

FERDINANDAS RUŠČICAS IR XX A. PRADŽIOS
VILNIAUS TEATRO VIZIJA

Paskutiniame XIX a. dešimtmetyje Europos teatro tėkmę sudrumstė keletas novatoriškų meninių iniciatyvų, kurias teatro istorijoje priimta vadinti „teatro reformos“ terminu. Antros XIX a. pusės scenos mene juntamą nepasitenkinimą natūralistinėmis išraiškos priemonėmis pirmasis ryškiau artikuliuo Richardas Wagneris, sinkretiško teatrinio kūrinio troškimą išreiškdamas *Gesamtkunstwerk* idėja, o novatoriški anglų režisieriaus ir scenografo bei teatro teoretiko Gordono Craigo, šveicarų teatro dailininko ir teoretiko Adolpho Appia, austrų aktoriaus ir režisieriaus Maxo Reinhardto ir realistinio teatro kūrėjo Konstantino Stanislavskio eksperimentai siekė kurti tobulą ir universalų teatrinį reginį.

Teatro reformos idėjos pradėjo plisti pačioje XX a. pradžioje, kai profesionalus Lietuvos teatras išgyveno sudėtingą raidos etapą – po spaudos draudimo panaikinimo, po keliasdešimties metų pertraukos buvo gaivinamos lenkiškojo teatro tradicijos, o lietuviškai kalbantis teatras, 1899 m. pastatęs pjesę „Amerika pirtyje“, žengė pirmuosius profesionalius žingsnius.

Straipsnio tikslas – pažvelgti į Lietuvos pirmų XX a. dešimtmečių teatrą europinės teatro reformos kontekste, aptarti ir įvertinti negausias tokio pobūdžio iniciatyvas.

Dar XIX a. pabaigoje Vilniaus teatre greta istorinės tikrovės atkūrimo reikalavimų palaipsniui kilo reginio ir efekto potroškis. Vienas aktyviausiai tuomet besireiškusių Vilniaus spaudoje teatro kritikų Osipas Jakovlevas pabandė išvaduoti teatrą iš jam primetamų funkcijų: „Teatras – tai mokykla... Bet ir be teatro turime pakankamai mokyklų. Ar ne geriau palikti teatrą ramybėje ir nepiršti jam kokių nors geradariškų tikslų, o leisti būti savarankiška meno šventykla ir arena?“¹. Tačiau šie pageidavimai dažniausiai baigdavosi nedidelėmis repertuaro korekcijomis – pasirenkant egzotiškas vietas vaizduojančius veikalus ar spektaklius-fejerijas. Ši teatro kritiko frazė leidžia manyti, kad XIX a. Europos teatro reformos nors šiek tiek buvo aktualios ir Lietuvai.

Pirmiausia derėtų aptarti Vilniaus kontekstą. XX a. pradžioje jame pynėsi ir varžėsi rusų, lenkų, lietuvių, baltarusių, žydų tradicijos. 1904 m. atgavus spaudą, atsigavo ir teatrinė Lietuvos kultūra, kuri buvo glaudžiai susijusi su kultūrinių draugijų iniciatyvomis. 1904 m. savo įstatus įregistravo Vilniaus lietuvių šelpimosi draugovė, kuriai buvo leista ne daugiau kaip 4 kartus per metus rengti koncertus, vaidinimus, muzikos ir šeimynų vakarus. Pirmasis įvyko 1905 m. vasario 6 d. – buvo suvaidinta „Amerika pirtyje“ ir „Vienas mudviejų turi vesti“. Tačiau ne tiek spektakliai, kiek po jų sušokti tautiniai šokiai ir lietuvių liaudies dainos kėlė publikos entuziazmą². Buvo džiaugiamasi pačiu faktu, atgimstančia tautine lietuvių

kultūra. Kiek vėliau suorganizuota Vilniaus lietuvių vaidintojų mėgėjų kuopa statė Gabrielės Petkevičaitės-Bitės „Kovą“, Aleksandro Fromo-Gužučio „Eglę žalčių karalienę“, Julijaus Slovackio „Mindaugą“, V. Nagornoskio „Živilę“. Istorinis-romantinis repertuaras reikalavo ir atitinkamo pjesių pastatymo. Pavyzdžiui, stant „Mindaugą“, buvo sukviesti geriausi Vilniaus vaidintojai, iš anksto apsvarstyta įvairūs istorinės dramos pastatymo sunkumai, specialiai sudaryta komisija aptarė kostiumų klausimą: norėta, kad kostiumai atitiktų spektaklyje vaizduojamą istorinę epochą³.

1905 m. išikūrusių „Vilniaus kanklių“ repertuarą sudarė buitinės pjesės ir komedijos bei istorinių siužetų veikalai: Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikštis“, Žemkalnio „Blinda“. Su „Vilniaus kanklėmis“ susijusi ir pirmoji lietuviška opera – Miko Petrausko „Birutė“. Jos premjera įvyko 1906 m. lapkričio 6 d. Atlikėjams buvo pasiūdinti to meto supratimu istoriniai rūbai – Birutė vilkėjo stilizuotą lietuvių liaudies tautinį kostiumą, Kęstutis – grandijų kelnes, palaidinę su apsiaustu ir bajorišką kepurėlę. Specialiai spektakliui buvo sukurtos sodybos ir Palangos pajūrio dekoracijos⁴. Publikai opera patiko – jau vien todėl, kad joje buvo „vaidilučių chorai, liaudies eisenai, pjovėjų chorai (scenoje apie 70 žmonių), viduramžiški kostiumai“⁵.

Nuo 1908 m. Vilniuje pradėjo veikti nauja draugija – „Rūta“, kurios repertuare – buitiniai ir istoriniai veikalai, gyvieji paveikslai, deklamacijos. Daug jėgų šios draugijos rengiamiems vakarams atidavė M. K. Čiurlionis. Čia jis visų pirma reiškėsi kaip chorvedys ir muzikas, tačiau vaidintojams taip pat skyrė bei ketino skirti ir savo dailininko talentą. Tą liudija jo sukurta uždanga „Rūtos“ draugijai – simbolinė-alegorinė lietuviškos tematikos kompozicija (pajūryje Krivių Krivaitis beria auką ant aukuro, o kylanti saulė blaško tamsius debesis), apkraštuota lietuviškos ornamentikos motyvais. O antrasis jo darbas scenai teliko eskizais – 1909 m. Čiurlionis pradėjo komponuoti operą „Jūratė ir Kastytis“.

Dar keliolika metų iki pasirodant plačiai žinomai Maironio baladei Čiurlionį sudomino gintaro legendos – tiksliau, deivės Jūratės ir žvejo Kastyčio meilės – siužetas. Gali būti, kad šią legendą Čiurlioniui papasakojo Sofija Kymantaitė. Kymantaitės ir Čiurlionio sumanytos operos „Jūratė“ motyvai ne kartą išryškėja jų korespondencijoje⁶. „Jūratės“ libretą Kymantaitė parašė per kelias savaites – 1908 m. lapkričio 19 d. rašytame laiške Čiurlionis dėkoja už atsiųstą libretą, tariasi dėl būsimos operos ir gana pesimistiškai vertina jos pastatymo Lietuvoje galimybes: „Ar turiu skaitytis su techniškais sunkumais, ar ne? Nes kai pagalvoju, kad tie mūsiškiai tokie vargšai ir nieko neturi, tai man gaila, kad ir šis darbas juos aplenks, o juk Tu ir aš norime duoti jiems ką nors. [...] Nenoriu sau pasilengvinti, tik noriu nugalėti dar sunkesnę uždavinį. Noriu, kad tai būtų galima pastatyti netgi Varšuvoje, o su laiku ir Vilniuje, bet iki tol daug vandens nutekės“⁷.

Kitame laiške Čiurlionis rašo uvertiūrą norįs daryti „liūdną, beveik niūrią, keistą ir fantastinę, kaip jūros gelmę“, kuri galėtų vadintis „Jūros gelmė“ ir turėtų būti atliekama tamsioje salėje, bei užsimena apie sceninį operos įgyvendinimą,

pastatymo detales, apšvietimą. Kompozitoriaus manymu, antroje išangos dalyje turėtų pakilti uždanga, iš tamsos palengva išryškėti „svarbiausių akcesorijų kontūrai: pirmiausia, didelės, fantastinės jūros žvaigždės, keistų augalų, gintaro rūmų ir t. t. Viskas turi rasti palengva, šviesos kaskart daugiau – muzika seka šviesa ir pamažu nutyla“⁸.

Čiurlionis ne tik buvo pradėjęs kurti operos muziką, bet ir scenovaizdžių eskizus. Iš trijų šiandien žinomų ir datuojamų 1908 m. du vaizduoja povandeninį pasaulį, vienas – jūros pakrantę. Dailininko nupiešti gintaro rūmai – fantastiškos, rytietišką architektūrą primenančios formos, su bokštais, apjuosti didžiulio žalčio, apsupti jūros augalijos, fone pavaizduoti žuvų, jūros žvaigždžių siluetai, vieno eskizo dešiniajame šone – akis išsproginusi ir išsižiojusi žuvis. Abiejuose eskizuose rūmų pavidalai skiriasi – matyt, ieškojo kuo tinkamesnio varianto būsimam sceniniam operos pavidalui. Pakrantę vaizduojančiame eskize puošnų laivą į krantą traukia žvejys, kurio figūra nužymėta schematiškai. Šis Čiurlionių sumanymas taip ir liko neįgyvendintas.

Lietuviškoje spaudoje greta reportažų apie draugijų surengtus spektaklius ar pasvarstymų apie teatrinės kultūros lygį būta publikacijų, atskleidžiančių tuometinio Vakarų Europos teatro reformatorių veiklą – toks yra 1914 m. „Lietuvos žiniose“ išspausdintas tekstas „Iš teatro naujienų. Laiškas iš Vokietijos“, kuriame išsamiai aprašomas garsiojo XX a. pradžios teatro reformatoriaus Reinhardto spektaklis „Stebuklas“ („Das Mirakel“). Trumpai pristatęs veikalo turinį autorius atkreipia dėmesį ir į jo pastatymo ypatybes. „Jau inėjus salėn apima kažkoks jausmas, nes vieton scenos matyti bažnyčios ir vienuolyno namai, viršuje skliautas, o veikimo vieta apačioj (intaisyta amfiteatro pavidalo). Laikui atėjus, vietoj skambučių ar kitų ženklų, bažnyčioj ima gausti varpų iškilmingi balsai, pamažu iš visų pusių pradeda rinktis vienuolės, užžiebia žvakes apie stebuklingąją vienuolės stovylą... Čia pat pradeda eiti giedodamos maldininkų procesijos, kurių tarpe yra visokių luomų žmonės – nuo vargšų, kareivių iki vyskupų ir visokių ligonių – raišų, aklu, paralyžuotų ir kitokių – visos minios... Iš pradžių dar girdėti orkestro ir choro giesmės balsai, bet nelaimingųjų ligonių nuolat kylantis karštos maldos balsas, stengimasis prieiti artyn, rankomis pasiekti, vaitojimai, toliau ekstazas – taip visus perima, kad visa publika tuomi užsikrečia ir drauge ima verkti, o kai kurios moterys net šaukti... Pažymėtina, kad dauguma buvo atliekama tik mimika, be žodžių, vienok publika viską suprato“⁹. Sunku nustatyti šio reportažo autorių, tačiau aišku, kad jį rašė žmogus, besidomintis teatru ir mėginęs supažindinti plačiąją visuomenę su vieno iš teatro reformatorių kūryba.

Lenkų kultūrinė veikla po spaudos atgavimo iki pat Pirmojo pasaulinio karo nebuvo stabili. Spaudos draudimo laikotarpiu mėgta rengti įvairius slaptus vakarelėjus su spektakliais bei koncertais, kurių „dekoracijoms, kostiumams ir rekvizitui dėmesio neskirta – bengališkos ugnys ir žibintai visad darė kolosalų įspūdį“¹⁰, tačiau nuolatinės trupės įkūrimui teko paaukoti nemaža pastangų ir laiko. Pirmieji

spektakliai – nuo 1905 m. – buvo rengiami atvykėlių iš Varšuvos. 1906 m. garsios lenkų aktorės Nunos Młodziejowskos-Szczurkiewiczowos finansuojamas ir vadovaujamas, pradėjo veikti nuolatinis lenkų teatras¹¹. Jo repertuare – Elizos Ožeškie-nės, Julijaus Slovackio, Hermanno Sudermanno, Henriko Ibseno veikalai. Ypatin-gam spektaklių pastatymui (režisūrai, scenografijai) nebuvo skiriama daug dėme-sio – tik tiek, kiek reikalavo bendroji realistinė spektaklių statymo nuostata¹².

Mėginimai atgaivinti lenkų teatrą šiame laikotarpyje susiję su Ferdinando Ruščico pastangomis. Iki pat mirties jis buvo pati įtakingiausia XX a. pradžios Vilniaus meninio gyvenimo asmenybė, praturtinusi kultūrinę miesto atmosferą rafinuotomis simbolistinio tono teatrinėmis bei literatūrinėmis vizijomis, priarti-nusi etnografiniais, tautiniais-romantiniais kriterijais besivadovaujantį Vilniaus meną prie abstrakčios meno ir grožio šventovės aukuro, kūrusi savitą vilnietiškąją „me-no menui“ sampratą.

1908 m. atvykęs iš Krokuvos į Vilnių, dailininkas aktyviai pradėjo dalyvauti kultūriniame miesto gyvenime. Kaip matyti iš Ruščico dienoraščio, 1909 m. vasa-rio 9 d. drauge su Młodziejowska dailininkas lankėsi Vasaros teatre Bernardinų sode, apžiūrėjo sceną, dekoracijas, o vakare pas Szczurkiewiczzius pradėta kalbėti apie Slovackio „Lilą Venedą“.

Spektaklis buvo pastatytas mediniame Vasaros teatre Bernardinų sode. Šis sumanymas sukėlė amžininkų nuostabą: „Ką statai teatrui? Lilą Venedą. Kur? Toj būdoj? Išprotėjai“¹³. Kiekvienas aktorius gavo spalvotą savo kostiumo piešinį su nurodymais, iš kokių medžiagų kostiumas turi būti pasiūtas, o ponioms dailininkas pridėjo medžiagų skiauteles – netgi su kainomis. Spektaklio dekoracijas tapė teatro dailininkai, paties Ruščico prižiūrimi – dažnai nesuprasdami, ką tapo. Minima, kad dekoratorius Jabłonowskis, atėjęs pas Młodziejowską, sakė tiek metų dirbęs deko-ratoriumi ir žinąs, kaip dekoracijas reikia tapyti. „O čia? Bus skandalas“¹⁴.

Spektaklis sulaukė labai palankių spaudos atsiliepimų. To meto Lietuvos teatro kontekste jis išsiskyrė stilistiniu vientisumu, siekiu sukurti sinkretišką teatrinį re-ginį, kuriame tekstas, aktorių vaidyba, vaizdas – scenografija, kostiumai, apšvie-timas, muzika vienas kitą papildytų. Vienoje recenzijoje aiškiai įvertinamas Rušči-co scenovaizdžio naujumas: „Pirmą kartą Vilniuje atkūrus lenkų teatrą, scenoje pasirodė dekoracijos ir kostiumai, neturintys nieko bendra su įprastais šablonais ir nestilingo skuduryno pavyzdžiais“¹⁵. Spektaklio sėkmę mėginta aiškinti tuo, kad „Lilą Venedą“ kūrė ne dailininkas dekoratorius, o menininkas tapytojas. Išsa-kyta ir viena kita kritinė pastaba dėl spektaklio, daugiau susijusi su atskirų scenų tikroviškumu ir iliuzija¹⁶.

Iš visų „Lilos Venedos“ recenzijų išsiskiria Franciszeko Hryniewicziaus teks-tas – jame kalbama apie tai, kad tinkamas dekoratyvinis spektaklio apipavidalini-mas yra vienintelis būdas išgelbėti teatrą nuo krizės, o Ruščico darbas analizuojamas XIX a. pabaigos – XX a. pradžios teatro reformatorių Craige'o, Vsevolodo Mejerholdo, Stanislavskio kūrybos kontekste. „Pagal realistinio teatro normas

„Lilos Venedos“ pastatymą galima manyti esant Vilniaus teatro triumfu. [...] Visa buvo ne vadinamosios „istorinės tiesos“, bet dramos ir individualaus Ruščico išgyvenimo dvasia¹⁷. Tam priskiriama ir dailininko naudota spalvų simbolika – purpurinė spalva reiškė kovą, žalia – viltį, juoda – mirtį. Pasak Hryniewicziaus, dekoracijos nestabdo aktoriaus, leidžia jam kurti trijų matmenų vaidmenį. Dailininko sukurtos dekoracijos prilyginamos Wagnerio orkestrui, kuris neiliustruoja žodžio. Kaip plastinė scenovaizdžio naujovė pastebėtas ir įvertintas šoninių kulisų vietoje kabinamas neutralios spalvos audeklas – šis Craige'o atradimas sąmoningai atskiria spektaklio ir pasaulio realybes.

1911 m. vasarį Ruščicas parodė dviejų dalių poetinį ciklą „Vilniaus vakarai“. Pratešdamas kadaise turtingas gyvųjų paveikslų organizavimo tradicijas, dailininkas pats surežisavo gyvųjų paveikslų vakarą, pavadintą „Sapnai apie grožį“, pats parašė simbolistinio stiliaus rečitatyvą, kurį, grojant muzikai, skaitė aktorius Julijuszas Osterwa. Inscenizaciją sudarė 8 dalys, kiekviena jų turėjo savo pavadinimą ir buvo sukomponuota pagal anglų dailininkų prerafaelitų tapybos kūrinius¹⁸.

1912 m. gruodžio 1 d. įvyko Ruščico dekoruotos neoromantinės Edmondo Rostando dramos „Erelis“ premjera. Kitą dieną pasirodžiusioje recenzijoje monogramistas C. žavėjosi dekoracijomis, išvardydamas mūšio lauką *a la Craig*, stilingą, stebuklingą Schonbruno sodo naktinį vaizdą, lako kambarį – tikrą dekoracinės tapybos šedevrą¹⁹. Kitoje publikacijoje drąsiai teigiama – „Erelis“ pademonstravęs, kad „teatras [...], besiverčiantis tokiomis apgailėtinomis sąlygomis, vis dėlto yra tikra grožio ir meno šventovė. [...] Joks pasaulio teatras neturi tokio masto dalininko, kuris ne tik su jam būdingu užsidegimu ėmėsi inscenizacijos, bet ir gamino smulkiusias detales, pats tapė dekoracijas“²⁰.

1913 m. sausio 13 d. Lukiškių aikštėje esančiose cirko patalpose įvyko poezijos vakaras iš trijų paveikslų: „Įžanga į Dieviškąją komediją“; „Apie ką čia mąstyti ant Paryžiaus tilto“; Stanisławo Wyspiańskio „Varšuvietė“. Beje, prieš pasirodymą spaudoje buvo pranešta, kad bus vaidinama be suflerio – tai „eksperimentas, galimas tik esant labai susiklausiusiam ansamblui“²¹.

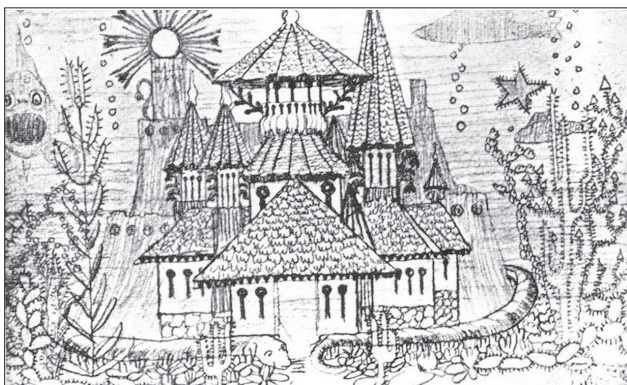
Kartu su ne iki galo įgyvendintomis lietuviško teatro iniciatyvomis bei idėjomis Ruščico kūryba, kad ir negausi, vis dėlto leidžia jo pastatymus – tuo pačiu ir XX a. pradžios Lietuvos teatro meną – vertinti progresyvaus, modernėjančio Europos teatro kontekste, išvelgti menininkų mėginimus atsiriboti nuo pasakojančio, iliustruojančio teatro tradicijų, su kuriomis kur kas ryžtingiau diskutuos ketvirtas XX a. dešimtmečio Lietuvos scenografo karta.

- ¹ O. Яковлев, Театральные заметки, *Виленский вестник*, 1898 09 29.
- ² Atbalsiai, *Vilniaus žinios*, 1905 02 08.
- ³ V. Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, Vilnius, 1972, p. 117.
- ⁴ Ibid., p. 119.
- ⁵ Ibid., p. 120.
- ⁶ M. K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*. Vilnius, 1973, p. 56.
- ⁷ 1908 m. lapkričio 19 d. iš Peterburgo rašytas laiškas, *ibid.*, p. 81.
- ⁸ 1908 m. lapkričio 28 d. iš Peterburgo rašytas laiškas, *ibid.*, p. 89.
- ⁹ A., Iš teatro naujienų. Laiškas iš Vokietijos, *Lietuvos žinios*, 1914 01 19.
- ¹⁰ H. Romer-Ochenkowska, *XXV-lecie wskręszonego teatru Polskiego*, Wilno, 1932, s. 8.
- ¹¹ Ibid., p. 26.
- ¹² *Kurjer Litewski*, 1906 06 14.
- ¹³ F. Ruszczyc, *Życie i dzieło*, Wilno, 1939, s. 37.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ *Goniec Wileński*, 1909 06 15.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ F. Hryniewicz, Inscenizacja „Lilly Wenedy“, *ibid.*, 1909 04 16.
- ¹⁸ Sny o Piękne, *Tygodnik Wileński*, 1911, Nr. 9, s. 7.
- ¹⁹ Teatr polski. „Orlą“ E. Rostanda, *Kurjer Litewski*, 1912 12 02.
- ²⁰ Teatr, muzyka i sztuka, *ibid.*, 1912 12 04.
- ²¹ Teatr, muzyka i sztuka, *ibid.*, 1913 02 09.



Scena iš Vydūno
dramos „Mūsų
laimėjimai”.
Vilnius, 1913.

Scena dramatu
Vydunasa „Nasze
zwycięstwa”.
Wilno, 1913.



M.K. Čiurlionis.
Operos „Jūratė”
dekoracijų eskizas.
1908.

M.K. Čiurlionis.
Projekt scenografii do
opery „Jūratė”. 1908.



Scena iš spektaklio
„Stebuklas”,
rež. Max Reinhardt.

Scena spektaklio
„Das Mirakel”,
rež. Max Reinhardt.

F. Ruščicas. Kostiumo
eskizas Lilai Venedai.
1909.

F. Ruszczyc. Projekt
kostiumu Lilly Wenedy.
1909.

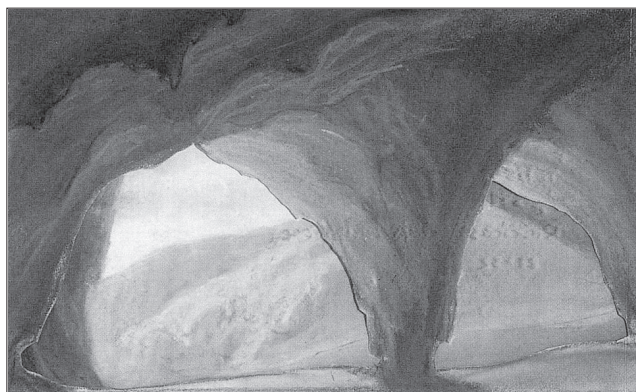
Nuna Młodziejowska –
Lila Weneda. 1909

Nuna Młodziejowska
jako Lilla Weneda. 1909.



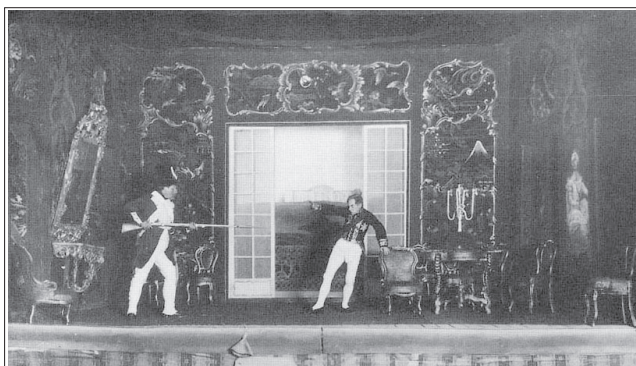
F. Ruščicas. Grotas.
Scenografijos eskizas
„Lilai Venedai“. 1909.

F. Ruszczyc. Grotas.
Projekt scenografii do
„Lilly Wenedy“. 1909.



Scena iš spektaklio
„Erelis“. Scenografija
F. Ruščico. 1912.

„Orlątko“ w
inscenizacji
F. Ruszczyca. 1912.



FERDYNAND RUSZCZYC I WIZJA TEATRU WILEŃSKIEGO POCZĄTKU XX WIEKU

W ostatnim dziesięcioleciu XIX w. europejską tradycję teatralną zburzyło kilka nowatorskich inicjatyw artystycznych, które w historii teatru przyjęto nazywać terminem „reformy teatralne”. Niezadowolenie naturalistycznymi środkami wyrazu, wyczuwalne w sztuce scenicznej drugiej połowy XIX w., pierwszy wyraźniej zaakcentował Richard Wagner, który swoje pragnienie stworzenia synkretycznego utworu teatralnego wyraził ideą *gesamtkunstwerk*, a nowatorskie eksperymenty angielskiego reżysera i scenografa oraz teoretyka teatralnego Gordona Craiga, szwajcarskiego scenografa teatralnego i teoretyka Adolpha Appia, austriackiego aktora i reżysera Maxa Reinharda oraz rosyjskiego założyciela teatru realistycznego Konstantina Stanisławskiego starały się stworzyć doskonałe i uniwersalne widowisko teatralne.

Idee reformy teatralnej zaczęły rozprzestrzeniać się na samym początku XX w., gdy profesjonalny teatr litewski przeżywał skomplikowany etap rozwoju – po zniesieniu zakazu druku po kilkudziesięcioletniej przerwie z trudem odradzały się tradycje polskiego teatru na Litwie, a teatr mówiący po litewsku, który dał znać o sobie w 1899 roku „Ameryką w łaźni”, próbował stawiać pierwsze kroki na profesjonalnej scenie.

Celem odczytu jest spojrzenie na teatr litewski pierwszych dziesięcioleci XX w. w kontekście reformy teatru europejskiego, omówić i ocenić skromne i nieliczne tego rodzaju inicjatywy, które najmocniej były związane z nazwiskiem malarza Ferdynanda Ruszczyca.

Jeszcze w końcu XX w. w teatrze wileńskim obok wymagań odtworzenia realiów historycznych, stopniowo narastało pragnienie widowiska i efektu. Jeden z najaktywniej przejawiających się w prasie wileńskiej tamtego okresu krytyków teatralnych Osip Jakowlew próbował wyzwolić teatr z narzucanych mu funkcji: „Teatr – to szkoła ... Ale i oprócz teatru mamy dostateczną ilość szkół. Czy nie lepiej pozostawić teatr w spokoju i nie narzucać mu jakichś dobroczynnych celów, a pozwolić pozostać samodzielną świątynią i areną sztuki?”¹ Jednak życzenia te kończyły się najczęściej na niewielkich korektach repertuaru – wybierano sztuki przedstawiające egzotyczne miejsca lub spektakle-feerie. Właśnie ta fraza krytyka pozwalał mi się domyślać, że reformy teatru europejskiego w XIX w., chociaż i na skromnym poziomie, były aktualne także na Litwie; po upływie dziesięciolecia, właśnie dzięki Ruszczycowi, chociażby częściowo, życzenie krytyka zostało urzeczywistnione.

Na początku należałoby omówić kontekst twórczości Ruszczyca. Na początku XX w. przeplatały się i konkurowały ze sobą tradycje rosyjskie, polskie, litewskie, białoruskie, żydowskie. W 1904 roku po zniesieniu zakazu druku, także odżyła

znajdująca się dotąd w podziemiu wielojęzyczna kultura teatralna Litwy, która była ściśle związana z inicjatywami towarzystw kulturalnych. W 1904 r. swój statut zarejestrowało Towarzystwo Samopomocy Litwinów Wileńskich, które uzyskało pozwolenie, by nie częściej niż 4 razy do roku organizować koncerty, przedstawienia, wieczory muzyczne oraz rodzinne. Pierwszy odbył się 6 lutego 1905 roku – zagrano „Amerykę w łaźni” oraz „Jeden z nas powinien się ożenić”. Jednak nie tyle spektakle, ile odtąnczone po nich tańce narodowe oraz litewskie pieśni ludowe wywoływały entuzjazm publiki². Cieszono się z samego faktu, z odradzającej się narodowej kultury litewskiej. Trochę później zorganizowane przez Litwinów wileńskich amatorskie kółko teatralne zaczęło wystawiać „Marzec” Gabrieli Petkevičaitė-Bitė, „Eglė – królową węży” Aleksandrasa Froma-Gužutisa, „Mendoga” Juliusza Słowackiego, „Živilė” V. Nagornoskisa. Historyczno-romantyczny repertuar wymagał także odpowiedniego wystawienia sztuki. Na przykład, do spektaklu „Mendoga”, byli zaproszeni najlepsi aktorzy Wilna, zawczasu zostały omówione różnorodne trudności związane z wystawieniem dramatu historycznego, specjalnie w tym celu zwołana komisja omówiła problem kostiumów: chciano, by kostiumy teatralne odzwierciedlały przedstawianą epokę³.

Repertuar założonych w 1904 roku „Gęśli Wileńskich” („Vilniaus kanklės”) składał się ze sztuk obyczajowych i komedii oraz utworów o tematyce historycznej: Šiaulėniškis, „Książę Pilenai”, Žemkalnis, „Blinda”. Z „Gęslami Wileńskimi” związana jest także pierwsza litewska opera – „Birutė” Mikasa Petrauskasa. Jej premiera odbyła się 6 listopada 1906 r. Dla wykonawców uszyto historyczne w ówczesnym pojęciu ubrania – Birutė miała na sobie stylizowany litewski strój ludowy, Kęstutis – spodnie z łańcuchowego pancerza, koszulę z płaszczem i szlachecką czapkę. Specjalnie z myślą o spektaklu stworzono dekoracje posiadłości i nadbałtyckiej Połagi⁴. Opera spodobała się publiczności już chociażby dlatego, że były w niej „chóry wajdelotek, pochodny ludowe, chóry żniwiarek (około 70 osób na scenie), średniowieczne kostiumy”⁵.

Od 1908 roku w Wilnie zaczęło działać nowe towarzystwo – „Rūta”, w repertuarze którego były utwory obyczajowe oraz historyczne, żywe obrazy, deklamacje. Dużo wysiłku w organizowane przez towarzystwo wieczory włożył Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Tutaj ujawnił się on przede wszystkim jako kierownik chóru oraz muzyk, dzielił się także swym talentem z aktorami oraz planował wykorzystać swój talent malarski. Świadczy o tym stworzona przez niego dla towarzystwa „Rūta” kurtyna – symboliczno-alegoryczna kompozycja o tematyce litewskiej (nad brzegiem morza Wieszcz (Krivį Krivaitis) sypie ofiarę na ołtarz ofiarny, a wschodzące słońce rozpędza ciemne chmury), obramowana motywami ornamentyki litewskiej. Zaś druga jego praca sceniczna pozostała w szkicach – w 1909 roku Čiurlionis zaczął komponować operę „Jūratė ir Kastytis” („Jurata i Kastytis”).

Jeszcze kilkanaście lat przed ukazaniem się znanej ballady Maironisa Čiurlionis zainteresował się legendą bursztynu, a raczej jej wątkiem dotyczącym miłości bogini Juraty i rybaka Kastytisa. Możliwe, że legendę opowiedziała Čiurlionisowi

Sofija Kymantaitė. Zarysy tego zamysłu, dotyczącego opery „Jurata”, niejednokrotnie pojawiają się w korespondencji pomiędzy Kymantaitė i Čiurlionisem⁶. Zachęcana przez Čiurlionisa, w ciągu kilku tygodni Kymantaitė napisała libretto „Juraty” – w liście datowanym 19 listopada 1908 r. Čiurlionis dziękuje za przysłane libretto, radzi się w sprawie planowanej opery i dość pesymistycznie ocenia możliwości wystawienia jej na Litwie: „Czy muszę liczyć się z trudnościami technicznymi, czy nie? Ponieważ gdy pomyślę, że ci nasi są tacy biedni i nic nie mają, to robi się żal, że ta praca ich ominie, a przecież Ty i ja chcemy im coś dać. [...] Nie chcę sobie ulżyć, chcę tylko zrealizować jeszcze trudniejsze zadanie. Chcę, by to było wystawione nawet w Warszawie, a z czasem i w Wilnie, ale do tego czasu dużo wody upłynie”⁷.

W innym liście Čiurlionis pisze, że uwerturę chce zrobić „smutną, prawie ponurą, dziwną oraz fantastyczną, jak głębia morską”, która mogłaby nazywać się „Głębia morską” i powinna być wykonywana w ciemnej sali, oraz napomyka o scenicznym wykonaniu opery, szczegółach związanych z wystawieniem, oświetleniu. Zdaniem Čiurlionisa, w drugiej części wstępu powinna unieść się kurtyna, z ciemności stopniowo powinny wyłaniać się zarysy głównych akcesoriów: „najpierw ogromne, fantastyczne morskie gwiazdy, dziwne rośliny, pałac z bursztynu itd. Wszystko powinno pojawiać się stopniowo, światła coraz więcej – muzyka idzie za światłem i stopniowo cichnie”⁸.

Čiurlionis rozpoczął tworzyć nie tylko muzykę, ale także szkice scenograficzne opery. Z trzech znanych dzisiaj i datowanych na 1908 r. dwa przedstawiają świat podwodny, jeden – brzeg morza. Narysowany przez artystę bursztynowy pałac posiada fantastyczny, przypominający architekturę wschodnią kształt, ma wieże, opasuje go ogromny wąż, otoczony jest roślinnością morską, w tle – sylwetki ryb, gwiazd morskich, w prawym rogu jednego ze szkiców – ryba o wytrzeszczonych oczach i rozwartej paszczy. Oba szkice różnią się obrazem pałacu. Widocznie Čiurlionis szukał jak najbardziej odpowiedniego wariantu dla przyszłego scenicznego kształtu opery. Na szkicu przedstawiającym brzeg morza rybak, którego figura zaznaczona jest schematycznie, ciągnie na brzeg piękny statek. Jednak ten projekt Čiurlionisa nie został urzeczywistniony.

Po zniesieniu zakazu druku aż do I wojny światowej polska działalność kulturalna nie była stabilna. Chociaż w czasie zakazu druku częste były różnorodne tajne wieczorki z przedstawieniami lub koncertami, „których dekoracjom, kostiumom oraz rekwizytom nie udzielano zbytnej uwagi – ognie bengalskie i latarnie zawsze robiły kolosalne wrażenie”⁹, jednak założeniu stałej trupy należało poświęcić немало wysiłku oraz czasu. Pierwsze spektakle – od 1905 roku – były organizowane przez przybyszy z Warszawy. W 1906 roku powstał stały polski teatr¹⁰, finansowany oraz kierowany przez słynną polską aktorkę Nunę Młodziejowską. W repertuarze teatru – dzieła Elizy Orzeszkowej, Juliusza Słowackiego, Hermanna Sudermanna, Henrika Ibsena. Nie udzielano szczególnej uwagi reżyserii, scenografii przedstawienia – tyle tylko, ile wymagał ogólny realistyczny zamysł realizacji spektaklu¹¹.

Próby odrodzenia teatru w tym okresie związane są z wysiłkami Ruszczyca. Do śmierci był on najbardziej wpływową i znaczącą osobowością świata artystycznego Wilna początku XX w., która wzbogaciła atmosferę kulturalną miasta teatralnymi oraz literackimi wizjami o wyrafinowanym symbolistycznym charakterze, przybliżyła sztukę wileńską, która kierowała się dotychczas etnograficznymi, narodowo-romantycznymi kryteriami, do abstrakcyjnego ołtarza świątyni sztuki i piękna, tworzyła swoiste wileńskie pojmowanie „sztuki dla sztuki”.

W 1908 roku po przybyciu z Krakowa do Wilna, artysta brał aktywny udział w życiu kulturalnym miasta, często chodził do teatru (pisał o tym w dzienniku), znał i przyjaźnił się z kierowniczką teatru Nuną Młodziejowską, bywał u niej w domu. W dzienniku Ruszczyca pisze, że 9 lutego 1909 r. był razem z Młodziejowską w Teatrze Letnim w Ogrodzie Bernardyńskim, obejrzał scenę, dekoracje, a wieczorem u Szczurkiewiczów zaczęto rozmawiać o „Lilli Wenedzie” Słowackiego. Premiera tego spektaklu odbyła się 30 maja 1909 r.; powodzenie spektaklu w większym mierze związane jest z nowatorskim poglądem Ruszczyca na teatr.

Spektakl został wystawiony w drewnianym Teatrze Letnim w Ogrodzie Bernardyńskim. Zamyśl ten wzbudzał zdziwienie współczesnych Ruszczyców: „Co wystawiasz w teatrze? Lillę Wenedę. Gdzie? W tej budzie? Zwariowałeś?”¹². Każdy aktor otrzymał kolorowy rysunek swojego kostiumu, ze wskazówkami, z jakiej tkaniny powinien być uszyty, a dla pań artysta dodał skrawki tkaniny, nawet z podaną ceną. Dekoracje do spektaklu malowali malarze teatralni, pod okiem samego Ruszczyca – często nie rozumiejąc tego, co malują. Wspomina się, że dekorator Jabłonowski przyszedł do Młodziejowskiej i powiedział, że tyle lat przepracował jako dekorator i wie, jak należy malować dekoracje. „A tu? Będzie skandal!”¹³.

Spektakl miał bardzo przychylne recenzje prasowe. W kontekście teatru Litwy tamtego okresu wyróżniał się on harmonią stylistyczną, próbą stworzenia synkretycznego widowiska teatralnego, w którym tekst, gra aktorów, obraz – scenografia, kostiumy, oświetlenie, muzyka, dopełniając siebie nawzajem, formowały jednolite wrażenie artystyczne. W teatrze tamtego okresu dominowała literatura – rozwijanie tematu, spektakle oparte na rozwijaniu intrygi opracowane były, nie udzielając należytej uwagi estetyce obrazu, posiadanymi dekoracjami oraz kostiumami dostosowanymi do przebiegającej w sztuce akcji. „Literatura – królowa sztuk. Najlepiej wyrazić ją za pomocą wyobraźni, nie na próżno większość woli dzieła dramatyczne nie oglądać, lecz czytać. Najtrudniejsze zadanie sztuki scenicznej – pokazanie wizji poetyckiej. To, co widzieliśmy podczas sobotniej premiery, to co nas do głębi wzruszyło, było dziełem nie młotka stolarza czy kolorowych reflektorów, lecz pędzla dekoratora, pochodziło z duszy tworzącego artysty. Promienie geniuszu Słowackiego, odbite o oryginalność talentu Ruszczyca, zrodziły nowy utwór” – pisano w jednej z recenzji „Lilli Wenedy”¹⁴. Najwięcej uwagi udzielając utworowi Juliusza Słowackiego, autor recenzji przyznaje Ruszczycowi zaszczyt urzeczywistnienia tego dzieła z talentem: „Poeta marzył o Lilli Wenedzie,

Ruszczyc zobaczył ją w wyobraźni, i tak mocno, tak jaskrawo, jak tylko może zobaczyć obdarowany fantazją malarz“. Opisując w recenzji dekoracje, używane są takie określenia, jak *wspaniały zamysł*, *ogromny efekt*, *najbogatsze dekoracje*, *ogólne zachwycenie* – „Idźcie i patrzcie. Ponieważ nie są to trywialne dekoracje – to najczystszy przejaw twórczości malarza, przejawiający się w każdym kostiumie, w każdym rekwizycie“¹⁵.

W innej recenzji wyraźnie oceniane jest nowatorstwo Ruszczyca: „Po raz pierwszy został odrodzony w Wilnie polski teatr, na scenie pojawiły się dekoracje i kostiumy, nie mające nic wspólnego ze zwykłymi szablonami i wzorami niestylowego szmaciarstwa“¹⁶. Powodzenie spektaklu próbuje się tu wyjaśnić tym, że „Lillę Wenedę“ tworzył nie dekorator, lecz artysta-malarz. Wypowiadanych jest tutaj także kilka krytycznych uwag pod adresem spektaklu, bardziej odnoszących się do realności oraz iluzji oddzielnych scen: zarzuty stawiano scenie palenia zwłok, zabrakło *iluzji palenia* się na ołtarzu Róży Wenedy, purpurowe oświetlenie ostatniego obrazu, na tle którego walczyli bohaterowie, nie wzbudziło u autora recenzji *stosownej grozy*, a suknia Lilli Wenedy była zbyt kolorowa – nie wyrażała skromności narzeczonej¹⁷.

Pośród wszystkich recenzji „Lilli Wenedy“ wyróżnia się tekst Franciszka Hryniewicza – właśnie w nim jest mowa o tym, że odpowiednia dekoracyjna oprawa spektaklu jest jedynym sposobem na wybawienie teatru z kryzysu, a praca Ruszczyca jest analizowana w kontekście twórczości reformatorów teatralnych końca XIX–początku XX w. Craiga, Wsiewołoda Mejerholda, Konstantina Stanisławskiego. „W świetle norm realistycznego teatru wystawienie „Lilli Wenedy“ można uważać za tryumf wileńskiego teatru [...]. Wszystko było nie tak zwanymi „prawdami historycznymi“, lecz w duchu dramatu i indywidualnych przeżyć Ruszczyca“¹⁸. Do tego odnosi się także wykorzystana przez malarza symbolika kolorów – purpura oznaczała walkę, zieleń – nadzieję, czerń – śmierć. Zdaniem Hryniewicza dekoracje nie hamowały poczynań aktorów, pozwalały im stworzyć postacie trójwymiarowe. Stworzone przez artystę dekoracje były porównywane z orkiestrą Richarda Wagnera, która nie ilustruje i nie może ilustrować słowa. Za plastyczne *novum* scenograficzne uznano i wysoko oceniono zawieszenie w bocznych kulisach materiału o neutralnych barwach – ten wynalazek Gordona Craiga w świadomy sposób oddziela realia świata od realiów spektaklu.

O tym, że wystawienie „Lilly Wenedy“ wiele znaczyło także dla samego Ruszczyca, świadczy fakt, że po ósmym spektaklu 24 sierpnia artysta wręczył Młodziejowskiej wykonany na pergamencie pięknej urody program – za to, że pozwoliła mu „urzeczywistnić marzenia“¹⁹.

W lutym 1911 roku Ruszczyc zaprezentował dwuczęściowy cykl poetycki „Wieczory wileńskie“. Kontynuując bogate tradycje organizowania pokazów żywych obrazów, artysta osobiście wyreżyserował wieczór żywych obrazów pod nazwą „Sny o pięknie“, do których napisał recytatyw o symbolistycznym charak-

terze, który przy towarzyszeniu muzyki czytał aktor Juliusz Osterwa. Na inscenizację złożyło się 8 części, każda z nich miała własny tytuł i była skomponowana zgodnie z zasadami malarstwa angielskich prerafaelitów²⁰.

1 grudnia 1912 r. odbyła się premiera neoromantycznego dramatu Edmonda Rostanda „Orzeł” z dekoracjami Ruszczyca – cały miesiąc przed pierwszym spektaklem w rubryce przeglądu teatralnego informowano o odbywających się próbach spektaklu. W recenzji, która ukazała się następnego dnia, monogramista C. zachwycił się dekoracjami, wymieniał pole bitewne *a la* Craig, stylowy, o harmonijnym kolorystyce pokój Marii Ludwiki, czarodziejski obraz nocnego ogrodu Schönbrunn – prawdziwe „arcydzieło malarstwa dekoracyjnego”²¹. W innej publikacji odważnie stwierdza się – „Orzeł” zademonstrował, że teatr [...], znajdujący się w tak opłakanych warunkach, jest jednak prawdziwą świątynią piękna oraz sztuki. „[...] Żaden teatr świata nie posiada takiej rangi artysty [Ruszczyca – H.Ś.], który nie tylko z właściwym sobie zapalem zabrał się za inscenizację, lecz wykonywał także najdrobniejsze szczegóły, sam malował dekoracje”²¹.

13 stycznia 1913 r. w pomieszczeniach znajdującego się na placu Łukiskim cyrku odbył się wieczór poezji w trzech obrazach: „Wstęp do Boskiej Komedii”; „O czym tu rozmyślać na Paryskim Moście”; „Warszawianka” Stanisława Wyspiańskiego. Przed występem w prasie zamieszczono informację, że spektakl odbędzie się bez suflera – to eksperyment, możliwy tylko w wypadku bardzo zgranego zespołu; z tego powodu obniżono także ceny biletów²².

W 1914 roku Ruszczyca stworzył dekoracje do wystawianej w Warszawie „Baldadyny” Słowackiego, a po pierwszej wojnie światowej w Wilnie do „Cyda” Corneilla (1924) i „Nocy Listopadowej” Wyspiańskiego (1930).

Co charakterystyczne, w litewskiej prasie obok relacji nt. wystawianych przez towarzystwa spektakli, czy bardziej wyczerpujących rozważań o poziomie kultury teatralnej znajdujemy publikacje, które opisują działalność ówczesnych zachodnioeuropejskich reformatorów teatralnych – należy do nich tekst wydrukowany w „Lietuvos žinios” zatytułowany „Z nowości teatralnych. List z Niemiec”. W wyczerpujący sposób omówiono w nim spektakl „Cud” („Das Mirakel”) słynnego reformatora teatru początku XX w. Maxa Reinhardta. Zgodnie z relacją autora uczestniczyło w nim około 2000 osób. Po krótkim zaprezentowaniu treści dzieła autor zwrócił uwagę na cechy szczególne przedstawienia: „Już po wejściu do sali ogarnia widza jakieś dziwne uczucie, bo zamiast sceny widzi zabudowę kościelną i klasztorną, na górze sklepienie, a miejsce akcji na dole (urządzone na wzór amfiteatru). We właściwym czasie, zamiast dzwonków i innych sygnałów, w kościele donośnie zaczynają bić dzwony, z wolna ze wszystkich stron zbierają się zakonnice, zapalają świece dookoła cudownej figury zakonnicy [...]. W tej samej chwili zaczynają kroczyć procesje śpiewających pielgrzymów, wśród których znajdują się ludzie różnych stanów – od biedaków, żołnierzy do biskupów i kalek – chromych, ślepych, sparaliżowanych i innych – całego tłumu. (Obraz małej procesji możemy sobie wyo-

brazier przywołując np. procesje odbywające się podczas Święta Bożego Ciała w Wilnie, należałoby jeszcze tylko dodać wszystkich kalwaryjskich i ostrobramskich żebraków i kaleki). [...] Na początku słychać także odgłosy orkiestry oraz śpiewów chóralnych, jednak ciągle wznoszący się głos gorącej modlitwy nieszczęsnych kalek, próba podejścia bliżej, dotknięcia rękoma, lamenty, później ekstaza – jest to tak przejmujące, że cała publiczność zarażona tym nastrojem wspólnie zaczyna płakać, a niektóre kobiety nawet krzyczą.[...] Co znamienne, większość była wykonywana tylko za pomocą mimiki, bez słów, jednak publiczność wszystko rozumiała”²³. Chociaż trudno jest ustalić autora tego reportażu, jedno jest jasne, że pisał go człowiek interesujący się teatrem i usiłujący chociażby na poziomie słowa zapoznać litewskich teatromanów oraz ogół społeczeństwa z twórczością jednego z reformatorów teatru – Reinhardta.

Na tle takich inicjatyw teatru litewskiego oraz nie do końca urzeczywistnionych idei scenicznych, twórczość Ruszczyca, choć niezbyt bogata, pozwala jego spektakle – a tym samym i twórczość teatralną Litwy początku XX w. – oceniać w kontekście postępowego, nowoczesnego teatru europejskiego, uchwycić próby tworzenia stylowej, artystycznie jednolitej i wartościowej sztuki teatralnej, odgraniczyć się od tradycji teatru narracyjnego, ilustrującego, z którymi o wiele bardziej zdecydowanie będą dyskutowały pokolenia litewskich scenografów 3. i 4. dziesięciolecia XX wieku.

Tłumaczyła Bożena Tautkienė

¹ О. Яковлев, Театральные заметки, *Виленский вестник*, 1898 09 29.

² Atbalsiai, *Vilniaus žinios*, 1905 02 08.

³ V. Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, Vilnius, 1972, p. 117.

⁴ Ibid., p. 119.

⁵ Ibid., p. 120.

⁶ M. K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*. Vilnius, 1973, s. 56.

⁷ List z Petersburga 1908 11 19, M.K.Čiurlionis. *Laiškai Sofijai*, Vilnius, 1973, p. 81.

⁸ List z Petersburga 1908 11 28, M.K.Čiurlionis. *Laiškai Sofijai*, Vilnius, 1973, p. 89.

⁹ H. Romer-Ochenkowska, *XXV-lecie wskrzeszonego teatru polskiego*, Wilno, 1932, s. 8.

¹⁰ Ibid., s. 26.

¹¹ *Kurjer Litewski*, 1906 06 14.

¹² *Ferdynand Ruszczyc. Życie i Dzieło*, Wilno, 1939, s. 37.

¹³ Ibid.

¹⁴ *Kurjer Litewski*, 1906 05 31.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Goniec Wileński*, 1909 06 15.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ F. Hryniewicz, Inscenizacja „Lilly Wenedy”, *Goniec Wileński*, 1909 04 16.

¹⁹ F. Ruszczyc, *Dziennik. cz. I, Ku Wilnu*, Warszawa, 1994, s. 231.

²⁰ *Kurjer Litewski*, 1909 06 17.

²¹ Sny o Piękne, *Tygodnik Wileński*, 1911, nr 9.

²² Teatr polski. „Orle” E. Rostanda, *Kurjer Litewski*, 1912 12 02.

²³ Iš teatro naujienų. Laiškas iš Vokietijos, *Lietuvos žinios*, 1914 01 19.