności, kształtuje jej gusta.

Feldman bez entuzjazmu wypowiada się o stanie polskiej krytyki teatralnej, zarówno pozytywistycznej jak i czasów mu współczesnych. Omawiając krytykę epoki pozytywizmu, za jej największe problemy uznaje brak fachowego przygotowania ludzi zajmujących się nią i ich podporządkowanie interesom zewnętrznym. W Warszawie bowiem uprawiali ją głównie sami dramaturdzy (np. Kazimierz Zalewski, Edward Lubowski), zasadnicze znaczenie miały więc osobiste relacje pomiędzy nimi. Autor *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* mówi wręcz o «syndykacie» autorów, który dla członków zmonopolizował na wieczność teatru w Warszawie” (W, s. 341). Zwraca też uwagę na podsycanie przez krytyków działających w tym mieście atmosfery „aktoromanii” (W, s. 327). W Krakowie natomiast zauważa upolitycznienie krytyki teatralnej, co najbardziej było widoczne w pracach Stanisława Koźmiana, będącego kierownikiem artystycznym, a później dyrektorem tamtejszej sceny. Na niski poziom krytyki krakowskiej wpływał także fakt, że zajmowali się nią ludzie merytorycznie do tego nie przygotowani, a więc „zawodowi dziennikarze”, specjaliści w innych dziedzinach (np. Stanisław Estreicher – prawnik), lub amatorzy, wśród których było niewielu „prawdziwych miłośników teatru”, stąd tendencyjność ich opinii (W, s. 370). Uznanie Feldmana zdobył jedynie Karol Estreicher, ale wyłącznie jako „zbieracz materiałów dziejowych i niezliczonego mnóstwa przyczynków biograficznych” (W, s. 370). We Lwowie zaś krytyka „artystyczna” w ogóle wówczas się nie wykształciła. Stało się tak dlatego, że wielu spośród dyrektorów lwowskiego teatru było dziennikarzami, a redakcje konkurencyjne nieprzychylnie pisały o wszystkim, co miało związek ze sceną. Wpływało to bardzo niekorzystnie na oczekiwania publiczności wobec sztuki teatralnej (W, s. 382). Pewną wartość dostrzega Feldman jedynie w recenzjach Włodzimierza Stebelskiego i Stanisława Womeli. Odmawia im jednak wystarczającego wykształcenia.

Badacz z wyrzutem mówi także o sytuacji współczesnych krytyków teatralnych, uzależnionych od redaktorów czasopism, którzy większą wagę przywiązywali do poglądów politycznych osób piszących o teatrze, niż do ich gustów artystycznych i kompetencji. W efekcie dzienniki te, jak stwierdza, „mając

na oku interesy polityczne, nie znają interesów kultury narodowej; nie powierzyłyby pisania artykułów wstępnych człowiekowi, nie służącemu określonym celom, a powierzają «referowanie» teatru, w ogóle literatury, ludziom zgoła pozbawionym ideału artystycznego». Spowodowało to pośrednio brak na gruncie polskim „stałego repertuaru dramatycznego”, składającego się z arcydzieł dramaturgii narodowej, który – podobnie jak miało to miejsce np. we Francji, Niemczech czy Anglii – byłby obowiązujący we wszystkich polskich teatrach. Innym problemem był brak odpowiedniego przygotowania merytorycznego oraz wyrobionych gustów artystycznych ludzi zajmujących się krytyką teatralną (II, s. 383). Zasadniczy wpływ na przedstawione opinie miały więc osobiste relacje piszącego z dyrektorami i zespołem teatralnym. Zjawiska te prowadziły do „nerwozy teatralnej”. Przejawiała się ona w tym, że wiele pisano o premierach utworów bezwartościowych i kwestiach mało ważnych (np. o przygotowaniach autorów do pisania sztuk), mało zaś miejsca poświęcano znaczącym wydarzeniom i arcydziełom literatury.

Zadowolający poziom osiągnęła – w opinii Fendmana – krytyka jedynie krakowska. Wśród ludzi piszących o teatrze znalazło się tam bowiem kilka osobowości o wysokiej inteligencji i kompetencjach (W, s. 371), zgrupowanych wokół „Czasu”: K. M. Górski, R. Starzewski, I. Rosner i L. Rydel. Krytykom piszącym do innych gazet, szczególnie do „Nowej Reformy” (byli nimi: M. Pawlikowski, A. Asnyk, A. Kleczkowski, W. Prokesch) zarzuca Feldman podporządkowywanie literatury interesom społecznym (W, s. 375).

Krytyków warszawskich określa Feldman jako „szarych rutynistów i mniej lub więcej banalnych, mniej lub więcej polityką reklamy zajętych sprawozdawców” (W, s. 364). Jego uznanie zdobyli jedynie: W. Bogusławski (reprezentant „idealizmu akademickiego” w krytyce – W, s. 351), W. Rabski (autor recenzji obiektywnych, choć pozbawionych emocji – W, s. 362-363), B. Lutomski („umysł poważny [...] o ciężkim jednak piórze” – W, s. 364) oraz J. Lorentowicz (posiadający „styl giętki, wykwintny” i umiejący odczuwać dzieło teatralne – W, s. 364). Pochlebnie wypowiada się też Feldman o S. Popowskim, A. Grzymale-Siedleckim i S. Brzozowskim, choć ostatniemu z wymienionych zarzuca m.in. to, iż „nie uchwycił należycie istoty rodzącego się teatru”, ponieważ badacz ignorował znaczenie symbolizmu (W, s. 365).

Krytyka lwowska żenuje autora *Piśmiennictwa polskiego* wyjątkowo niskim poziomem. Stwierdza on bowiem, że zabrakło tam utalentowanych i przygotowanych recenzentów, którzy wykazywaliby się indywidualnością i zamiłowaniem do teatru. Badacz pisze wręcz, iż tamtejsi krytycy byli „umysłowo niedorozwinięci” (W, s. 381), czego konsekwencją był fakt, że artykuły uka-



zujące się w lwowskich czasopismach stanowiły najczęściej przedruki recenzji krakowskich.

Omawiając działalność osób zajmujących się krytyką teatralną, osobne miejsce poświęca Feldman tekstom autorstwa Gabrieli Zapolskiej, Ostapa Ortwina i Adolfa Nowaczyńskiego (W, s. 389-393). Ceni Zapolską za jej praktyczną wiedzę o scenie i umiejętność odczuwania dramatu, zarzuca jednak przesadne naładowywanie artykułów emocjami, wskutek czego często „w nadmiarze skłonnych do sentymentu słów rozplywała się treść”. Ortwin na pochlebną opinię autora *Współczesnej literatury polskiej* zasłużył naukowym przygotowaniem i „duszą artystyczną”. Nie ustrzegło go to jednak – zdaniem Feldmana – od błędów w ocenie współczesnych dramatów. W Nowaczyńskim dostrzega początkowo recenzenta wyróżniającego się trafnością sądów i dowcipem. Z czasem jednak zmienia opinię na temat jego działalności krytycznej. W szóstym wydaniu *Współczesnej literatury polskiej* uznaje teksty Nowaczyńskiego o teatrze irlandzkim za „ilustrację umysłowości, złożonej z iskieł, trocin i grochu z kapustą” (II, s. 270).

## 5. FELDMANA KONCEPCJA „TEATRU POLSKIEGO”

W wypowiedziach Feldmana, poruszających kwestie dotyczące teatru, zainteresowanie autora nie ogranicza się jedynie do komentowania ówczesnych zjawisk związanych z życiem teatralnym. Autor wysuwał bowiem konkretne propozycje zmian w funkcjonowaniu rodzimych scen<sup>39</sup> i propozycje rozwiązań bieżących problemów. Często zwracał uwagę na potrzebę stworzenia teatru nie tylko „w Polsce”, ale „teatru polskiego”. Określenie to zawiera w sobie wszystkie postulaty Feldmana na temat kierunku rozwoju rodzimego teatru.

Punktem wyjścia jego rozważań było założenie dotyczące roli, a właściwie misji, jaką pełnić miał – zdaniem krytyka – teatr. Wielokrotnie podkreślał on ogromne znaczenie Melpomeny dla kultury. Teatr „ma być czymś więcej niż dostawcą zabawy i przelotnych dreszczyków, [...] ma być współtwórcą kultury narodowej” – pisał w „Krytyce”<sup>40</sup>. Wypełnianie tego zadania

<sup>39</sup> T a b o r s k i, dz. cyt.

<sup>40</sup> (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1911, z. 10, s. 129.

uzależnione było od współpracy całego społeczeństwa: dyrektorów artystycznych scen, aktorów, krytyków teatralnych, dramaturgów dostarczających repertuaru i publiczności.

Największe znaczenie przywiązywał Feldman do wszechstronnego repertuaru. „Teatr polski” powinien więc opierać się na wartościowych artystycznie dramatach, nie tylko współczesnych, ale również na ustalonym wcześniej kanonie klasyki literatury polskiej i obcej. „Stały repertuar” tworzyć miały m.in. utwory Słowackiego, Norwida i – oczywiście – Wyspiańskiego. Nie mogło zabraknąć dramaturgów europejskich: Szekspira, Ibsena, Strindberga i innych. Krytyk pisał: „podstawą teatru jest stały repertuar wielki. Nie przestaniemy nawoływać do wytworzenia kultury artystycznej wśród publiczności, stylu i tradycji wśród aktorów, tchnienia poezji w szarym naszym życiu – a wszystko to jest możliwe jedynie przy stałym utrzymaniu w repertuarze sztuk należących do klasycznego repertuaru narodowego”<sup>41</sup>. Naturalnie, nie było tam miejsca na lekkie i przyjemne sztuki mieszczańskie<sup>42</sup>. Postulowany przez Feldmana nowy teatr powinien ponadto zerwać z tradycją „cotygodniowej premiery” na rzecz rzadszych, ale lepiej dopracowanych i przemyślanych inscenizacji wartościowych utworów<sup>43</sup>. Wzorem pod tym względem był dla autora *Współczesnej literatury polskiej* teatr Stanisławskiego, który charakteryzował następująco:

w ciągu całego roku gra się przeciętnie tylko po cztery nowości. To co innego, niż grać co sobotę premierę. To pozwala pracować [...]. Przed każdą nowością odbywają się dla personelu wykłady; [...] prób odbywa się do... czterdziestu; wszystko podporządkowane sztuce: pierwszorzędni artyści w razie potrzeby grają role drobne lub statystują. W ten sposób powstaje – całość<sup>44</sup>.

Filarem nowego teatru miał być także utalentowany i zharmonizowany ze sobą zespół aktorski. W nowym „teatrze polskim” nie było mowy o gwiazdorskich popisach wybranych, rezerwujących dla siebie najlepsze role. Aktor powinien przede wszystkim wczuć się w graną postać, dbać o zgodność z jej prawdą psychologiczną. Feldman wymagał od aktora, by unikał klasycznego sposobu grania, opierającego się na deklamacji i „przesadnej mimice”. Wszystkie elementy kreacji aktorskiej (gest, mimika, głos) muszą według krytyka współgrać i odzwierciedlać charakter dzieła literackiego, jego atmo-

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 123.

<sup>43</sup> T a b o r s k i, dz. cyt.

<sup>44</sup> (x), *Teatr zagraniczny*, „Krytyka” 1907, z. 4, s. 390.

sferę. Każdy dramat wymaga bowiem indywidualnej interpretacji i odrębnego stylu gry<sup>45</sup>. Przy okazji podkreślał Feldman konieczność dopracowania w ten sposób dekoracji, kostiumów, efektów i muzyki.

Krytyk zdawał sobie sprawę, że zespolenia wszystkich elementów spektaklu w całość dokonać może tylko indywidualność twórcza, człowiek o wszechstronnych uzdolnieniach i „zapale artystycznym”, „miłośnik sztuki” i jej znawca<sup>46</sup>. Nadanie teatrowi własnego, spójnego stylu i charakteru, tworzonego przez zharmonizowanie wymienionych elementów, stanowiło dla Feldmana sprawę kluczową, decydującą o odrębności sceny istniejącej w danej społeczności od scen innych.

Sprawne i owocne funkcjonowanie tak pojętego „teatru polskiego” było – zdaniem autora *Piśmiennictwa polskiego* – uzależnione od publiczności, krytyków i władz miejskich. Badacz wielokrotnie negował postawę widza traktującego teatr jako miejsce zabawy i oczekującego jedynie przyjemnego repertuaru. „I na słuchacza, czy widza dobrego także potrzeba talentu” – pisał<sup>47</sup>. Często też przypominał ludziom zajmującym się krytyką teatralną o wadze uprawianego przez nich zawodu. Apelował o rzetelność i dobre przygotowanie (twierdził, że współtworzą oni gusta publiczności i decydują o powodzeniu grywanych sztuk). Postulował również zmianę sposobu finansowania sceny poprzez przydzielenie jej stałych dotacji z funduszy publicznych.

„Sztukę teatralną” postrzegał Feldman jako „najwyższe uosobienie kultury duchowej, inspiratorkę myśli wielkich i szlachetnych”<sup>48</sup>. Domagał się w związku z tym powszechnego uznania Melpomeny za instytucję działającą w służbie polskiej kultury, jednocześnie też żądał, by stała się dostępna nie tylko elitom, lecz całemu społeczeństwu. Feldman sprzeciwiał się dzieleniu kultury na „kilka narodów, z których jeden rozumie teatr Słowackiego, drugi zna tylko «sztuki ludowe», jeden *Króla Ducha*, drugi co najwyżej *Trylogię* Sienkiewicza, gdy w Grecji Homer i Ajschylos byli poetami całego narodu”<sup>49</sup>. Dążył do stworzenia kultury ponadnarodowej, w której z uznaniem traktowano by osiągnięcia wszystkich lokalnych społeczeństw<sup>50</sup>. Polskim

<sup>45</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 129.

<sup>46</sup> F e l d m a n, *W sprawie...*, s. 1.

<sup>47</sup> (x), *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1908, z. 12, s. 507.

<sup>48</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 123.

<sup>49</sup> F e l d m a n, *Współczesna literatura polska 1864-1923*, red. i uzup. J. Lam, Lwów 1924, s. 517, cyt. za: J a z o w s k i, dz. cyt., s. 77.

<sup>50</sup> J a z o w s k i, dz. cyt., s. 77.

wkładem do tak pojętej kultury miał być funkcjonujący na opisanych przez niego zasadach teatr.

\*

Liczne publikacje Feldmana poświęcone problematyce teatralnej, a także fakty z jego biografii dowodzą, iż kwestie związane z teatrem były mu wyjątkowo bliskie. Przez długie lata drukował artykuły im poświęcone w „Krytyce”, wiele też miejsca tematyka ta zajmuje we *Współczesnej literaturze polskiej*. W żadnej z ówczesnych syntez literackich teatr nie stanowi tak gruntownie opracowanego zagadnienia. Piotr Chmielowski, autor prac o dramacie, we wstępie do *Naszej literatury dramatycznej* zaznacza, iż przedmiotem jego badań jest wyłącznie dramaturgia<sup>51</sup>. Antoni Potocki, historyk literatury często porównywany z Feldmanem<sup>52</sup>, problematykę teatralną podjętą w *Polskiej literaturze współczesnej* ogranicza do omówienia zasług T. Pawlikowskiego oraz wzmianek na temat Wyspiańskiego i Przybyszewskiego<sup>53</sup>. Warto tu jednak zaznaczyć, że uwagi te pokrywają się z obserwacjami Feldmana, obaj też podkreślają wyższość artystyczną teatru krakowskiego nad pozostałymi scenami polskimi.

Feldman nie zajmował się wyłącznie oceną bieżących wydarzeń teatralnych, choć żadne nowe zjawisko nie uszło uwagi badacza. Z jego prac przebiega troska o poziom polskiego teatru także w przyszłości. Jako aktywny społecznik domagał się demokratyzacji tej instytucji, udostępnienia jej jak największej liczbie widzów. Jako miłośnik sztuki teatralnej i patriota pragnął, by rodzima scena pełniła ważną funkcję w tworzeniu kultury narodowej. Marzył bowiem o scenie, która „byłaby zdolna obudzić społeczeństwo polskie z wygodnej obojętności i jednocześnie pozyskać do jego żywotnych interesów sympatię innych narodów”<sup>54</sup>.

W świetle tych wniosków nieprawdziwe wydaje się stwierdzenie, że krytyka młodopolska była „bezideowa”, odznaczała się „rutyną”, „uwikłaniem w zakulisowe rozgrywki” i skoncentrowaniem głównie na tekście dramatycz-

---

<sup>51</sup> P. C h m i e l o w s k i, *Nasza literatura dramatyczna. Szkice nakreślone przez Piotra Chmielowskiego*, t. I, Petersburg 1898, s. 1.

<sup>52</sup> Por. np. K. W y k a, *Młoda Polska*, t. II, *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1987, s. 19.

<sup>53</sup> A. P o t o c k i, *Polska literatura współczesna*, t. II, Warszawa 1912, s. 125 oraz 217.

<sup>54</sup> A. J a z o w s k i, dz. cyt., s. 30.

nym – mniej na przedstawieniu<sup>55</sup>. Przykład Feldmana pokazuje, iż funkcjonowali wówczas krytycy, których działalność była spójna i dążyła do jasno określonego celu.

#### THEATRICAL PROBLEMS IN WILHELM FELDMAN'S WRITINGS

##### S u m m a r y

The article is devoted to the connections of Wilhelm Feldman (1868-1919) with the theatre, as these problems take up especially much space in his research works: Feldman was a historian of the theatre and of theatrical criticism; he also regularly published reviews and reports of the activities of the contemporary stages. He treated the theatre as an important place in which national culture was created and propagated. It seemed to him especially important in the situation when Poles – who were under the influence of the three invading states – were exposed to the threat of losing their national identity. In his works of the history of the theatre (including the history of Polish theatres from positivism to the contemporary times) he paid a lot of attention to analysis of the theatres' repertoire and the way the plays were produced, to the actors' art and the audience's expectations from them. Feldman not only commented on the manifestations of the theatrical life but also made suggestions for changes in the way Polish theatres worked – from which his conception of the "Polish theatre" may be reconstructed. The theatre was to be based on dramas that had high literary values – contemporary and classical, Polish and foreign ones. Also actors, talented and forming good companies, were to be a foundation of it. Each premiere – according to Feldman – should be connected with preparation of a separate set of scenery, costumes, special effects and music, so that it would reflect the peculiar atmosphere of the produced dramatic work. Efficient work of a theatre – in the opinion of the author of *Contemporary Polish Literature* – also depends on the work of critics, the audience's expectations and the financial policies of the municipal authorities; hence, he demanded that they assumed a mature and responsible attitude. A theatre organized in this way, headed by a creative individual, accessible not only to elites but to the whole society, would be a Polish contribution to European culture.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** Wilhelm Feldman, teatr realistyczny, teatr modernistyczny, krytyka teatralna.

**Key words:** Wilhelm Feldman, realistic theatre, modernist theatre, theatrical criticism.

---

<sup>55</sup> R. Węgrzyniak, *Krytyka teatralna 1900-1918*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. V, *Teatr widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 626.