

Pelikán, Jarmil

Dramaty Słowackiego na scenach czeskich

In: Pelikán, Jarmil. *Juliusz Słowacki wśród Czechów*. Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1974, pp. 101-121

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121105>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



DRAMATY SŁOWACKIEGO NA SCENACH CZESKICH

Zainteresowania teatrem polskim nabierały na sile w okresie tzw. czeskiego odrodzenia narodowego, pod koniec wieku osiemnastego i w pierwszej połowie wieku dziewiętnastego, równocześnie z ogólnym ożywieniem wzajemnych kontaktów kulturalnych, zwłaszcza naukowych i literackich. Powstawał wtedy nowoczesny teatr czeski. Podobnie jak w innych dziedzinach szukano również tutaj oparcia i przykładu u szczęśliwszego sąsiada, którego kultura nie zaznała w poprzednich wiekach tak gwałtownego załamania i tak długiego okresu zastoju i prześladowania. Dzięki działalności Wojciecha Bogusławskiego oraz innych zasłużonych ludzi teatru polskie życie teatralne stało na wysokim poziomie, zwłaszcza w Warszawie i we Lwowie, i mogło przynieść teatrowi czeskiemu niejedną podniętę.

O polskim teatrze i twórczości dramatopisarskiej dowiadywano się z drukowanych w czasopismach korespondencji Czechów, przebywających w Polsce, z czasopism polskich (gromadzonych w pierwszym rzędzie w zbiorach Muzeum Narodowego w Pradze), z korespondencji polskich przyjaciół (głównie sławistów, od W. Cybulskiego, A. J. Rościszewskiego i wielu innych), z czasopism obcych (np. Jordanowych „Jahrbücher für slavische Literatur“, gdzie między innymi ukazał się obszerny artykuł Edwarda Dembowskiego o dramacie polskim) itd.

Istniała również współpraca i wzajemna wymiana dóbr kulturalnych wśród samych ludzi teatru, autorów sztuk teatralnych, kompozytorów, aktorów, artystów, muzyków. Wielu czeskich i słowackich utalentowanych ludzi z różnych dziedzin sztuki, głównie kompozytorów i wirtuozów, nie znajdujących w swojej ojczyźnie możliwości tworzenia pod rządami obcej i wynarodowionej arystokracji oraz zgermanizowanego aparatu monarchii, zmuszonych było szukać odpowiednich dla siebie warunków pracy za granicą. Ziemię polską niejednokrotnie były dla nich ucieczką, na obszarach tych występowało mnóstwo muzyków, nauczycieli, aktorów, śpiewaków i cyrkowców czeskich. Szczególnie na terenie Galicji dochodziło do wymiany aktorów lub zespołów teatralnych, gościnnych przedstawień i występów. Niektórzy artyści przebywali w Polsce przez dłuższy czas, nierzadko miejsce czasowego pobytu stawało się dla nich drugą ojczyzną. Do historii kultury polskiej weszli w ten sposób na przykład w początkowych czasach polskiej twórczości operowej „ojciec opery polskiej“ Słowak z pochodzenia Maciej Kamieński i Antoni Weinert, dalej autor muzyki do *Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i górali* Jan Stefani, pochodzący z Pragi i pierwszy nauczyciel gry na fortepianie Fryderyka Chopina – Wojciech Żywny, któremu genialny kompozytor poświęcił *Poloneza As dur* z roku 1821.¹

Odradzający się teatr czeski, nie posiadający własnego budynku, utrzymywał się tylko dzięki bezgranicznemu poświęceniu ofiarnych aktorów i patriotów, którzy pracowali w niezmiernie prymitywnych warunkach, zależni od łaski przedsiębiorców-dyrektorów teatru niemieckiego. Przedstawienia czeskie odbywały się nieregularnie. W repertuarze, przy braku wartościowych pozycji własnych, górowały sztuki obce. Na początku dziewiętnastego wieku do najczęściej granych autorów należał płodny Kotzebue, dalej Iffland, Schröder i inni. Shakespeare, Schiller, Lessing, Goethe

pojawiają się tylko wyjątkowo. Niewiele pod tym względem zmieniło się na lepsze w następnych dziesięcioleciach, kiedy dyrektora Liebicha zastąpili Kainz, Polavský, Štěpánek i Stöger (do roku 1846). Jeszcze bardziej zaznacza się w tym czasie wpływ wiedeńskiej farsy. Pogoń za modnymi komediami, parodiami, Nestroyowymi fraszkami kulminowała za rządów spekulantów Stögera.

Stopniowo jednak żywioł czeski nabierał coraz większego znaczenia. Sztuki Štěpánka, Turinskiego, Klicpery i innych zasilają czeski repertuar, który dawniej tworzył głównie Wacław Thám. W latach czterdziestych twórczość Józefa Kajetana Tyla i coraz bardziej wzrastające znaczenie zespołów wędrownych i teatrów amatorskich przybliży teatr prawdziwej, aktualnym zagadnieniom w przededniu Wiosny Ludów. Wzmacnia się pierwiastek patriotyczny, społeczny, zaś fraszkę wiedeńską, gry rycerskie i obrazy z życia drobnomieszczaństwa i warstw ludowych zaczęła zastępować francuska sztuka konwersacyjna i komedia z środowiska burżuazyjnego. W coraz większym zainteresowaniu mieszczańskim dramatem francuskim odbija się gust rozwijającej się rodzimej burżuazji, ale również i pragnienie odcięcia się od zalewu niemczyzny oraz walka przeciw mocnej pozycji, jaką w teatrze ta ostatnia zajmowała. Dramat słowiański, poza repertuarem narodowym, nie odgrywał w tych czasach prawie żadnej roli, starania o wprowadzenie sztuk autorów słowiańskich nie dawały rezultatów.

Dopiero w połowie dziewiętnastego wieku wchodzi na czeską scenę jako pierwsi Fredro, Korzeniowski i Anczyc. O ich wprowadzenie troszczył się Tyl, któremu wszechstronna współpraca obu narodów leżała na sercu² (z Korzeniowskiego chciał ukazać przede wszystkim *Karpackich górali*, cenzura jednak nie pozwoliła na ich wystawienie). W tym czasie dyrektorzy i pracownicy teatrów lwowskiego, krakowskiego i praskiego przy wzajemnych odwiedzinach wymieniają sztuki i uzgadniają dalszą współpracę (Józef Borkowski, Juliusz Pfeifer, Jan Nepomucen Kamiński). Prawie jednocześnie z pojawieniem się polskich sztuk w Pradze i teatr lwowski wprowadził Maryę, matkę pułku (*Pani Marjánka, matka pluku*) J. K. Tyla oraz *Monikę* J. J. Kolára.

Pierwsze wystawienia utworów dramaturgów polskich przypadły na lata, kiedy po klęsce Wiosny Ludów Tyl zmuszony został do opuszczenia Pragi. W rozwoju czeskiego teatru przyniosło to osłabienie tendencji narodowych. Przeciwnicy tego kierunku w warunkach absolutyzmu Bacha chwilowo zapanowali nad teatrem. Odchodzili oni od koncepcji teatru ludowego ku tzw. dramatowi wielkiego stylu. Takie pojęcie dramatu wydedukował poniekąd normatywnie z dramaturgii światowej F. B. Mikovec, wykształcony przeważnie na estetyce niemieckiej, zwłaszcza na zasadach Lessinga.

Ogólnie trzeba stwierdzić, że oba kierunki, które wyodrębniły się w tych czasach w teatrze czeskim – narodowy, reprezentowany przez J. K. Tyla, romantyka kontynuującego linię herderowską oraz kierunek nastawiony na klasykę światową, reprezentowany przez J. J. Kolára, romantyka typu byronowskiego – nawzajem się uzupełniały i pozostawały ze sobą w związku jak najściślejszym.

Kunsztowna forma komedii Aleksandra Fredry, przypominająca najlep-

sze sztuki francuskie wielokrotnie na scenie czeskiej wówczas prezentowane, częściowo również sztuki Józefa Korzeniowskiego, odpowiadały kierunkowi zmian w teatrze czeskim i panującym w nim właśnie tendencjom; sprzyjały urozmaiceniu i wzbogacaniu jednostronnego przecież repertuaru.

Do sztuk Fredry wystawionych najwcześniej należą *Nikt mnie nie zna* (jako w ogóle pierwsza sztuka polska w Czechach zaprezentowana została publiczności po raz pierwszy w roku 1849 przez ochotników w Chrudimiu, mieście z chlubną tradycją teatralną) oraz *Damy i huzary*. Z utworów Korzeniowskiego na deskach scenicznych znalazły się *Izabella d'Aymont*, *Piąty akt*, *Określone*. Wystawieni w tym okresie *Chłopi arystokraci* Anczyca natomiast zostali przyjęci z rezerwą. Mikovec zaatakował wybór formalnie niedojrzałej sztuki. Publiczności, nie reprezentującej tzw. szczytów społecznych, którą Tyl i inni przez szereg lat wychowywali w kierunku uświadomienia patriotycznego i obywatelskiego, nie odpowiadała koncepcja sztuki; publiczność ta bowiem miała inne wyobrażenie o roli i zadaniach chłopa.

Fredro i Korzeniowski wyraźnie dominują nad innymi autorami polskimi na scenach czeskich w tym czasie.³ Fredro utrzymał się do dziś (po stosunkowo rzadkim wystawianiu jego sztuk w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku pojawia się obecnie znów częściej, a po drugiej wojnie światowej na nowo przetłumaczono szereg jego utworów), z twórczości dramatycznej Korzeniowskiego przeciwnie sceny czeskie korzystają coraz rzadziej (ostatnio tłumaczy się raczej jego powieści). Z innych autorów polskich sporadycznie wystawiano utwory J. Chęcińskiego, K. Zalewskiego, E. Chojeckiego, W. L. Anczyca, A. Wilkońskiego. Sporo sztuk przetłumaczonych pozostało w rękopisie, inne, wydrukowane, nie zostały wystawione. Z arcydzieł literatury dramatycznej J. W. Frič przełożył w latach pięćdziesiątych *Irydiona*, parę lat później podejmowano przekład *Nieboskiej komedii*. W piśmie *Rodinná kronika* w r. 1863 ukazał się fragment tego dramatu w tłumaczeniu prawdopodobnie J. E. Purkyniego.

Trzecim, po Fredrze i Korzeniowskim, głośnym twórcą polskim był Stanisław Moniuszko. Już w r. 1860 pisał o nim w „Daliborze“ Waław Dunder, w r. 1868 wystawiono pod batutą Smetany jego *Halkę*. Na scenę Teatru Narodowego w Pradze powróciła ona w r. 1886. W Pradze i w Brnie opera odniosła prawdziwy tryumf, który sprowokował wystawienie *Straszego dworu* (1891).

W latach siedemdziesiątych, jałowych zarówno dla samego Teatru Narodowego jak i dla współpracy polsko-czeskiej, zdobył krótkotrwały rozgłos Jan Aleksander Fredro (syn), głównie zasługą tłumacza i głośnego aktora Jerzego Bittnera, byłego uczestnika powstania styczniowego.

Wystawienie *Mazepy* Słowackiego w roku 1879 otwiera nowy okres żywszej i pogłębiającej się współpracy teatralnej. (Bardziej szczegółowo kontakty teatralne polsko-czeskie omawiam w oddzielnej pracy).⁴

Na wczesne dramaty Słowackiego (*Mindowego* i *Marię Stuart*) jako pierwszy w Czechach zwrócił uwagę na początku lat trzydziestych K. H. Mácha, który poczynił sobie z nich wypisy. Przedwczesna śmierć czeskiego poety (1836) nie pozwoliła mu doczekać szczytowych dzieł wielkiego polskiego romantyka, którego genialność Mácha wyczuł już w jego pierwszych utworach.

Krytycznie o twórczości dramatycznej Słowackiego wzmiankował K. W. Zap w obszernym artykule o literaturze polskiej z roku 1844. Nieco więcej uwagi poświęcił jej w swoich *Listach o Słowackim* J. W. Frič. *Mindowego* i *Marię Stuart* uważał za plody młodzieńczej niedojrzałości. Wysoko cenił i obszernie relacjonował *Kordiana*, „co sam jeden wystarczy mu do zdobycia poczesnej pozycji wśród poetów polskich. Urósł on do roli prawdziwej ewangelii młodzieży nie lękającej się ani prześladowań, ani najokrutniejszej śmierci [...] stał się symbolem wiecznego protestu przeciw gwałtowi dokonywanemu na polskim narodzie.“ Za J. Reitzenheimem wspominał Frič o *Janie Kazimierzu*, *Księdzu Marku*, *Snie srebrnym Salomei* i *Nowej Dejanirze*. *Mazepa* jego zdaniem posiada najwięcej scenicznych walorów pośród ówczesnych dramatów polskich. Podkreślił też nowatorstwo *Balladyny* i *Lilli Wenedy*. Tę ostatnią nazwał „najbardziej udanym ożenkiem przejrzystego, klasycznego tragizmu z narodową romantycznością; jest ona pierwszym rdzeniem słowiańskim utworem swojego rodzaju.“

O dramatach Słowackiego pisano też w słowniku encyklopedycznym (red. F. L. Rieger) a także w recenzji z lwowskiego wydania *Pism pośmiertnych* w czasopiśmie „Česká včela“ z roku 1866. Omówiono tu *Księdza Marka*, *Horsztyńskiego*, *Fantazego* i *Beatryks Cenci*, która specjalnie przypadła recenzentowi do gustu: „Kompozycją swoją i niespodziewanymi groźnymi zmianami akcji tragedia ta ukazana na scenie musiałaby wywołać ogromne wrażenie.“ Dużo wzmianek poświęcono w prasie wystawieniom sztuk Słowackiego w Krakowie i Lwowie, później też w innych miastach. *Kordiana* wspominał Alojzy Jirásek w opowiadaniu *Gość*, z *Balladyny* być może korzystał Bohumil Janda w wierszu pt. *Siostry*. Obszerne omówienie dramatów twórcy *Fantazego* przyniósł artykuł *Juliusz Słowacki i jego czasy* pióra Antala Staška, tłumacza *Lilli Wenedy*. Pokrewieństwa niektórych dzieł Staška i Juliusza Zeyera z dramatami Słowackiego omówił Marian Szyjkowski.⁵

Otokar Mokry wydając wybór wierszy twórcy *Beniowskiego* zwrócił uwagę na dramaty, które jego zdaniem powinny być także przetłumaczone i wydane. Mokry sám prawdopodobnie już koło roku 1880 tłumaczył *Balladynę* i *Lillę Wenedę*, jak o tym informował Edward Jelínek w „Przeglądzie Polskim“.⁶

Pierwszą ze sztuk Słowackiego, która pojawiła się na czeskiej scenie, był *Mazepa*, wystawiony w roku 1879, kilkadziesiąt lat po premierze światowej na Węgrzech i pierwszej inscenizacji w Krakowie oraz siedem lat po ukazaniu fragmentów sztuki w Warszawie.⁷

Do wystawienia sztuki najwięcej przyczynił się F. L. Hovorka, który sztukę nie tylko przetłumaczył, lecz napisał o niej i jej autorze kilka artykułów i zabiegał o wprowadzenie jej na scenę Teatru Tymczasowego. Młody publicysta, redaktor pisma „Ruch“ i „Divadelní listy“, prezes towarzystwa Slavia, sekretarz towarzystwa akademików — był zapalonym polonofilem i miłośnikiem teatru. O kulturze polskiej napisał wiele prac; tłumacząc *Mazepę* miał za sobą artykuły o Kraszewskim, o teatrze i operze polskiej. Hovorka miał w Polsce dużo znajomych, szczególnie zaprzyjaźniony był z Juliuszem Mieniem. Nieraz o nim pisał albo zamieszczał wzmianki w swoich pismach.⁸ Mien tłumaczył poetę czeskiego, długoletniego proboszcza w Krakowie, Bolesława Jablonskiego, w piśmie „Revue

Slave“ informował czytelników o piśmiennictwie czeskim i słowackim. Może to właśnie przykład Miena i jego przekład *Mazepy* na francuski⁹ odegrały pewną rolę przy tłumaczeniu tragedii przez Hovorkę, który francuskie tłumaczenie znał i pisał o nim, zaś w rozprawie o *Mazepie* wykorzystał analogiczne studium Miena opublikowane w „Revue Slave“ 1878. Ponieważ jednak przekładu Hovorki nie znamy, trudno ustalić, czy i w jaki sposób korzystał z tłumaczenia Miena. Z korespondencji E. Jelinka, bliskiego przyjaciela Hovorki, dowiadujemy się, iż tłumaczenie prozą zadowoliło „ogół wymagań, i że tłumacz umiał dosyć zręcznie oddać w czeskim języku ducha oryginału. Mianowicie pewne ustępy, o których by można sądzić, że w prozie tracą na swej sile, zrobiły niespodziewanie głębokie wrażenie. Pan Hovorka, sekretarz towarzystwa akademickiego, dobrze zażył się tą pracą swoim kolegom i ogłowi publiczności, bo przedstawienie *Mazepy* liczymy słusznie do najszcześniejszych z ostatniego czasu.“¹⁰

Decyzja tłumaczenia *Mazepy* prozą mogła mieć związek z praktyką francuską, mogła też być po prostu wyjściem dla tłumacza-niepoety. Czy jednak była wyjściem słusznym przy tłumaczeniu na język czeski to rzecz raczej wątpliwa. Już z samego sformułowania Jelinka, entuzjastycznego polonofila, w superlatywach chwającego wszystko, cokolwiek przyczyniało się do pogłębienia współpracy polsko-czeskiej, możemy wnioskować, że przekład nie stał na wysokim poziomie. Uprawniają nas do tego również aluzje z korespondencji Bronisława Grabowskiego z Czechami,¹¹ jak ostatecznie i to, że przekład nie został opublikowany, choć propozycje druku pojawiły się z kilku stron.¹² Trudno przypuścić, że tak ruchliwy publicysta nie znalazłby możliwości druku dzieła wielkiego i znanego pisarza, jeśli wydawał szereg przekładów autorów mniej znanych. Bliższe prawdzie będzie chyba stwierdzenie, że tłumacz sam nie uważał za właściwe wydania swego przekładu albo też – do czego również uprawniają aluzje w korespondencji B. Grabowskiego – wpłynęły na jego decyzję zastrzeżenia co do wartości tłumaczenia. Za czołowego tłumacza Słowackiego uchodził wówczas Otokar Mokry, który już w tym czasie zajmował się tłumaczeniem jego tragedii.¹³ Zaslugą Hovorki jednak zostanie fakt, iż w czasach, kiedy pod wpływem opinii o niescenicznosci dramatu romantycznego niechętnie drukowano tego typu utwory, zaspokoił żądania publiczności domagającej się słowiańskich sztuk na scenie Teatru Narodowego (świadczą o tym liczne wzmianki w prasie), wybrał wartościową tragedię, która miała szanse powodzenia, przełożył ją i przygotował odbiorców do jej przyjęcia.

Do scenicznej realizacji *Mazepy* przyczyniło się w znacznej mierze środowisko akademickie swoim poparciem i wzięciem udziału w przedstawieniach. „Divadelní listy“ wprost napisały, że „tylko dzięki im wprowadzono na scenę teatru czeskiego w zeszłym roku Słowackiego *Mazepę* a w tym roku Grabowskiego *Księcia Marko*“. Podobnie stwierdzają „Národní listy“ dodając, iż dochód z przedstawienia przypadnie towarzystwu zawiązanemu w celu budowy domu akademickiego.¹⁴ Jak wynika z afisza,¹⁵ w scenach masowych występowali właśnie członkowie Czytelní Akademickiej.

Wśród recenzji omawiających wystawienie *Mazepy* korzystnie odbija się znajomość autora, teatru oraz samodzielnością spojrzenia i sądu opinia Jana Nerudy.¹⁶ W początkowych partiach zarzucał Słowackiemu gromadzenie romantycznych efektów aż do najstraszliwszej grozy: „Słowackiego

Mazepa jakby chciał grozić wszystkim sztuk Hugo zaprezentować zwiniełą w jedyny bukiet. Jest to pastwienie się nad żoną jak w „Angelu“, lekko-myślne zaloty jak w „Le roi s’amuse“, nawet trumna na scenie jak w „Borgii“ — ponadto jeszcze замуrowanie żywcem itd. [...] ludzie cierpią bez jakiegokolwiek winy tragicznej, niby z kaprysu poety. A jednak *Mazepa* jest porywająco poetyczny. Swoimi aż demonicznie wielkimi konturami, którymi obdarzył Słowacki główną postać wojewody, połączeniem w jego postaci wulkanicznego żaru z mrozną stanowczością, charakterystyką, sięgającą ponad ludzkie wymiary a jednak w sposób ludzki wszystko uzasadniającą.“ Dalej podkreślił recenzent wartość akcji dramatycznej. „Zaraz pierwszy akt — prędko rozwój zalotów, właśnie jak w *Romeu* — ma genialnie szybką koncepcję szekspirowską. Potem akcja wali się jak górską rzeką [...] Ta siła oddziaływa na widzów, którzy byli już z góry sympatycznie nastrojeni do pierwszego przedstawionego im dzieła słowiańskiego olbrzyma.“

Obsada, która jak na ówczesne warunki teatru czeskiego była jak najlepsza, doczekała się również pochwał recenzenta. Grę całego zespołu ocenił on jako bardzo dobrą, tylko niektórym (Kolár, Seifert, Slukov) zarzucił nie najlepsze opanowanie głosu. Jako udany oceniono też podkład muzyczny, jaki stanowiły utwory Moniuszki, Glinki i Czajkowskiego.

Zgodnie z licznymi recenzjami i wzmiankami w pismach polskich i czeskich należy przedstawić *Mazepę* w Pradze ogólnie wysoko ocenić. Fakt ten stwierdził też Włodzimierz Spasowicz w *Historii Literatur Słowiańskich*.¹⁷

Mazepa wystawiony został na scenie Teatru Narodowego w Pradze pięć razy (14, 15 i 24 czerwca, 3 października i 21 grudnia 1879 roku). Później pojawił się w innych teatrach grany przez różne zespoły. Na razie udało się odszukać wiadomości o tym, że w następnych latach grano tragedię jeszcze kilka razy w Pradze oraz miastach: Pilzno, Brno, Čáslav, Jindřichův Hradec, Chrudim, Libeň, Sedlčany, Klatovy, Kladno, Jičín, Nymburk, Vodňany, Přelouč, Slaně, Mělník, Hranice na Morawach.¹⁸ Przedstawień jednak było prawdopodobnie więcej.

Prawie jednocześnie z *Mazepą* przygotowywano się do wystawienia *Horsztyńskiego* na scenie Teatru Tymczasowego w Pradze.¹⁹ Przekładu dokonał znów Hovorka. Polskich czytelników poinformował o tym Edward Jelínek w „Przeglądzie Tygodniowym“,²⁰ czescy dowiadywali się o przygotowaniach głównie z pism „Ruch“ i „Divadelní listy“. „Ruch“ podkreślił, jak bardzo należy żałować, iż dzieło, uważane za najlepszy z dramatów Słowackiego — co potwierdziła inscenizacja poznańska — nie zostało ukończone. Pismo podaje, że F. L. Hovorka zwrócił się do J. Miena o przysłanie zakończenia dramatu, które tenże dopisał, że sztukę łącznie z uzupełnieniem przetłumaczył i że tragedia będzie wystawiona w grudniu 1879 roku na benefis J. W. Slukova, grającego niedawno Zbigniewa w *Mazepie*. Przy tej okazji również Mien miał przyjechać do Pragi. „Divadelní listy“ wyraziły nadzieję, że *Horsztyński* będzie miał takie same powodzenie jak *Mazepa*. W drukowanym przez nie spisie sztuk zgłoszonych teatrowi sztuka ta figuruje. 22 sierpnia 1880 roku podaje pismo nowy termin inscenizacji: dyrekcja teatru przygotowuje *Horsztyńskiego* na sezon zimowy.²¹

Do wystawienia jednak nie doszło, najprawdopodobniej z powodu

sprzeciwu cenzury. Wielka to szkoda, bowiem po sukcesie *Mazepy*, przy poparciu ze strony publiczności, szczególnie towarzystwa akademickiego – z pewnością również *Horsztyński* cieszyłby się powodzeniem, tym bardziej, że wybrał go na swój benefis Slukov, wybitny i lubiany aktor.

Można jeszcze przypuścić, że zaniechanie inscenizacji nastąpiło na skutek sprzeciwu części kierownictwa teatru, zwłaszcza dyrektora Maýra, odzyskującego w tym czasie ponownie wpływ. Maýr popierał sztuki kasowe, niechętny był dramatom czeskim i słowiańskim. Tragedie Słowackiego stawiające przed teatrem duże wymagania przy małej atrakcyjności dla mieszcuchów poszukujących zabawy – a oni przecież głównie w tym czasie zapełniali widownię – nie dawały mu gwarancji zarobku. Skargi na taki stan ze strony światlejszej publiczności pojawiały się też w prasie, gdzie czytamy nawet o sprzeczkach między aktorami a dyrektorem (np. jednego z czołowych aktorów Józefa Šmahá długie lata nie przyjmowano do zespołu Teatru Narodowego, co pierwszeństwo scenie czeskiej z pewnością nie wychodziło na dobre).²²

Biorąc pod uwagę ówczesny stopień rozwoju teatru czeskiego trzeba stwierdzić, że repertuar romantyczny odbiegał coraz bardziej od głównej linii rozwojowej dramatu i samej praktyki teatralnej, od dramatu realistycznego. Tendencje realistyczne przybierały na sile od lat sześćdziesiątych, wspierane rozwojem realizmu w literaturze europejskiej, zwłaszcza rosyjskiej i polskiej. W dziedzinie teatru przypominają się tu przede wszystkim utwory Gogola, Ostrowskiego, Palma, Suchowo-Kobyłina, w pewnym stopniu także Fredry i Korzeniowskiego; tenże kierunek reprezentowały dzieła innych pisarzy polskich, na przykład lubianego i cenionego w Czechach Kraszewskiego, o którym J. K. Tyl powiedział, że z powodu jego wielkiej popularności można go uważać za swojego.

Spory o realizm na terenie teatru osiągnęły swój punkt kulminacyjny w latach osiemdziesiątych.²³ Najogólniej biorąc w ówczesnym życiu teatralnym występowały trzy główne tendencje: dążenie do stworzenia dramatu realistycznego (związane w pierwszym rzędzie z nazwiskiem L. Stroupežnickiego); zainteresowanie repertuarem światowym, który usiłowano w jak najszerzej mierze przyswoić scenie rodzimej (J. Vrchlický, J. J. Kolár); pojmowanie teatru głównie jako zabawy, rozrywki towarzyskiej: przejawiało się to zarówno we wprowadzaniu fraszek, wodewilów, francuskich sztuk salonowych i konwersacyjnych, operetek, baletów, jak i w przeróbkach scenicznych poważnych sztuk klasycznych według gustu przeciętnej publiczności mieszczańskiej.

W grze aktorskiej dominował styl poetyczny, związany w głównej mierze z dramatem romantycznym (celował w nim J. J. Kolár); dalej styl deklamacyjny – mający na uwadze w pierwszym rzędzie głos, ruch i gest – stosowany przede wszystkim w interpretacji utworów wierszowanych (główną jego przedstawicielką była O. Skleňáková-Malá) i styl konwersacyjny, kładący nacisk na swobodę poruszania się i towarzyską ogładę (przypomnijmy chociażby J. Bittnera). Kielkował wówczas odpowiadający realizmowi styl naturalnego zachowania się na scenie, przekazywania za pomocą środków aktorskich typowych postaw w typowych, zgodnych z epoką sytuacjach (na tej metodzie aktorskiej wychowali się tacy artyści jak J. Mošna, E. Vojan i H. Kvapilová).

Dla „majowców“ repertuar romantyczny był bliski, aktualny, nie odbiegali od niego daleko własną postawą twórczą. W czasie nasilenia walk o dramat realistyczny jednak nawet najwyższe osiągnięcia dramatu romantycznego, zgodne swoją konwencją literacką ze zwyczajami wtedy sztukami późnoromantycznymi, popadały w sprzeczność z głównym kierunkiem rozwoju i nie mogły być traktowane jako wzór. Chyba stąd wywodzi się krytyczny ton wobec maksymalizacji uczuć dramatu romantycznego. Ton ten zabrzmiał w recenzji Jana Nerudy, który zdawał sobie doskonale sprawę z tendencji rozwojowych ówczesnego teatru i opowiadał się w walce z romantycznym epigoństwem – za postępem.

W następnych latach nad tłumaczeniami *Balladyny* i *Lilli Wenedy* pracowali Franciszek Kvapil i Otokar Mokřý. Kvapil obszerne fragmenty obu tragedii opublikował roku 1886 w piśmie „Zlatá Praha“, przekłady Mokřego ukazały się w wydawnictwie seryjnym Sborník svétové posie (*Balla-*

dyna 1893, *Lilla Weneda* 1896). Do ich wystawienia było jeszcze daleko, chociaż starania w tym kierunku czyniono.²⁴

18 czerwca 1897 roku zabrzmiały w Teatrze Narodowym jeszcze raz wiersze *Mazepy*, tym razem w oryginale. Czwarte akty tragedii *Mazepa* i *Maria Stuart* recytował tam Stanisław Konopka. W roku 1900 uzgadniano z kompozytorem A. Münchheimerem wprowadzenie jego opery *Mazepa*, skomponowanej do sztuki Słowackiego.²⁵

Od czasu do czasu pojawiał się *Mazepa* i w innych teatrach. Pamiętne były na przykład jubileuszowe przedstawienia w Ostrawie i w Teatrze Ludowym na Vinohradach (22 października 1909; 22 maja 1914 roku grano w tym teatrze *Mazepę* z udziałem aktorów polskich) oraz w teatrze Urania (26 sierpnia 1909),²⁶ gdzie przed przedstawieniem tłumacz F. L. Hovorka omówił twórczość Słowackiego.

Następna po *Mazepie* premiera dramatów Słowackiego została przygotowana w r. 1909, w okresie jubileuszu stulecia urodzin poety. W niezmiernie szeroko zakrojonych uroczystościach w Czechach żywy udział wzięł też teatr. Kierownik sceny dramatycznej Teatru Narodowego, poeta i dramaturg Jarosław Kvapil, utrzymujący z polskim środowiskiem pisarskim i teatralnym bardzo żywy kontakt,²⁷ był wówczas gościem Ludwika Solskiego w Krakowie podczas całego cyklu przedstawień dramatów Słowackiego w teatrze krakowskim (były to: *Złota Czaszka*, *Mazepa*, *Horsztyński*, *Fantazy*, *Lilla Weneda*, *Beatryks Cenci*, *Książę Niezłomny*, *Balladyna*, *Sen srebrny Salomei*, *Kordian*)²⁸. Na tle tych inscenizacji wyróżniała się *Beatryks Cenci*, która już w roku 1907 w reżyserii dyrektora Ludwika Solskiego, w scenografii Karola Frycza, z Wysocką i Solską w rolach głównych oceniona została jako jedno z najwyższych osiągnięć artystycznych teatru.²⁹ Prawdopodobnie sukces krakowski, obok faktu ukazania się nowego przekładu *Beatryks Cenci* dokonanego przez Franciszka Kvapila, zażył na decyzji Jarosława Kvapila, by wystawić właśnie ową niedokończoną tragedię. Nie bez znaczenia był chyba też kult, jaki reżyser ten żywił dla Szekspira (tuż przed *Beatryks Cenci* dawano *Kupca Weneckiego*, a w r. 1916 Kvapil przygotował cały cykl 15 inscenizacji szekspirowskich). Przedstawienie przygotowywano na jesień 1909 roku. Niesprzyjające okoliczności, ale i troska o jak najlepsze przygotowanie inscenizacji, opóźniły premierę, która odbyła się 22 IV 1910.

Ingerencje reżysera w dramacie poszły, jak się wydaje, w kierunku eliminowania sytuacji najbardziej wstrząsających. (O pewnych przerostach grozy już w r. 1879 pisał Neruda w recenzji z *Mazepy*.) Opuścił postać Inkwizytora, a niezindywidualizowane głosy zgromadzonego ludu i mieszczan rozpiął między poszczególnych aktorów.

Obsada była świetna, podobnie jak przed trzydziestu laty w *Mazepie*. W roli tytułowej wystąpiła Leopolda Dostalová,³⁰ utalentowana tragiczka, stylizująca postać Beatryks „według malarstwa Reniego”. Od stanu dostojności, szlachetności i dumy swobodnie przechodziła do wyrażania stanu zwątpienia i słabości. Jedyne zarzut, jaki jej czyniono, to niedostatek miękkości w głosie w scenach lirycznych. Růžena Nosková, krytykowana niekiedy przez recenzentów w innych rolach, jako matka świetnie odtworzyła postać rzymskiej matrony. Do roli tej predestynowały ją zarówno warunki zewnętrzne jak i tembr jej głosu. Ryszard Schlaghamer w roli

Kardynała Orsiniego podkreślił w charakterze postaci podstępna, obłudna przebiegłość, perfidię, i poprzez deformację sylwetki i głosu zbliżał się do ujęcia karykaturalnego odtwarzanej postaci. Aktorstwo Karola Hašlera (Giano Giani) nie było równie dobre, jak jego wygląd, Karol Mušek (Pietro Negri) uwydatnił w psychice postaci rys intrygi. Karol Želenský przyniósł doskonałą kreację dobrodusznego księdza Anzelma.

Pod względem reżyserii przedstawienie było przygotowane niezmiernie pieczołowicie – zgodnie z praktyką Kvapila, który wprowadził nowy sposób kierowania teatrem. Dawniejsi reżyserzy: J. J. Kolár, F. Kolár, F. A. Šubert czy J. Šmaha byli w pewnym stopniu organizatorami i inspicjentami, wybierającymi i dostosowującymi tekst, zapewniającymi zestaw kulis i odpowiednie kostiumy, swobodnie uzgadniającymi z aktorami ujęcie poszczególnych postaci, pilnującymi dramatyczności akcji i wartkości dialogu. Kvapil natomiast był typem reżysera-literata i artysty, kładącego na przedstawieniu swe własne piętno. Co prawda Kolárowie i Šmaha byli także wielkimi aktorami, J. J. Kolár był podobnie jak Kvapil literatem i posiadał równie szeroką kulturę literacką, Kvapil jednak reprezentował indywidualność nowego typu: niezmiernie chłonny, wyczulony, korzystał z najnowszych zdobyczy scen światowych. Przyjaciół Reinhardta i Stanisławskiego, łączył w sobie rozległą kulturę z tradycją rodzimą, w której był mocno osadzony (nie przyjął np. propozycji objęcia posady pierwszego reżysera w Metropolitan Opera w Nowym Jorku). Zreformował scenę, pozbył ją opisowych detali sceny naturalistycznej, wyposażył ją w nowe urządzenia montażowe i świetlne. W efekcie otrzymał scenę plastyczną, zdolną wydobyć poetyckość tekstu, stworzyć odpowiedni nastrój dla pogłębiania psychologii postaci. Pod jego kierownictwem wzrosła też rola scenografa, który jednolitą koncepcją zastąpił dotychczasowe zestawy dekoracji. Kvapil jednak zachował jeszcze pietyzm wobec tekstu, równowagę między tekstem autora i sceną, przy czym aktorom pozwalał na rozwinięcie indywidualności. Przedstawienie rozumiał jako sumę gry wybitnych osobowości twórczych.

Jarosław Kvapil świetnie znał polskie życie teatralne, przyjaźnił się z wieloma dramaturgami, reżyserami i aktorami polskimi. Rozwijał też ścisłe kontakty między polskimi a czeskimi scenami oraz ludźmi teatru, zadzierzgnięte już przez jego poprzednika, F. A. Šuberta. Często zapraszał aktorów polskich na gościnne występy do Czech (wspomnijmy przynajmniej Edmunda Rygiera w r. 1908, Wandę Siemaszkową, J. Osterwę, Ludwika Hellera i Karola Adwentowicza w r. 1914, kilkakrotnie bawił tu Roman Żelazowski). Najczęściej występowali oni w dramatach Szekspira i przyczyniali się do urozmaicania repertuaru i podnoszenia poziomu czeskiej sztuki scenicznej. W okresie Kvapilowskim mistrzostwo aktorskie osiągnęli Eduard Vojan, Hana Kvapilová i Maria Hübnerová, którzy przede wszystkim kreowali główne postacie sztuk polskich, przeważnie modernistycznych. W latach 1900–1918, kiedy na scenę dramatyczną Teatru Narodowego w Pradze decydujący wpływ miał Kvapil, wystawiono tam, poza *Beatryks Cenci*, *Karykatury Kisielewskiego* (1902), *Na zawsze Rydla* (1904), *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego (1906, 1914), *Dla szczęścia* Przybyszewskiego (1908, 1914), *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej (1910),

Damy i huzary Fredry (1914), *W małym domku* Rittnera (1915), *Sędziów* Wyspiańskiego (1915) i *Grę serc* Kiedrzyńskiego (1916). Spośród wymienionych sztuk Kvapil sam reżyserował: *Karykatury*, *Na zawsze*, *Dla szczęścia*, *Beatryks Cenci* i *Moralność pani Dulskiej*.

Kvapil był też inicjatorem owocnych rozmów przedstawicieli obu środowisk twórczych. Miały one miejsce podczas uroczystości pięćdziesięciolecia położenia kamienia węgielnego pod gmach Teatru Narodowego w Pradze, na które to uroczystości przybyła ze strony polskiej liczna delegacja z Janem Kasprowiczem na czele.

Repertuaru polskiego nie stracił Kvapil z oczu również w okresie międzywojennym, kiedy prowadził teatr na Vinohradach, o czym świadczy wystawianie utworów takich dramatopisarzy, jak: Zapolska, Krzyżoszewski, Kiedrzyński, Grzymała-Siedlecki, Winawer.

Silne reperkusje wywołała zwłaszcza *Moralność pani Dulskiej*. Żywe dyskusje wywiązały się również po wystawieniu innych polskich dramatów, wprowadzanych przez Kvapila zawsze z dużą kulturą i umiarem, przy wykorzystaniu charakterystycznych dla niego pierwiastków scenicznych, takich jak: stylizacja, harmonia kolorów i impresjonistyczna gra światła, uproszczenie dekoracji, ograniczenie — w przeciwieństwie do okresu poprzedniego — nadmiaru detali i realiów. Dla *Beatryks Cenci* specjalnie przydatne było inne novum stosowane przez Kvapila głównie w sztukach Szekspira: wykorzystanie proscenium, dzięki czemu można było wyeliminować liczne przerwy, bezpośrednio powiązać kolejne obrazy a także przyspieszyć tok akcji. Ogólnie można powiedzieć, że jednolitość przedstawienia osiągnął Kvapil w wyższym stopniu w sferze scenograficznej niż aktorskiej.

A jednak — pomimo pomysłowości reżyserskiej, wykorzystania wszystkich środków scenicznych a nawet muzycznych — *Beatryks Cenci* nie spotkała się ze spodziewanym powodzeniem. Recenzenci zgodnie zarzucili sztuce nagromadzenie hiperdramatycznych, wstrząsających momentów, które przestały być tragiczne. Niektórzy dostrzegali nieporadność sceniczną i przerost fantazji. Zestawienie z Szekspirem i Shelleyem wypadło na niekorzyść Słowackiego.

Zarzuty swoje najostrzej stawiali: K. H. Hilar, J. Vodák i J. Hilbert. Łagodniej oceniali sztukę: O. Fischer, M. Šimáček i F. V. Krejčí, którzy lepiej orientowali się w problematyce twórczości Słowackiego. Podkreślili walory literackie dzieła poety, wartość akcji, specjalnie we wstępie i scenie sądowej; zaznaczali fragmentaryczność tragedii przez autora nie wykończoną, która na pewno uległaby modyfikacjom w redakcji ostatecznej, przed jej opublikowaniem. B. Benešová specjalnie podkreślała „wybitną inteligencję reżysera“, prostotę stylizacji, „łańcuch mocno uproszczonych i w szybkim tempie zmieniających się obrazów“. S. Štrup natomiast „trzeźwość stylową reżyserii“ uważał za niewłaściwą w odniesieniu do Słowackiego, do którego twórczości najstosowniejsza wydawała mu się „sceniczna rozrzutność, marnotrawność“ (scénické hýření). Podobny ton odezwał się w recenzji J. Karáska ze Lvovic. O. Theerowi znów wydawało się, że reżyseria jeszcze bardziej wzmocniła „dziki charakter“ sztuki, zrobiła ją „jeszcze bardziej krwawą“ i zgótowała widzom wprost „fizyczne cierpienia“.

Mimo tych zarzutów recenzenci zgodnie wysoko oceniali dobrą insceni-
zację, niektórzy uważali, że reżyser powinien dokonać skrótów w ostatnich
obrazach sztuki, która w tej postaci — ich zdaniem — nie może mieć powo-
dzenia. Przez pietyzm wobec autora zasługuje jednak na wystawienie
i słusznie postąpił Kvapil podejmując trud inscenizacji i ryzykując niepo-
wodzenie i straty finansowe.

W niektórych recenzjach wyczuwało się pewne rozczarowanie wynika-
jące z zestawienia najwyższych ocen, którymi obdarzano twórczość
Słowackiego w czasie uroczystości jubileuszowych, z niepowodzeniem
Beatryks Cenci tuż po obchodach. Moment ten najwyraźniej występuje
u Hilberta, który, jak się wydaje, korzystał z niepowodzenia polskiej sztu-
ki, żeby zaakcentować, jak mało znaczą dla ówczesnego teatru tradycje
rodzime, słowiańskie. Stąd też wywodzi się jego zdziwienie wobec tak po-
wszechnie wtedy w Czechach wyrażanego hołdu dla wielkiego poety i aż
szokująca, u osoby reprezentującej dużą kulturę literacką, nieznajomość
twórczości Słowackiego.³¹

W pewnym sensie trudno odmówić racji zarzutom stawianym Kvapi-
lowi z powodu niewłaściwego wyboru sztuki. Na swojej scenie mógł znacz-
nie lepiej wystawić inne dramaty Słowackiego. Miał dobre tłumaczenia
Balladyny i *Lilli Wenedy*. Recepcji literackiej nie mogło już zaszkodzić
jedno dramatyczne niepowodzenie znanego autora. W recepcji teatralnej
jednak klęska ta, wraz z późniejszą niefortunną hilarowską inscenizacją
Balladyny, spowodowała pomijanie Słowackiego w repertuarze teatrów cze-
chosłowackich przez długie lata.

Nowej próby wystawienia dzieła Słowackiego podjął się w roku 1923
Karol Hugo Hilar, jeden z najciekawszych ludzi teatru czeskiego. Do Tea-
tru Narodowego przeszedł razem z kilkoma najbliższymi aktorami z Teatru
Miejskiego na Vinohradach,³² gdzie w roku 1918 wystawił *Nieboską ko-
medię* Krasińskiego. Artysta o wyjątkowych zdolnościach i niewyczerpa-
nej energii celowo brał na warsztat sztuki najtrudniejsze, takie, o których
powszechnie twierdzono, że nie nadają się do inscenizacji. Kusily go szczy-
towe osiągnięcia światowej literatury dramatycznej, na których próbował
swoich sił; najlepiej czuł się w pozycji tytana, kariatydy. Trudno było
wówczas znaleźć w Europie drugą scenę, która by miała tyle odwagi eks-
perymentowania i tak wielostronny repertuar. Aschylos, Eurypides, Sofo-
kles, Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg, Słowacki, Krasiński, Voj-
nović, Giraudoux, Shaw, Wilde, Čapek, Langer i wielu innych autorów
dawniejszych i współczesnych wypełniało repertuar. Pirandello, O. Neill,
Crommelynck, Marlowe czy Sarment wystawieni byli tutaj po raz pierw-
szy w Europie Środkowej.

Hilar był krytycznie nastawiony wobec naturalizmu i impresjonizmu.
Tworzone przez niego barwne obrazy, pełne ekspresji, dysonansów, gro-
teskowej deformacji, były projekcją nowej rzeczywistości widzianej dyna-
micznie, pełnej przeciwieństw, napięć i brutalności. Stałym elementem
konstytutywnym przedstawienia uczynił rytm. Jego dzieło teatralne od-
znaczało się ruchem, skrótowością ujęć, wielowarstwowością, mieszaniem
świata rzeczywistego i fantastycznego. Dla wyrażenia swych wyobrażeń
teatru monumentalnego używał najrozmaitszych form sztuki.

Na scenie Hilar panował niepodzielnie, był wprost dyktatorem narzuca-

jącym swoje widzenie sztuki, któremu musiał być podporządkowany tekst, scenografia, aktorzy. Wywoływało to liczne sprzeciwy i polemiki (głównie ze strony Wiktora Dyka). W swojej niedługiej, błyskotliwej karierze Hilar próbował różnych kierunków. Wyszedł od ekspresjonizmu i przez tzw. „cywilizm“ doszedł do konstruktywizmu. *Balladynę* inscenizował w okresie, kiedy holdował ekspresjonizmowi.

Odtwórczyni roli tytułowej, Leopolda Dostalová w ten sposób charakteryzowała podejście Hilara: „Czasami było w nim coś patologicznego, gdy chciał w swej zarozumiałości i samowoli podporządkować swym własnym przedstawieniom również autorów i modelować aktorów. Czuł się w swym nowatorstwie panem, nie lękał się nawet pomyłek. W ten sposób po kilku dalszych inscenizacjach, przeważnie udanych, przyszła kolej na *Balladynę* Słowackiego (1923), w której główną rolę grałam ja. W tym czasie Hilar wprost nurzał się w ekspresjonizmie, choć za granicą ten -izm już dogorywał. W sztuce tej wybujała, odważna wyobraźnia reżysera przerosła możliwości sceny. [...] Mimo to przedstawienie *Balladyny* było bardzo interesujące. *Balladyna* jednakże nie została przyjęta tak, jak tego reżyser oczekiwał i jak dzieło samo na to zasługiwało. Płomienne zainteresowanie Hilara ekspresjonizmem osiągnęło swój szczyt w *Balladynie* i stopniowo zaczęło się podporządkowywać nowym wiatrom wiejącym z zagranicy. Był to styl nazywany [...] cywilizmem, charakteryzujący się wyrazem umiarkowanym, przytłumionym, prostym, bez przesady.“⁴³³

Przedstawieniu *Balladyny* zrobiono szeroką reklamę. Zapowiedzi w druku było jeszcze więcej niż dawniej przed wystawieniem *Mazepy* i *Beatryks Cenci*. Podkreślano przy tym, że włączenie *Balladyny* do repertuaru jest w zgodzie z żądaniami publiczności, która domagała się sztuk słowiańskich. Na afiszu zamiast tragedii pojawiła się „hrdinská hra“. (Niedawno wystawionego *Edwarda II* Ch. Marlowe'a nazwano „bohаты́rská hra“; inną bezpośrednio przed *Balladyną* graną sztuką — i jak się zdaje, wystawioną w podobny sposób — było *Z życia owadów* braci Karola i Józefa Capków, „fantastyczna komedia“, dramatyczna alegoria pełna gorzkiego pesymizmu o wydzwisku pacyfistycznym, stawiająca pod pręgierz tzw. „ogólnoludzkie“ niedomagania, przede wszystkim jednak wady epoki współczesnej autorom).

Ciekawe, że również w Czechach pojawiły się głosy dostrzegające w *Balladynie* alegorię; wszystko wskazuje na to, że Hilar w ten sposób właśnie ją pojmował. Jeśli jego ekspresjonistyczne próby w wypadku sztuki braci Capków przyniosły dobry rezultat, to w wypadku *Balladyny* były chybione. Reżyseria poszła po linii podkreślenia bogactwa i różnorodności zawartych w sztuce pierwiastków o charakterze wizualnym. Krytyka skwitowała to określeniem: było tu „za dużo wszystkiego dobrego“.

Scenografię powierzono malarce rosyjskiej Kseni Bogusławskiej, zajmującej się wtedy wystawianiem sztuk rosyjskich w Berlinie. Jej dekoracje i kostiumy zaakcentowały ludowość, baśniowość, słowiański folklor, prymitywizm, orientalizm; nie był to jednak folklor autentyczny, lecz raczej modernistyczna stylizacja folklorystyczna. Muzyka A. Podaševskiego dysharmonijnymi akordami miała sygnalizować mroczną osobowość zbrodniarki, podkreślać jej wewnętrzny niepokój.

Reżyser w kilku miejscach dostosował tekst, skrócił monologi Pustel-

nika i Filona, sceny z elfami oraz niektóre sceny masowe (głównie na początku III aktu). W scenografii i kostiumach połączono pierwiastki realistyczne (np. realia w chacie Pustelnika i w chacie Wdowy) z daleko posuniętą stylizacją o charakterze kubistycznym. Ta ostatnia jednak zdecydowanie górowała. Linie geometryczne – graniastosłupy, stożki, walce, kule, kryształy przeważały w scenach zamkowych i leśnych a także w kostiumach. Ubrania postaci ze środowiska ludowego zachowywały naturalne proporcje ludzkiego ciała i cechy strojów ludowych – rękawy, fartuszki, ozdoby z kwiatów o świeżych, ciepłych kolorach. Okrycia niektórych z nich, zwłaszcza Grabca, posiadały też trójkąty i inne geometryczne pierwiastki, które sygnalizowały związek z kształtem ubrań innych postaci dramatu konstruowanych z ostro odgraniczonych powierzchni o geometrycznych liniach (zwłaszcza Kirkor, Kostryn i rycerze). Materiałem, jakim się posługiwano, był obok płótna papier, blacha, tekstura, papa. W środowisku zamkowym górowały kolory czarny, fioletowy i srebrny, w fantastyczno-baśniowym zaś różowy, niebieski i złoty. Niektórym recenzentom poszczególne obrazy przypominały świat zabawek dziecięcych, świat lalek i marionetek.

Kontrastową kolorystyczną kompozycję zastosowano i w technice świetlnej, która – podobnie jak muzyka – była ważnym czynnikiem inscenizacji. Światłne i akustyczne efekty w pewnym stopniu zagłuszały nawet aktorów i zamazywały ich indywidualność. Scena była przepełniona ekspresjonistycznymi kształtami, liniami łamanymi, krzywymi, plamami, była zalewana kolorowymi strumieniami światła, w których aktor spływał z otoczeniem i ciężko się poruszał w sztywnych strojach wśród porozwieszanych kolorowych materii. Niektórzy z aktorów potrafili jednak przy zachowaniu postulowanego stylu przedstawienia wydobyć oryginalne akcenty w kreowanej przez siebie postaci dzięki wysokiemu kunsztowi scenicznemu. Słowa te dotyczą głównie Hübnerovej, Dostalovej, Vrchlickiej i Rašilova. Ogólnie biorąc w grze aktorów zaznaczyły się trzy tendencje: dążenie do podkreślenia lirycznych i baśniowych elementów sztuki (Vrchlická, Kronbauerová, Dostal), wydobywanie jej komiki i groteskowości (Rašilov, Kohout), dążenie do wygrania dynamiki indywidualnego rozwoju postaci, ich wielkich namietności i tragicznych zmagania w oparciu o pogłębienie psychologiczne (Hübnerová, Dostalová).

Większość recenzentów otwarcie zaatakowała sposób wystawienia *Ballady* przez Hilara, choć niektórzy – głównie w pismach „České slovo“, „Čech“ i „Tribuna“ – uważali go za bardzo dobry. Kilku wyraziło też zastrzeżenia wobec samej sztuki zarzucając jej niejedynolitość i niejasność. Zastrzeżenia te jednak odnosiły się raczej do realizacji sztuki. Bogactwo arcydzieła ściierało się tu z bogactwem inscenizacji, jej styl nie odpowiadał charakterowi tragedii. Hilar przedstawił widowisko barwne, efektowne, lecz długie, nużące i skłócone wewnętrznie.

Walory samej sztuki były w recenzjach prawie zawsze docenione. J. Kolman w piśmie „Venkov“ nazwał ją „czarowną balladą, która musi porwać poetycko w każdym opracowaniu.“ Z. Hásková w piśmie „Lumír“ pisze: „Dyrektor teatru dramatycznego uczynił z tej powabnej baśni dramatycznej sztukę wystawną, która nie miała stylu artystycznego, ale porażała zmysły swą barbarzyńską różnorodnością.“ „Lidové noviny“ widzą

w sztuce głęboką znajomość duszy ludzkiej. Reżyseria ich zdaniem była dobrze pomyślana, ale z rozwiązaniem scenograficznym ani z muzyką — której słowo poety nie potrzebuje — nie można się zgodzić. Podobnie formułuje swe uwagi F. V. Krejčí w piśmie „Právo lidu“. Plastycznemu ujęciu sceny przez Bogusławską stawia poważne zarzuty większość recenzentów, o muzyce mniej jest wzmianek, niektórzy odrzucali ją jako zbędną. Edmund Konrád w piśmie „Cesta“ wyraża np. pogląd, iż scenograf i kompozytor zagłuszają tekst. Zacytujmy kilka zdań z recenzji Konráda: „... Potężnym uderzeniem intonowana, kipiąca inwencją, dźwiękowo i kolorystycznie aż przesycona, kształtem atakująca, rozegrana z ogromnym wysiłkiem od śmiałej szorstkości do kruchej marionetkowej naiwności, jednakże nie przebrnęła przez pułapki premiery tak szczęśliwie jak na to zasługiwała. [...] Rozpiętość sztuki zbyt wielka dla sceny — nie została poddana dostatecznie przenikliwej obróbce dramaturgicznej, której się Hilar nie bał na przykład w wypadku Marlowe'a. Długość przedstawienia, którego punkt ciężkości nie znajduje się dostatecznie blisko końca, zużyła publiczność.“

Dla „Sceny Polskiej“ (V, 1923, kwiecień-czerwiec) napisał recenzję Władysław Mergel, tłumacz *RUR* Karola Čapka: „Rozpocznę od słów uznania dla dyrekcji teatru, która nie szczędziła kosztów i trudu dla wystawienia naszego arcydzieła. Reżyseria zrobiła wszystko, co do niej należało, aby przedstawienie wypadło jak najlepiej. Ale... [...] Trudno jest pojąć, dlaczego *Balladynę* trzeba było wystawić w szacie modernistycznej [...] to nie był impresjonizm, ani futurizm, ani kubizm [...] kostiumy były albo wręcz fantastyczne, albo przebił z nich, nieświadomie być może, charakter „skazok“ i „bylin“ rosyjskich. Stanowczo twierdzą, że eksperyment zmodernizowania *Balladyny* się nie udał. [...] Co do tej właśnie wystawy można mieć największe zastrzeżenia. [...] Mogłbym powiedzieć: siły artystyczne były, środki finansowe również; gdyby więc zaniechano eksperymentów modernistycznych, wystawienie *Balladyny* wypadłoby wspaniale. Publiczność przyjęła sztukę nader entuzjastycznie. Niestety zbyt długo trwające przedstawienie (od 7 do 11 i 1/4) zużyło. [...] Sala była wypełniona do ostatniego miejsca.“

Zgodnie stwierdzają recenzenci dobre kreacje aktorskie, przede wszystkim głównych postaci dramatu: *Balladyny* (L. Dostalová), *Aliny* (E. Vrchlická), *wdowy* (M. Hübnerová), *Goplany* (J. Kronbauerová), *Grabca* (S. Rašilov), *Kirkora* (B. Karen), *Kostryna* (J. Steimar), *Filona* (K. Dostal), *Chochlika* (E. Kohout). Najwięcej uznania zdobyli Vrchlická i Rašilov.

Przyczyną niepowodzenia — obok nie najlepszego i przestarzałego już tłumaczenia Otakara Mokrego — były więc podstawowe założenia reżyserii, nieodpowiednie dla tragedii typu *Balladyny*, nie pozwalające, nawet przy wyjątkowych staraniach, na przekazanie widzowi czystego spektaklu. Inscenizacji zaszkodził wygórowany ekspresjonizm, dążenie do maksymalnego wzmacniania wszystkich elementów przedstawienia, bezwzględne podporządkowanie aktorów dyktatowi reżysera. Czytelność odbioru zamazywały nadmierne spiętrzenia przestrzenne. Zastosowanie craigowsko-kubistycznych dekoracji w pomieszczeniu z figurkami w stylu Georga Grosza i prymitywizmem ludowym było stylowo niejednolite. Wzajemne zagłuszanie się poszczególnych pierwiastków przedstawienia powodowało zacie-

ranie wyrazistych konturów jednolitej i klarownej tragedii, rozpraszanie uwagi widza, co w sumie nie przyniosło pogłębienia przeżycia, lecz oszłomienie, ogłuszenie, znużenie zbyt długim spektaklem.

Jeśli inscenizacja *Nieboskiej komedii* była jednym z największych tryumfów Hilara, to wystawienie *Balladyny* było jednym z jego największych niepowodzeń.

Przy wszystkich zarzutach i zastrzeżeniach, których krytyka Hilarowi nie szczędziła, należy mu jednak przyznać zasługę bardzo odważnego i niezwykłego eksperymentu, którego wartość z odstępem czasu wydaje nam się coraz bardziej widoczna. Nie ulega bowiem wątpliwości, że awangardowa, monumentalna inscenizacja *Balladyny*, wyrastająca logicznie z uparcie realizowanej jednolitej koncepcji, nie pozwalającej na podkreślanie lirycznych pierwiastków zawartych w sztuce – nie mija się z charakterem twórczości Słowackiego, w której przecież intelektualna koncepcja i surowa dialektyka akcji dramatycznej nierzadko góruje nad prawdziwością ludzkiego uczucia. Widza to nierzaz zaskoczy, ale musi autorowi przyznać znajomość i zrozumienie zarówno procesu dziejowego, jak i psychiki ludzkiej. A jak w takim razie tłumaczyć niepowodzenie tej inscenizacji? Odpowiedzi szukać wypadnie w znacznej mierze w nowatorstwie Hilara, na które krytyka i widzowie nie byli odpowiednio przygotowani.

Do *Balladyny*, która od pierwszej wzmianki uważana była w Czechach za jedno z najlepszych dzieł Słowackiego, sięgnęli wydawcy *Dziesięciu sztuk dramatopisarzy światowych* (Biblioteka czeskich lalkarzy, t. 234–237). W trzeciej części tego wydawnictwa zamieszczono sztuki słowiańskie. Słowacki figuruje tu obok Gogola (*Rewizor*), J. Freudenreicha (*Hraničáři – Graničari ili Proštenje na Ilijevu*), L. Stroupežnickiego (*Naši furianti*). *Balladyna* została w tej serii naturalnie mocno skrócona – szczególnie akty dalsze – przekładu dokonano prozą. We wstępie do zbioru J. Bartoś podkreśla ogromne znaczenie Słowackiego, „największego polskiego talentu dramatycznego“. Mimo niepowodzenia *Beatryks Cenci* i *Balladyny* na pierwszej czeskiej scenie i wbrew lekceważącej opinii J. Hilberta wyrażonej w recenzji z wystawienia *Beatryks Cenci*, uznaje czołową pozycję Słowackiego wśród dramatopisarzy polskich i w ogóle w literaturze polskiej. Bartoś pisze: „Słowacki jest najbardziej typowym przedstawicielem romantyzmu polskiego i czołowym reprezentantem poezji polskiej obok Mickiewicza i Krasińskiego.“

Nie posiadamy wiadomości, czy *Balladynę* grano w formie skróconej. Możemy natomiast stwierdzić, że dzieciom i krytyce podobało się przedstawienie osnute na urywku z *Kordiana* pod nazwą *O Janku, co szył psom buty*. Fragment ten zdramatyzowała Krystyna Berwińska, przetłumaczyła M. Mellanová, która była też reżyserem udanego przedstawienia w roku 1948 w Miejskim Teatrze Młodzieżowym w Pradze, z okazji zbliżającego się jubileuszu poety. Scenografem był F. Skřípek, w głównej roli wystąpił K. Richter.³⁴

Śledząc recepcję teatralną dzieł Słowackiego w Czechosłowacji trzeba wziąć pod uwagę również teatr Śląska Cieszyńskiego, i to zarówno scenę czeską jak i polską, ponieważ na ich przedstawienia chodzi tu ludność obu narodowości. Zasięg tego teatru jest co prawda ograniczony, niemniej jednak w czechosłowackim życiu teatralnym odgrywa

pewną rolę, a wzajemna współpraca obu scen jest wyrazem nowych możliwości i nowych form kontaktów teatralnych.³⁵

Przed teatrem zawodowym – podobnie jak w wielu innych miejscowościach w Czechosłowacji – działały tu również liczne amatorskie zespoły teatralne. Na przykład polski cieszyński teatr amatorski w latach 1863–1881 urządził 109 przedstawień, na które przychodzili Polacy i Czesi.³⁶ Najczęściej sięgano oczywiście do polskiej literatury dramatycznej. Zaczęto od Anczyca i stopniowo rozszerzano repertuar o sztuki Rydla, Wyspiańskiego i Słowackiego (wystawiono *Balladynę*, *Horsztyńskiego* i *Mazepę*).³⁷ W okresie międzywojennym grano w polskim teatrze cieszyńskim (na placu Londzina) *Mazepę*, *Marię Stuart* i *Księcia Niezłomnego*.³⁸

Po wojnie zorganizowano żywą współpracę teatralną między Cieszynem i Bielskiem, a później między Cieszynem i Katowicami. Teatr Polski Bielsko–Cieszyn wystawił w sezonie 1946/1947 na scenie Divadla Těšínského Slezska m. in. dwa razy *Balladynę* w reżyserii S. Kwaskowskiego, teatr katowicki zaś grał na Śląsku Cieszyńskim w roku 1956 sześć razy *Fantazego*³⁹ w reżyserii G. Holoubka.

Ustanowiona 1 sierpnia 1951 roku samodzielna polska scena teatru cieszyńskiego przygotowała w roku 1958, w reżyserii Jerzego Wyszomirskiego z Katowic, dobre przedstawienie *Balladyny*, wydobywając wątek bajkowy. Tę samą *Balladynę* zaprezentowano też w Trincu⁴⁰ i Ostrawie. 7 maja 1965 roku odbyła się tu premiera *Kordiana*⁴¹ w reżyserii Franka Michalika, zaś w sezonie 1966/1967 inscenizowano *Mazepę* w reżyserii Alojzego Nowaka.

Obok scen zawodowych na Śląsku Cieszyńskim pracują nadal amatorzy. Wśród nich wybijają się członkowie zespołu w Albrechticach, którzy z pomocą miejscowej ludności zbudowali teatr i zdobyli się na wystawienie *Mazepy* (1953) oraz *Balladyny* (1957).⁴²

Na recepcję twórczości Juliusza Słowackiego wśród Czechów oczywiście większy wpływ ma czeska scena teatru cieszyńskiego. W Cieszynie i innych miastach (np. Karviná, Trinec, Stonava) wystawiono *Mazepę* w pięknym tłumaczeniu Ericha Sojki i cenionej reżyserii Józefa Zajíca (premiera 20 IX 1955) z utalentowanymi aktorami: Aleną Čermákovą w roli Amelii i Jarosławem Pospíšilem w roli Mazepy. W roku 1956 pokazano *Marię Stuart* w przekładzie E. Sojki i reżyserii kierownika artystycznego czeskiego zespołu, Jerzego Škobisa. Świetną kreację stworzyła znowu A. Čermáková w roli tytułowej, grająca na zmianę z L. Billovą. Jako Darnley wystąpił F. Kordula, jako Rizzio B. Navrátil i jako Nick S. Rob.⁴³

Widzowie czescy mieli okazję poznać Słowackiego także w wykonaniu zespołów z Polski. Obok gościnnych występów teatru katowickiego na ziemi ostrawskiej, w ramach współpracy między Państwowym Teatrem Ziemi Mazowieckiej a Vesnickim divadlem, zawitał we wrześniu 1959 r. polski zespół pod kierownictwem uczennicy Leona Schillera, Wandy Wróblewskiej. Teatr ten zaprezentował w kilku miastach morawskich i czeskich *Balladynę* i *Pana Jowialskiego*. W inscenizacji *Balladyny* – w odróżnieniu od przedstawienia katowickiego w reżyserii J. Wyszomirskiego – zaakcentowano przede wszystkim makbetowski problem sztuki i jej ostrze antyfeudalne.⁴⁴ W ramach gościnnych występów Teatru Polskiego z Warszawy pod koniec roku 1961 wystawiono w Czechosłowacji *Mazepę* w reżyserii

R. Zawistowskiego, ze świetną obsadą aktorską: E. Barszczewska (Amelia), W. Hańcza (Wojewoda), J. Kreczmar (Król), Cz. Wollejko (Mazepa) i St. Jasiukiewicz (Zbigniew).

Kiedy powojenne próby wprowadzenia tragedii Słowackiego na scenę Teatru Narodowego w Pradze nie przyniosły pomyślnych rezultatów, podjęły się ich wystawienia inne teatry. Teatr ostrawski wykorzystał świetny przekład *Balladyny* Franciszka Halasa. Premiera odbyła się 6 lutego 1949 roku. Reżyserował dyrektor teatru Antoni Kurš, scenografię opracował J. Gabriel, choreografię E. Gabzdyl. Tło muzyczne stanowił montaż J. Seidla opracowany z dzieł A. Dvořáka. Odbyło się 18 przedstawień.

Inscenizacja akcentowała mądrość, sprawiedliwość, trwałość etycznych zasad ludowego spojrzenia na świat, odbijającego się w *Balladynie*. Według recenzenta dziennika „Mladá fronta” przedstawienie było lepsze od dawniejszego praskiego pod kierownictwem K. H. Hilara. Z zespołu aktorskiego na wyróżnienie zasłużyła przede wszystkim D. Veselá w roli tytułowej i J. Kalášková jako Goplana, dalej J. Kovaříková (Wdowa), W. Vlášková (Alina), J. Matýsek (Grabec) i J. Jančařík (Kostryń).

Z okazji jubileuszu Słowackiego oraz premiery *Balladyny* – Towarzystwo przyjaźni Polsko-Czechosłowackiej w Ostrawie urządziło uroczysty wieczór, na którym J. Král wygłosił odczyt o poecie i A. Kurš zapoznał zebranych z problemami reżyserskimi i aktorskimi, jakie nasuwa wystawienie *Balladyny*. Członkowie zespołu dramatycznego teatru ostrawskiego przedstawili kilka scen z tragedii.⁴⁵

Ostatnią, jak dotychczas, próbę wystawienia *Balladyny* w Czechosłowacji podjęto w Teatrze Narodowym w Bratysławie na podstawie dobrego tłumaczenia Wojciecha Mihálika w reżyserii M. Huby (przy współpracy B. Dąbrowskiego z Krakowa). Scenografem był L. Vychodil. W roli tytułowej występowała Eva Kristínová, dalej M. Bancíková (Wdowa), E. Poláková (Alina), M. Prechovská (Goplana), J. Pántik (Grabec), H. Sarvašová, M. Gregor, F. Zvarík, W. Durdík, S. Kvietík, A. Korenčí, E. Romančík, J. Sodoma.

Przedstawienie miało się odbyć z okazji jubileuszu jesienią 1959 r. Premiera ostatecznie miała miejsce 22 października 1960 r. Recenzje utrzymane były na ogół w dość krytycznym tonie. Nie sprzyjało ocenom *Balladyny* porównanie z *Makbetem*, wystawionym wcześniej. Zdaniem recenzentów reżyseria poszła po linii reprodukcji tekstu z położeniem nacisku na kulturę słowa, a mniej zaś starała się dzieło interpretować. W takim opracowaniu sztuka okazała się mało aktualna, niezupełnie odpowiadająca potrzebom i rozwojowym tendencjom dzisiejszej pierwszej sceny słowackiej. Najwięcej słów uznania zebrała świetna scenografia L. Vychodila, z aktorów zaś Kristínová, Poláková, Sarvašová i Pántik. Przekład oceniono jako doskonały, choć partiom Grabca zarzucono zbyt daleko może posunięte dialektyzmy.⁴⁶ *Balladyna* w tej inscenizacji miała czterdzieści cztery reprizy.

Najczęściej ze wszystkich sztuk Słowackiego w Czechosłowacji wystawiany *Mazepa*, doczekał się w mieście Uherské Hradiště na południowych Morawach jeszcze jednej udanej inscenizacji, pomyślanej jako akces do jubileuszu poety. Zaznaczono to w programie, zawierającym też omówienie twórczości poety i jego roli w literaturze polskiej oraz urywek z *Testa-*

mentu mojego zamieszczony jako motto. Uroczysta premiera 24 X 1959 w obecności pracowników Ambasady PRL w Pradze i innych gości zamieniła się w manifestację przyjaźni polsko-czechosłowackiej.

Reżyser M. Seemann (długoletni bliski współpracownik E. F. Buriana, wówczas reżyser Teatru Dramatycznego im. J. Mahena w Brnie) skorzystał z przekładu E. Sojki, który posłużył już teatrowi cieszyńskiemu, i przystosował tekst do możliwości tamtejszej sceny. W tym celu zaakcentował dramat miłości i nienawiści, nie zapominając zresztą o sensie ogólniejszym sztuki. Do sukcesu takiego ujęcia tragedii przyczynił się dobrą (i też nagrodzoną) grą odtwórcą Wojewody W. Śtros, dalej R. Mecnarowski (Król), H. Kubasta (Mazepa), W. Polanská (Amelia) i L. Forétek (Zbigniew).⁴⁷ Odbyło się 36 przedstawień.

Dotychczasowe dzieje inscenizacji dramatów Słowackiego na scenach czeskich potwierdzają, że wielki romantyk polski nie miał tu większego powodzenia. Wystawiono co prawda już kilka jego sztuk, niektóre kilkakrotnie, ciągle jednak autor *Balladyny* należy do tych dramatopisarzy polskich, którym teatr czeski powinien w przyszłości poświęcić baczniejszą uwagę (przykładowo wymieńmy Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego, Witkiewicza, Szaniawskiego). Jest to fakt bezsporny, mimo że równie bezsporną prawdą jest, iż polska produkcja dramatyczna – a nawet dzieła samego Słowackiego – nie jest chyba nigdzie poza granicami Polski tak dobrze znana i chętnie przyjmowana, jak właśnie w Czechosłowacji. Przyczyny tego zjawiska pozostają w związku z wiekową wspólnotą wielu podstawowych dążeń obu narodów, analogiami historii, paralelną długą walką narodowo-wyzwoleńczą o odzyskanie niepodległości. Te momenty przede wszystkim sprawiły, że cała polska kultura, a zwłaszcza literatura, przyjmowana była w Czechach z upodobaniem, głównie przed odzyskaniem niepodległości (okres przed rokiem 1918) i po nowym zbliżeniu w roku 1945. Obok momentów stanowiących podstawę zbliżenia i zrozumienia istniały również czynniki o działaniu odwrotnym, jak np. rozbieżności w strukturze społecznej społeczeństw i w charakterze tradycji kulturalnych obu narodów, stopniowo zresztą malejące w najnowszych czasach.

Słowacki ze względu na charakter swojej twórczości należy do tych pisarzy, którzy byli dalecy czytelnikowi i widzowi czeskiemu. Twórczość o problematyce szlacheckiej, jak i forma romantycznego dramatu nigdy w Czechach nie miały poważniejszych pozycji. Świat teatru czeskiego – w odróżnieniu od polskiego – to w głównej mierze środowisko mocno zróżnicowanego mieszczaństwa i chłopstwa. Dla nich przede wszystkim pisano i grano sztuki, dla nich występowały tak liczne wędrowne zespoły teatralne, spośród nich rekrutowali się aktorzy scen amatorskich. Dla przeciętnego widza czeskiego problematyka szlachecka była obca, nie interesowała go; dla niego istotna była krzywda chłopca.

Z polskiej produkcji dramatycznej duży oddźwięk na scenach czeskich znalazły sztuki o charakterze komediowym (komedie Fredry, Bałuckiego; Zapolskiej, w pierwszym rzędzie *Śluby panińskie*, *Grube ryby* i *Moralność pani Dulskiej*). Obok wysokiej scenicznej wartości (szczególnie pierwszej i trzeciej z wymienionych sztuk) decydowała tu komunikatywność i przystępność gatunku scenicznego (dramat romantyczny natomiast – szczególnie Słowacki – stawiał przed teatrem i przed widzem duże wyma-

gania, zwłaszcza za granicą), dalej powszechność, bliskość tematyczna czy obecność we własnym środowisku wad, które w sztukach tych atakowano.

Rozwój historyczny przynosi jednak częste zwroty i wywołuje sytuacje, w których następuje ponowna aktualizacja dzieł dawniej uważanych za przebrzmiałe. Utwory Juliusza Słowackiego z racji swoich wyjątkowych wartości poetyckich i scenicznych należą do takich, do których często będziemy wracać.

Kilkakrotne wprowadzenie na sceny czeskie *Mazepy* i *Balladyny*, liczne wystawienia *Mazepy* przez teatry wędrowne i zespoły amatorskie oraz niezwykle powodzenie *Mazepy* w realizacji radiowej, wskazuje na duże możliwości znajdowania w twórczości Słowackiego wartości aktualnych i przedstawienia ich widzowi czeskiemu w sposób odpowiadający jego apercpcji scenicznej. Dotychczasowy krąg czterech przedstawianych tragedii warto by z tego względu rozszerzyć o niektóre dalsze, które swym charakterem mogą być bliskie tradycjom czeskiej kultury teatralnej i których inscenizacja dawałaby szansę sukcesu: *Lilla Weneda*, *Horsztyński*, *Sen srebrny Salomei*, *Fantazy*, *Kordian*.

