

Aneta Narolska
Uniwersytet Zielonogórski

**GŁOS W SPRAWIE PUBLICZNOŚCI TEATRALNEJ.
SIOSTRZANA DUSZA. Z PAMIĘTNIKÓW DRAMATURGA
WŁADYSŁAWA SABOWSKIEGO**

Choć w numerze pierwszym „Echa Muzycznego i Teatralnego” z roku 1883¹ wymienia się Władysława Sabowskiego jako stałego współpracownika literacko-artystycznego tygodnika, jego udział w przygotowywaniu pisma wydaje się niewielki, by nie rzec znikomy. Autor, pełniący od tego czasu funkcję sekretarza redakcji „Kuriera Warszawskiego”, zamieścił na łamach „Echa” prawdopodobnie jeden utwór – odnotowany w *Nowym Korbutcie*² tekst pt. *Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga*³. Nie znalazł się on „w fejletonie”, nie był więc zapowiadany w słowie wstępnym; na tyle krótki, by zmieścić się na dwóch stronicach periodyku, nie był zapewne obliczony na przyciągnięcie uwagi czytelnika, w której centrum miały się znaleźć drukowane właśnie, znacznie obszerniejsze *Echa muzyczne* Bolesława Prusa⁴. Z małych form narracyjnych Sabowskiego jest on wyjątkowy także i z innych powodów – pisany wyraźnie z uwzględnieniem charakteru pisma, dotyczy problematyki artystycznej, ważnej dla literatury romantyzmu i okresu międzypowstaniowego, podrzędnej raczej w pozytywizmie⁵, ale obecnej

1 Ostatni numer „Echa Muzycznego” ukazał się w grudniu 1882 r., natomiast pierwszy numer „Echa Muzycznego i Teatralnego” po dziewięciomiesięcznej przerwie – 6 października 1883 r. Począwszy od roku 1885, tytuł pisma zostanie rozszerzony i przyjmie brzmienie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”. Zob. W. Poźniak, *Wstęp*, [w:] *Echo Muzyczne 1877-1882, Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne 1883-1907*, oprac. W. Poźniak, Bibliografia Polskich Czasopism Muzycznych, t. V, Kraków 1965, s. 10.

2 *Sabowski Władysław (1837-1888)*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski (hasła osobowe M-S)*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1978, s. 507. W opracowaniu zapisano błędną formę tytułu utworu Sabowskiego – *Siostrzana dusza. Z pamiętnika dramaturga* zamiast *Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga*.

3 W. Skiba [W. Sabowski], *Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 40, s. 414-415. Stąd pochodzą cytowane w pracy fragmenty utworu.

4 Tekst, zapomniany dotychczas, został zinterpretowany ostatnio przez Beatę K. Obsulewicz. Zob. eadem, *O „Echach muzycznych” Bolesława Prusa*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2013, R. VI (XLVIII), s. 163-178.

5 Por. E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraśzewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009; *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.

właśnie w „Echu Muzycznym i Teatralnym”. Wzbogacenie tygodnika – na skutek trudności z pozyskaniem czytelników dla czasopisma *stricte* muzycznego – o inne niż muzyka działy, takie jak literatura, teatr czy plastyka, zwłaszcza w początkowej fazie działalności periodyku po wznowieniu owocowało tekstami literackimi poruszającymi problematykę artystyczną. Tę tendencję reprezentują na przykład *Zza kulis. Obrazki z teatralnego życia* Aurelega Urbańskiego, *Downmund. Karika z życia artysty* Józefa Ignacego Kraszewskiego, przekład *Pianisty. Monologu z repertuaru Coquelinà*, ponadto Michała Bałuckiego *Przez tydzień aktorem (z pamiętników studenta)* czy *Takie wszystkie. Szkic powieściowy* Edwarda Lubowskiego. Wszystkie te wypowiedzi poprzedzają tekst Sabowskiego, uzasadniając tym samym jednorazowo podjęty przez pisarza temat „poety i świata”. Nie tylko one stanowią jednak dla *Siostrzanej duszy* interesujący kontekst. Równie istotne są tu wypowiedzi krytyków sztuki, a zwłaszcza teatru oraz toczące się na łamach „Echa” polemiki.

Krytyka o publiczności teatralnej. W artykule powitalnym pierwszego numeru „Echa Muzycznego i Teatralnego” podjęto temat, który następnie opracowywano na różne sposoby w ciągu kolejnych miesięcy. Sprawę publiczności teatralnej – bo o niej mowa – związane wówczas z aktualnymi wydarzeniami (pożar Teatru Rozmaitości z 11 czerwca 1883 r.) oraz sytuacją polityczną, czego efektem stało się upodrzedzenie kwestii estetycznych. Publiczność zobligowano do uczęszczania do teatru z powodów patriotyczno-materialnych, nałożono na nią „obywatelski obowiązek utrzymania miejscowej sceny i ratowania jej od złowrogich a logicznych konsekwencji obecnego przesilenia”⁶. Zwracano się do „publiczności myślącej”, winnej bywać w teatrze przede wszystkim dlatego, by spłacić jego długi, nazywając rzecz „czasowym poświęceniem wybredniejszych gustów i wymagań”, „obywatelską ofiarnością dla sprawy”⁷.

W tym samym numerze zamieszczono wszakże tekst Stanisława Koźmiana *Nasza publiczność*⁸, otwierający na łamach pisma dyskusję na temat roli publiczności. Krytyk, ale i jednocześnie dyrektor sceny krakowskiej, rozumiejąc bieżącą potrzebę utrzymania teatrów, postuluje przecież wykształcenie stałej i samodzielnej publiczności. „Publiczność nasza – jak podkreśla – nie samymi estetycznymi względami powoduje się w teatrze, dziwić się ani ubolewać nad tym nie godzi się; ale żeby to miało korzystnie oddziaływać na sztukę i rozwój sceny – nie powiem”⁹. Rolą publiczności nie jest zapełnianie widowni czy zapewnianie bytu materialnego obiektom i zespołom aktorskim,

6 *Otwarcie sezonu*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 1, s. 2. Wszystkie cytowane teksty dziewiętnastowieczne zostały zmodernizowane zgodnie z zasadami sformułowanymi przez I. Klemensiewicz-Bajerową w artykule *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej poł. XIX w.* („Pamiętnik Literacki” 1955, z. 3, s. 144-158). Końcówki *-em*, *-emi* zastąpiono końcówkami *-ym*, *-im*, *-ymi*, *-imi*; uwspółcześniono interpunkcję.

7 *Ibidem*, s. 3.

8 S. Koźmian, *Nasza publiczność*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 1, s. 3-8, [przedruk w:] *idem*, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, red. Z. Żarnecka, t. 1, Kraków 1959, s. 229-236.

9 *Idem*, *Nasza publiczność*, [w:] *Teatr. Wybór pism*, s. 233.

lecz winna ona być „rozjemcą, łącznikiem, a w potrzebie ostatecznym sędzią między grupami: między autorami, aktorami i dyrekcją z jednej, a krytyką z drugiej strony”¹⁰ – grupami hołdującymi zasadzie „sztuka dla sztuki, teatr dla teatru”¹¹.

Stanowisko Koźmiana wywołało polemiczną reakcję Edwarda Lubowskiego, autora artykułu *Jeszcze o „Naszej publiczności”* zamieszczonego w czwartym i piątym numerze pisma z tego samego roku¹². Akcent w sporze o publiczność został tym razem przesunięty na kwestię jej kształcenia, a tym samym repertuary teatralne, poziom gry aktorskiej oraz rolę krytyki, od których – wedle Lubowskiego – zależy poziom wiedzy świadomych odbiorców sztuki. Kiedy bowiem – pisze autor – „deklamacja płacziwa, [...] błaznowanie kokietujące widzów zyskują gorący poklask, gdy poprawna i sumienna gra lub prawdziwej wartości utwór przyjmowane są zimno i w głuchym milczeniu”, to „zapracowano na to powolnym i stopniowym psuciem dobrego smaku w publiczności, przekształcaniem jej dobrych instynktów, a oswojeniem jej z miernością, afekcją i hałaśliwą pretensją”¹³. Zgadzając się zatem z Koźmianem co do sedna – koniecznością edukowania publiczności teatralnej – Lubowski odmiennie postrzega środki do owego celu wiodące, „znośny choćby teatr”¹⁴ uznając za warunek powodzenia.

Przywołany powyżej kontekst wydaje się ważny dla właściwego odczytania utworu Sabowskiego *Siostrzana dusza*. Wprawdzie ukazał się on dopiero w 40 numerze „Echa Muzycznego i Teatralnego” z roku 1884, a więc dziewięć miesięcy po wypowiedzi Koźmiana, osiem po artykule Lubowskiego, jednak trwająca na łamach tygodnika artystyczno-literackiego debata znacząco oddziaływała na tematykę podjętą przez autora „pamiętników dramaturga”.

Siostrzane dusze Teodora Tomasza Jeża. Tytuł utworu Sabowskiego oraz jego zakończenie stanowią – jak się wydaje – czytelne nawiązanie do powieści Teodora Tomasza Jeża *Siostrzane dusze* z roku 1872¹⁵. W tym zapoznanym przez badaczy, tendencyjnym utworze poruszono zagadnienie sztuki, jej zadań, a także relacji zachodzących pomiędzy artystą a publicznością. Historia ubogiego malarza, który dzięki wsparciu mądrego księcia – powieściowego rezonera – zaczyna rozumieć społeczny sens pracy twórczej, zostaje wtłoczona tu w ramy opowieści o dziejach szlacheckiej rodziny, popadającej w ubóstwo wskutek rozrzutnego trybu życia. „Siostrzaną duszą” panny z tego

10 *Ibidem*, s. 231.

11 *Ibidem*, s. 236.

12 E. Lubowski, *Jeszcze o „Naszej publiczności”*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 4, s. 33-34; nr 5, s. 49-50.

13 *Ibidem*, nr 4, s. 34.

14 *Ibidem*, nr 5, s. 50.

15 Zob. Miłkowski *Zygmunt Fortunat (1824-1915)*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 8: *Romantyzm (hasła osobowe K-O)*, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej, S. Stupkiewicza, Warszawa 1978, s. 390. Wszystkie przywoływane fragmenty z tej powieści, dokumentowane w tekście głównym, pochodzą z następującego wydania: T.T. Jeż, *Siostrzane dusze. Powieść. Dodatek powieściowy „Gońca Wielkopolskiego”*, Poznań 1901.

domu, utalentowanej rysowniczką, okaże się ów znakomity malarz, a powieściowe dzieje obojga kończą małżeństwo.

W tej „romantycznej” powieści – jak ją nazywa Stanisław Strumph-Wojtkiewicz¹⁶ – nie miłość więc jest tematem nadrzędnym, lecz właśnie sztuka. Lucyna jako idealny odbiorca dzieł plastycznych zostaje skontrastowana z bankierem Armulphem, kolekcjonerem własnych portretów oraz właścicielem galerii, będącej kosztowną „zbieraniną na chybił trafił, nie dowodzącą ani znajomości, ani gustu” (s. 71), jak również z całym towarzystwem salonowym. Bunt młodego artysty przeciwko uprzedmiotowieniu sztuki oraz publiczności w rodzaju bankiera zostaje stłumiony przez księcia, powodującego się dobrem publicznym.

– Należy brać rzeczy, jak są i z tego, jak są, robić taki użytek, ażeby doprowadzić do tego, jak być powinno... U nas taki jest jeszcze stan wyobrażenia o pięknie, że piękno, ażeby zostało uznanym, nie może się obejść bez rekomendacji... Ale ten stan przeminie... Rekomendacje, często się powtarzając, urobią powoli pojęcie ogółu. Takim jest, niestety, porządek rzeczy. Sztuka, do pewnego stopnia, potrzebuje mecenasowania, póki o własnych nie stanie siłach... a o własnych siłach stanąć może nie pierwej, aż piękno dostąpi uznania ogólnej potrzeby... Wypływa to wprost z konstrukcji naszego europejskiego społeczeństwa (s. 85).

Jeż porusza zatem kwestię konieczności wykształcenia odbiorców sztuki, wiążąc tę ostatnią z moralnością. „Malarstwo, rzeźbiarstwo, muzyka, poezja są – wedle pisarza – współczynnikami moralności, a zatem i potężnymi dźwigniami postępu. Podbijając świat dla siebie, podbijają go dla postępu. Takie ich powołanie, takim ich święty obowiązek...” (s. 88). Te nadrzędne cele uświęcają środki, do których należy zaspokajanie potrzeb bogatych mecenasów „chorujących na protektorstwo sztuk pięknych” (s. 85). Są oni jedynie pośrednikami, narzędziami do osiągnięcia wyższego celu: „malując, nie myśl o hebesie, ale o publiczności, o narodzie... Sztuka to piorun, bogacz to konduktor, naród to ziemia... Za pomocą konduktora pioruny spływają, wsiąkają w ziemię i nasycają ją elektryzmem i...” (s. 86). Jak wielka jest praca do wykonania, pokazuje Jeż w kulminacyjnej scenie powieści. Przybyła do pracowni malarza publiczność, oczekująca na odsłonięcie dzieła, w decydującym momencie przedkłada pokaz pcheł nad kontemplację sztuki. Ta obelga rzucona w twarz artyście rodzi w nim gniew. *Siostrzane dusze* są zatem także satyrą na dziewiętnastowieczne społeczeństwo, szukające taniej rozrywki i niezdolne do oceny prawdziwej sztuki, tym bardziej, gdy jest rodzima.

Tytuł *Siostrzana dusza* jest zatem u Sabowskiego ironiczny: będący narratorem opowiadania dramaturg owej siostrzanej duszy nie tylko nie znajdzie pośród publiczności, ale i straci wszelkie nadzieje na realizację swego marzenia. Tematem opowiadania jest bowiem recepcja sztuki teatralnej. Zadowolony ze swego utworu, gry aktorskiej,

16 S. Strumph-Wojtkiewicz, *Burzliwe dzieje T.T. Jeża*. Z pamiętnika, pism i listów wybrał i oprac. S. Strumph-Wojtkiewicz, Warszawa 1961, s. 347.

a wreszcie sukcesu dzieła autor nie jest usatysfakcjonowany sposobem jego odbioru w teatrze.

Ale za to publiczność i krytyka nie okazały się tak względny, jak się po nich spodziewałem.

Publiczność oklaskiwała i schodziła się tłumnie, krytyka chwaliła... Spotykałem moje nazwisko z przydomkiem „nasz znakomity”, a jednak nie było to tym, czegom pragnął.

Ze sztuką moją zdarzyło się to samo, co było jej myślą przewodnią: powodzenie wymarzone nie było podobnym do rzeczywistego.

Naiwny odbiór sztuki estetycznie niewyrobionej publiczności zderza się tu z oczekiwaniami twórcy, który projektując odbiorcę idealnego, miał nadzieję, że skupi się on na najgłębszych warstwach znaczeniowych jego utworu. Tymczasem dzieje się inaczej.

Marzyłem, że owa eteryczna część mojego dzieła wywalczy mu trwałe miejsce na scenie, zdobędzie mi aplauz publiki i głosy podobne recenzentów, tymczasem stało się przeciwnie: strona realna, komiczna, trywialna, która w poczuciu moim stanowiła akcesorium niezbędne do uwydatnienia kontrastu, wzięła górę nad całością. Postacie, które uważałem za drugorzędne, występowały na pierwszy plan, liche dowcipy, które chciałem przysłonić, publiczność powitała oklaskami i śmiechem, a wznioślejsze poloty mojej poetycznej twórczości błądy przy tym, gasły, znikaly...

Symboliczne sensy dzieła dramaturga nie zostają przez publiczność odkryte. Bezrefleksyjna reakcja zgromadzonych prawdopodobnie na „jaskółce” młodych, najuboższych i najmniej wykształconych widzów nie tylko nie zostaje powściągnięta przez najlepiej wykształconą i obytą ze sztuką warstwę arystokratyczną zajmującą łoża, ale negatywnie oddziałuje na odbiór całej widowni, dostrzegającej odtąd w przedstawieniu jedynie kopiowanie życia w jego trywialnych aspektach. Nie jest więc w opowiadaniu tak, jak pisał Koźmian:

w publiczności naszej teatralnej brak izby wyższej. Przyjrzyjmy się łożom i fotelom w Théâtre Français lub w Burgu, a zrozumiemy, dlaczego doszły te teatra do doskonałości; zajmuje je bowiem kwiat społeczeństwa, arystokracja nie tylko rodowa, ale także rozumu, nauki, wykształcenia; zajmują je księżne i margrabiny, akademicy, redaktorowie „Revue des Deux Mondes”, członkowie parlamentu, ministrowie, dwór¹⁷.

U Sabowskiego łoża są wypełnione, a mimo to publiczność „nie ma ani przewodców uprawnionych, ani wytkniętego kierunku”¹⁸, a jej „wymagania [...], jak jej zadowolnienie, nie są wynikiem wybrednego słuchu, lecz kaprysem, w najlepszym razie fantazją”¹⁹. Jest to publiczność charakteryzowana przez Lubowskiego: „nie jednostki [...] inteligentne wchodzące w skład ogółu stanowią jej charakter, ale tak zwana masa publiczności, do której zwolna wkrada się pierwiastek prostaczy, bezmyślny i powierz-

17 K. Koźmian, *op. cit.*, s. 234-235.

18 *Ibidem*, s. 235.

19 *Ibidem*, s. 231.

chowny, podtrzymujący sztucznie fałszywe zapaly, bo i to się zdarza²⁰, oraz publiczność będąca przedmiotem opisu w artykule Bronisława Zawadzkiego publikowanym w jednym z kolejnych numerów „Echa Muzycznego i Teatralnego” z przełomu 1883 i 1884 roku – w przeddzień otwarcia odbudowanego Teatru Rozmaitości autor zwracał uwagę na kwestię zachowania publiczności.

Oprócz ludowych teatrów włoskich, nie ma publiczności zgiełkliwszej i niesforniejszej w aplauzach, jak warszawska. Ale co prędzej przepraszamy jej ogół za ten zarzut... Każdy wie, że mówimy tylko o paradyzie... Publiczność dojrzała i poważna, sterroryzowana przez paradyz, od dawna u nas przestała ujawniać zewnętrznym wyrazem swoje zadowolenia, bo w gustach swoich częstokroć nazbyt jest różną z paradyzem, a do współzawodnictwa na siłę gardła i dłoni z żywiołami, które tam się gromadzą, bez ujmą dla swej powagi, swego taktu, swego nareszcie zdrowia, stawać nie może. Smutna to prawda, ale niezaprzeczona, że okłask *tak zwanej* publiczności warszawskiej utracił dziś wszelki kredyt, gdyż został on zmonopolizowanym przez cząstkę, silną nie liczbą, nie inteligencją lub smakiem, ale krzepkością płuc i jędrnością mięśni w rękach²¹.

Dopiero w tym kontekście czytelne staje się porównanie dramaturga z utworu Sabowskiego: „stało się tak, jak gdyby *Odludków i poetę* odegrano dla ludzi, którzy zdolni są pojąć tylko komizm oberżysty, podającego przesolone rachunki...” (s. 415), jak również pominięcie paradyzu jako miejsca, gdzie narrator opowiadania będzie szukał „ducha bratniego”: „Lornetka moja – jak wspomina – błędziła po łóżach parterowych i pierwszego piętra, nie wznosząc się ani na chwilę wyżej, ku tym sferom, z których wyszło mylne pojęcie mojego utworu” (s. 415). Artysta pragnie znaleźć odbiorcę, będącego w stanie pojąć jego dzieło tak, jak pojmuje je on sam – twórca, a więc odbiorcę, umiającego przeniknąć rzeczywiste intencje autora. Opisana przez dramaturga scena odbioru jego utworu przez młodą, piękną, o inteligentnym spojrzeniu artystokratkę staje się zaprzeczeniem przywołanego epizodu z powieści Jeża. Trywialne powody pozornie wzniosłych reakcji bohaterki na przedstawienie, odkryte przez autora, raz na zawsze pozbawiają go złudzeń, „pozostawiając [...] rozczarowanego i złamanego” (s. 415).

Odludki i poeta Aleksandra Fredry. W podobnych związkach jak z powieścią Jeża pozostaje „pamiętnik” Sabowskiego ze wspomnianą powyżej komedią Fredry²². Autor

20 E. Lubowski, *op. cit.*, s. 34.

21 Br. Z. [Bronisław Zawadzki], *W przeddzień otwarcia teatru*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883/84, nr 15, s. 157-158. Pisze na ten temat także Tadeusz Sivert w rozprawie *Teatry warszawskie w latach 1865-1890*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. 3: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 226-227 (rozdz. *Publiczność. Zadania krytyki teatralnej. Rola społeczna i narodowa teatru*).

22 *Odludki i poeta. Komedia w 1 akcie, wierszem* powstała wiosną 1825 r., wystawiona na scenie lwowskiej 10 XI 1826 r., była ogłaszana we fragmentach w „Kurierze Warszawskim” oraz lwowskich „Rozmaitościach” w 1826 r. Całość ukazała się w drugim tomie wydania zbiorowego *Komedie*, Wiedeń 1826, następnie w lwowskiej „edycji drugiej poprawionej” tegoż z roku 1839. Sabowski mógł mieć do dyspozycji dwie edycje: *Komedie*, t. 1-5, wyd. 4, Warszawa 1871 (Nakład Gebethnera i Wolffa) oraz *Dzieła. Z portretem autora*, t. 1-13, Warszawa 1880. Zob. *Fredro Aleksander (1793-1876)*, [w:]

Ślubów panińskich pojawia się tu z kilku – jak się wydaje – powodów. Gdy spojrzeć znów do prasy z lat osiemdziesiątych, okaże się, że jest to czas ożywionego zainteresowania twórczością Fredry. Tadeusz Sivert podkreśla, iż śmierć komediopisarza 15 lipca 1876 roku otworzyła możliwości wystawiania jego utworów napisanych po roku 1852, na co wcześniej zabrakło zgody autora. Obok najpopularniejszych jego dzieł, a także tych nieznanych, powróciła na sceny warszawskich teatrów *Zemsta* nie grana od 1875 roku, wznowiona w 1880, oraz wczesne komedie, w tym właśnie *Odludki i poeta*²³. W teatrze łódzkim natomiast ówczesny jego dyrektor Józef Puchniewski w pierwszych miesiącach sezonu 1883/1884 ogłosił cykl „Wieczorów Fredrowskich”, wystawiając w jego ramach także interesującą nas jednoaktówkę²⁴, co odnotowywał „Dziennik Łódzki” w swej kronice. Ważnym kontekstem wydaje się również otwarcie odnowionego po pożarze Teatru Rozmaitości w Warszawie, którego los żywo interesował redakcję „Echa Muzycznego i Teatralnego”. W dziale *Kronika* szesnastego numeru pisma z roku 1884 informowano, iż „Teatr Rozmaitości otwartym został we wtorek (d. 15 b. m.) przedstawieniem, dość blado i niefortunnie złożonym z fragmentów *Dam i huzarów*, *Miodu kasztelańskiego*, *Sztuki przypodobania* (!) i z fredrowskiego: *Consilium facultatis*”²⁵. O Fredrze mowa była wreszcie w drukowanych na łamach pisma pracach poświęconych dramaturgii polskiemu: Kazimierz Kaszewski w artykule publikowanym w częściach w numerach od drugiego do piątego pisma z roku 1883 pisał między innymi: „nazywają Fredrę ojcem komedii polskiej, i słusznie: bo w żelaznym wieku wydał synów, nie tak jak Kochanowski, który w wieku złotym zszedł bezpotomnie, a inni po nim aż do Fredry, nie mogą się ze swego prawnego pochodzenia wylegitymować”²⁶, a jego następców nazywał wprost „rodziną Fredry” i „Fredrowiczami”²⁷.

Obecność komedii Fredry w utworze Sabowskiego można więc postrzegać jako przejaw ogólniejszej tendencji. Kontekst zaś, w którym zostaje przywołana, zdaje się wskazywać także na sposób jej interpretacji²⁸. Dla współczesnego Fredrze krytyka – Wacława Zaleskiego – tematem *Odludków i poety* były przecież rozważania „nad istotą kondycji ludzkiej, problemem źródeł mizantropii, jej treści i konsekwencji ostatecznych”²⁹. Widząc wpisane weń przekonanie, że „w odrażającym i pełnym sprzeczności

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 7: *Romantyzm (hasła ogólne i rzeczowe, hasła osobowe A-J)*, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej, S. Stupkiewicz, Warszawa 1968, s. 332, 334, 343. Cytowane fragmenty komedii pochodzą z następującego wydania: A. Fredro, *Pisma wszystkie*, wyd. kryt. oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, t. 2: *Komedie*, Seria I: *Intryga na prędcę*, *Nowy Don Kiszot*, *Cudzoziemszczyzna*, *Pierwsza lepsza*, *Odludki i poeta*, Warszawa 1955.

23 T. Sivert, *op. cit.*, s. 93-94.

24 A. Kuligowska, *Teatr łódzki w latach 1863-1888*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, s. 354-355.

25 „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 16, s. 175.

26 K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramaturgii*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 2, s. 17.

27 *Ibidem*, nr 3, s. 25.

28 O sporach interpretacyjnych w przypadku tego dramatu pisze Krystyna Poklewska. Zob. eadem, *Aleksander Fredro*, Warszawa 1977 (rozdz. *Spór o „Odludków i poetę”*).

29 *Ibidem*, s. 116.

świecie realnym żyć nie sposób; od »nacisku zdarzeń« [...] odchodzić trzeba w świat idealny, świat piękną i wzniosłości», Zaleski czynił z jednoaktowej komedii Fredry „najoryginalniejszą tragedię ze wszystkich, które nam dotąd znane”³⁰. Czas pokazał błędność tej opinii, wszak – jak podkreśla Krystyna Poklewska – Fredro daleki był od negacji i buntu wobec rzeczywistości, odrzucał wizję świata, sugerującą nieuchronność zła, a w *Odludkach i poecie* solidaryzował się z postawą jednego z bohaterów, Czesława, „odludka życzliwego ludziom, aprobującego godne tego, wyższe wartości, takie jak miłość, dążenie do szczęścia, sztukę uprawianą »dla sławy kraju i dobra współbraci«”³¹.

Wypowiedzi oberżysty Kapki są zatem w sztuce Fredry źródłem komizmu językowego, ale ich autor reprezentuje postawę, której twórca nie traktował poważnie³². Najistotniejsza dyskusja o wartościach toczy się poza nim, pomiędzy poetą Edwinem a „odludkami”. Stąd porównanie w utworze Sabowskiego mówiące o powierzchownym i najprostszym odbiorze sztuki dramatycznej. Analogie pomiędzy obydwooma utworami są jednak znacznie głębsze. Głównym bohaterem *Odludków i poety* jest bowiem tytułowy poeta właśnie, a raczej dramaturg, autor sztuki dopiero co granej w stolicy i przyjętej z entuzjazmem, na wieść o czym jeden z odludków – mizantrop Astolf – wygłasza znamienne tyradę:

Powiedz, u nas twój talent co obiecać może?
 Każdy, co pisze, pisze dla zysku lub chwały;
 Zysku nie znajdziesz wcale albo bardzo mały;
 [...]
 Sława więc, powiesz. – Dla nas już minęła pora;
 Europa teraz cała ojczyznę autora.
 Niemiec, Włoch i Francji krzyżują się dzieła –
 Nasze? Jakże to ciasna granica objęła!
 Dwa albo trzy teatra i wózek księgarza –
 To teraz pole sławy polskiego pisarza;
 A te biedne teatra, gdzie na jednej scenie
 Dzisiaj klaszczą Barbarze, a jutro Syrenie,
 I szczęście jeszcze, jeśli nie te same usta
 Głoszą śpiew Terefercia i żale Augusta.
 Jednak jeśli wystąpisz uczniem Melpomeny
 I na pięć długich aktów rozważkujesz treny,
 Każdy widz, już przychodząc, smutku się spodziewa,
 I jeśli łez nie roni, to przynajmniej ziewa.
 Lecz wesołej Taliji gdy podniesiesz maskę,
 Tylu sprzecznych rozumów jakże zyskać łaskę?
 Ten prawdę, tamten dowcip, ten koziołki lubi,
 Ten znowu z cyrklem tylko w rozmiarach się gubi;

30 W... z Oleska [W. Zaleski], *Kronika teatru polskiego we Lwowie* (rec. z *Odludków i poety*), „Rozmaitości” 1827, nr 5, cyt. za: K. Poklewska, *op. cit.*, s. 117.

31 K. Poklewska, *op. cit.*, s. 126.

32 *Ibidem*, s. 125.

Tamten scenie zazdrości jej własnej przestrzeni,
 Temu ciasna i duszna, gdy się w świat nie zmieni;
 A ci zaś którym Geoffroy pozawracał głowy,
 Którym gazety płacą ich wyrok surowy,
 Co uczą pisać drugich, nim nauczą siebie,
 Białe dotąd swe pióra zaczernią dla ciebie
 I gdy ich tylko głosy przerwą czasem ciszę,
 Musisz się w końcu spytać: Dla kogo ja piszę?
 (w. 473-475; 482-507; s. 260-261)

Jest w tej wypowiedzi zawarta między innymi ocena publiczności teatralnej, gustującej w popularnych operetkach, nierozumiejącej wzniosłości tragedii. Jak napisze Tadeusz Boy-Żeleński w swym felietonie teatralnym, powstałym w reakcji na wystawienie *Odludków i poety* właśnie w Teatrze Narodowym w Warszawie w roku 1939: „objąć się o chłód publiczności, walczyć z płaskością jej gustów, a w zamian odbierać ciągi przemądrzałej a nie douczonej i zjadliwej krytyki, oto los polskiego autora”³³. I choć przywołane słowa, zawarte w sztuce Fredry osadzone są w rzeczywistości lat dwudziestych XIX wieku³⁴, to okazują się zasadne także w drugiej jego połowie, o czym zdaje się przekonywać Sabowski. Owa płaskość gustów oznacza w *Siostrzanej duszy* zamiłowanie do farsy i „podkasanej muzy”, czyli operetki, traktowanej przez recenzentów jako sztuka niższego rzędu³⁵. Stąd zachwyt szukającej rozrywki publiczności dla „lichych dowcipów”. Podobnie krytyka wydaje się niedouczona, choć nie zjadliwa. Nazwanie artysty „polskim Meilhacem i Halévy’em w jednej osobie” oznacza przecież znów powierzchowne odczytanie dzieła tym razem przez znawców oraz zrównanie ambitnego dramaturga z twórcami operetkowych librett i komedii bulwarowych³⁶. Osobną kwestią jest tu uproszczenie dotyczące operetki francuskiej³⁷.

33 T. Żeleński (Boy), „*Odludki i poeta*”. Pokaz „*Warsztatu Teatralnego*” w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1939, [w:] idem, *Pisma*, Seria pierwsza, t. V: *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1956, s. 384.

34 Por. *Objaśnienia*, [w:] A. Fredro, *Odludki i poeta*, s. 355-356.

35 T. Sivert, *op. cit.*, s. 219. Por. także A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999 (rozdz. *Publiczność i krytycy i Miejsce operetki w teatrze lwowskim*).

36 Na scenie warszawskiej grano m.in. następujące ich komedie: *Klucz Metelli*, *Frou-Frou*, *Kuglarka*, *Dom do sprzedania*. Zob. T. Sivert, *op. cit.*, s. 73, 79, 111, 167, 207.

37 Operetka Jacquesa Offenbacha, z którym współpracowali Henri Meilhac i Ludovic Halévy, zawierała szereg obserwacji dotyczących rzeczywistości II Cesarstwa we Francji. „Dowcipem swoim protestował [...] przeciw nadużywaniu [...] instytucji, [...] offenbachia nie pobudzała do korupcji moralnej i politycznej, lecz ją zwalczała, [...] on nie demoralizował swojej epoki, ale oskarżał o demoralizację”. Po roku 1870 operetkę jako gatunek poddano krytyce. Emil Zola dostrzegął w niej „zło moralne”, które powinno się „zdusić niczym szkodliwą bestię”. W ten sposób operetka satyryczno-krytyczna odeszła w zapomnienie. By przetrwać po Offenbachu, „musiała – według zgubnego mniemania tych, którzy zamierzali ją kontynuować – stać się irrealną, bezkrytyczną, przypominać farsę”. Zob. B. Grun, *Dzieje operetki*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1974, s. 139-141.

Pamiętnik. Nadając *Siostrzanej duszy* podtytuł *Z pamiętników dramaturga*, Sabowski wskazał na intencję „naśladowania”³⁸ wzorca pamiętnika. Jest to znów odosobniony przypadek w twórczości tego pisarza, pośród którego małych form narracyjnych znajdziemy liczne „fotografie bez retuszu”, „obrazki”, „powiastki”, „historyjki”, „opowiadania”, „drobnostki dramatyczne”, ale w zasadzie brak w jego dorobku narracji pierwszoosobowej oraz odwołań do innych typów wypowiedzi. Podobna nieobecność okazuje się zjawiskiem powszechniejszym, o czym pisze Anna Martuszevska w odniesieniu do późnopozytywistycznej nowelistyki: „rzadziej [...] narracja pierwszoosobowa włożona w usta postaci innej niż autor staje się od razu wypowiedzią bohatera, będąc także czasem jego spowiedzią czy pamiętnikiem, a to właśnie bywa najciekawsze ze względu na rolę subiektywnego punktu widzenia”³⁹. Dostrzegając podobne zjawiska w powieści drugiej połowy XIX wieku, spośród mniejszych utworów badaczka wyodrębnia jedynie późną nowelę Aleksandra Świętochowskiego *Sam w sobie* (1893), w której narracja jest „skupiona na subiektywnych przeżyciach bohatera, bliskich stanom patologicznym”⁴⁰. Gdy chodzi zatem o *Siostrzaną duszę*, wydaje się, że wybór narracji pierwszoosobowej bezpośrednio łączy się z tematem artystycznym. Próba upodobnienia tekstu do wypisu z pamiętnika dramaturga nie jest oryginalnym pomysłem Sabowskiego; jak wspomniane było wcześniej – *Siostrzaną duszę* na łamach „Echa Muzycznego i Teatralnego” poprzedzał chociażby tekst późniejszego autora *Pamiętnika Munia* (1899) – *Przez tydzień aktorem (z pamiętników studenta)*⁴¹.

Krótką formą narracyjną omawianego utworu wymusza fragmentaryczność fikcyjnego pamiętnika. Stąd tytułowy zapis „z pamiętników dramaturga przepisał Wołody Skiba” oraz graficzne znaki sugerujące wyrwanie fragmentu z większej całości. Jest to typowy zabieg stosowany w małych wypowiedziach prozatorskich, będących często „kartkami z życia”, jak *Dowmund* Kraszewskiego, bądź „urywkiem z autobiografii”, jak *Pierwsze fiasco* Józefa Bliźnińskiego, zamieszczone w jednym z grudniowych numerów „Echa Muzycznego i Teatralnego” z roku 1883. Forma ta „zwalnia” niejako autora z bliższego przedstawienia bohatera, tekst bowiem dotyczy zaledwie jednego epizodu z jego życia. Celem takiego zabiegu jest nadanie problemowi waloru powszechności, wszak przywoływane przez Sabowskiego w utworze dzieła literackie dowodzą, iż konflikt artysty i publiczności jest znamienny dla całego wieku XIX.

38 Termin Michała Głowińskiego, zob. idem, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 57.

39 A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parable*, Gdańsk 1997, s. 93.

40 *Ibidem*, s. 94.

41 M. Bałucki, *Przez tydzień aktorem (z pamiętników studenta)*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 20-27. Tekst wydany następnie w tomie *Mój pierwszy występ literacki. Zbiór nowel*, Kraków 1889. Wydania okładkowe pochodzą z roku 1890 i 1898, brak w nich podtytułu „z pamiętników studenta”, którego nie odnotowuje także *Nowy Korbut*. Zob. Bałucki Michał (1837-1901), [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 13: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski (hasła ogólne, hasła osobowe A-F)*, oprac. zespół pod kier. Z. Szweykowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1978, s. 144.

„Narracja w pierwszej osobie – pisał Michał Głowiński w odniesieniu do powieści młodopolskiej – była dla [...] spowiedzi zbolełej duszy formą szczególnie dogodną”⁴². Sięgając po nią, Sabowski położył zatem akcent na emocje opowiadającego z dystansu swoją historię dramaturga. Jest to zapis nadziei, marzeń i rozczarowań przypadających w udziale artyście. Stylizacja na pamiętnik pozwala obnażyć jego pragnienie sławy dla siebie i swego dzieła, uwielbienie własnej twórczości, wydającej mu się „szczytem piękności”, a wreszcie szczęście płynące z przekonania, że został zrozumiany, a jego sztuka budzi wzruszenie. Ale jest to przede wszystkim zwierzenie z porażki, której gorycz raz na zawsze pozbawia poetę naiwnej wiary w istnienie siostrzanej duszy artysty.

Zapis emocji bohatera nie jest przecież jedyną funkcją, jaką pełni narracja pierwszoosobowa w utworze. Pożądana jest tu niewiedza obserwatora, błędnie rozumiejącego grę twarzy i gesty „nieznajomej piękności”. On także staje się widzem, publicznością, opacznie interpretującym odgrywaną przez „aktorkę” rolę. I znów, podobnie jak w przypadku recepcji jego sztuki, rzeczywistość bierze górę nad marzeniem, ponieważ łyż w oczach nieznajomej rodzą się nie ze wzruszenia, lecz z bólu głowy. Następuje kolejne niezrozumienie: dramaturg-widz na opak pojmuje mowę ciała publiczności-aktorów, jak wcześniej widzowie na wspak interpretują dzieło poety. Stylizacja pamiętnikarska wzmacnia zatem wyraźnie przesłanie utworu, mówiące o niemożności wzajemnego porozumienia pomiędzy artystą a odbiorcami jego dzieł.

*

Przywołane w pracy wypowiedzi krytyków pozwalają traktować utwór Sabowskiego jako głos w dyskusji na temat roli publiczności teatralnej. Gdy spojrzeć na niego od tej strony, okaże się, że jest weń wpisany postulat kształcenia widzów, przywykłych do prostych, komediowych przekazów, co uniemożliwia odbiór sztuk ambitniejszych, a tym samym porozumienie z artystą. Odpowiedzialnością za przyzwyczajenie publiczności do fars i operetek zostają obarczone teatry, które – jak pisał cytowany Lubowski – poprzez marny repertuar oswiają widzów z miernością. W ten sposób winni okazują się wszyscy: i publiczność, i krytycy niebędący właściwymi pośrednikami pomiędzy dziełami a odbiorcami, i sami autorzy wreszcie, nierozumiejący publiczności.

Siostrzana dusza jest więc tekstem zrodzonym z bieżącej chwili i potrzeby. Równocześnie jednak forma utworu, jak i odtworzone konteksty literackie wskazują na intencję uniwersalizacji przedstawionego problemu. Jego ciągłą aktualność mają potwierdzać odwołania do utworów dawniejszych i nowszych. Sabowski podejmuje

42 M. Głowiński, *Prace wybrane*, t. 1: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 229.

temat ważny dla pokolenia romantycznego, podrzędny w pozytywizmie i zasadniczy – jak się okaże – dla modernistów⁴³.

LITERATURA CYTOWANA

- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 7: *Romantyzm (hasła ogólne i rzeczowe, hasła osobowe A-J)*, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej, S. Stupkiewicz, Warszawa 1968.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 8: *Romantyzm (hasła osobowe K-O)*, oprac. zespół pod kier. I. Śliwińskiej, S. Stupkiewicz, Warszawa 1978.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 13: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski (hasła ogólne, hasła osobowe A-F)*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1978.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski (hasła osobowe M-S)*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1978.
- Echo Muzyczne 1877-1882, Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne 1883-1907*, oprac. W. Poźniak, Kraków 1965.
- Fredro A., *Pisma wszystkie*, wyd. kryt. oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, t. 2: *Komedie, Seria I: Intryga na przędcie, Nowy Don Kiszot, Cudzoziemszczyzna, Pierwsza lepsza, Odludki i poeta*, Warszawa 1955.
- Głowiński M., *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] M. Głowiński, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Prace wybrane*, t. 1: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Grun B., *Dzieje operetki*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1974.
- Jeż T.T., *Siostrzane dusze. Powieść. Dodatek powieściowy „Gońca Wielkopolskiego”*, Poznań 1901.
- Kaszewski K., *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, „*Echo Muzyczne i Teatralne*” 1883, nr 2-5.
- Koźmian S., *Nasza publiczność*, „*Echo Muzyczne i Teatralne*” 1883, nr 1, [przedruk w:] S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, Kraków 1959.
- Kuligowska A., *Teatr łódzki w latach 1863-1888*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. 3: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.
- Lubowski E., *Jeszcze o „Naszej publiczności”*, „*Echo Muzyczne i Teatralne*” 1883, nr 4-5.
- Martuszevska A., *Pozytywistyczne parable*, Gdańsk 1997.
- Obsulewicz B.K., *O „Echach muzycznych” Bolesława Prusa*, „*Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego. Adama Mickiewicza*” 2013, R. VI (XLVIII).
- Otwarcie sezonu*, „*Echo Muzyczne i Teatralne*” 1883, nr 1.
- Owczar E., *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Sztyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009.
- Poklewska K., *Aleksander Fredro*, Warszawa 1977.
- Ratuszna H., *„Błysk obrazu” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, Toruń 2009.
- [Sabowski Władysław] Skiba Wołody, *Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga*, „*Echo Muzyczne i Teatralne*” 1884, nr 40.
- Sivert T., *Teatry warszawskie w latach 1865-1890*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. 3: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.
- Sobieraj T., *Od pełni życia ku ascezie ducha, czyli artyzm „oblaskawiony”. Konwencje drugorzędnej powieści o artyście w okresie pozytywizmu (na przykładzie „Zony artysty” Stanisława Grudzińskiego)*, [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczar, Toruń 2006.

43 O młodopolskich małych formach narracyjnych poświęconych problematyce artystycznej pisze m.in. Hanna Ratuszna w pracy „*Błysk obrazu*” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze *Młodej Polski*, Toruń 2009.

- Strumph-Wojtkiewicz S., *Burzliwe dzieje T.T. Jeża*. Z pamiętnika, pism i listów wybrał i oprac. S. Strumph-Wojtkiewicz, Warszawa 1961.
- Wypych-Gawrońska A., *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999.
- Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.
- [Zaleski W.] W... z Oleska, *Kronika teatru polskiego we Lwowie* (rec. z *Odludków i poety*), „Rozmaitości” 1827, nr 5.
- [Zawadzki B.] Br. Z., *W przeddzień otwarcia teatru*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883/84, nr 15.
- Żeleński (Boy) T., „*Odludki i poeta*”. Pokaz „*Warszawskiego Teatralnego*” w *Teatrze Narodowym w Warszawie*, 1939, [w:] T. Żeleński (Boy), *Pisma*, Seria pierwsza, t. V: *Obrachunki fredrowskie*, Warszawa 1956.

Głos w sprawie publiczności teatralnej. Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga Władysława Sabowskiego

STRESZCZENIE: Opublikowany w czwartym numerze „Echa Muzycznego i Teatralnego” z roku 1884 utwór *Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga* Władysława Sabowskiego porusza problematykę artystyczną. Tekst nawiązuje do prowadzonej na łamach pisma polemiki o roli i zadaniach publiczności teatralnej, w tym między innymi do artykułów Stanisława Koźmiana *Nasza publiczność* oraz Edwarda Lubowskiego *Jeszcze o „Naszej publiczności”*. Przesłanie utworu mówi o nieistnieniu idealnych odbiorców sztuki, dokonujących deszyfracji ukrytych w dziele sensów i znaczeń symbolicznych. By je sformułować, autor odwołuje się do komedii Aleksandra Fredry *Odludki i poeta* oraz powieści Tomasza Teodora Jeża *Siostrzane dusze*.

SŁOWA KLUCZOWE: Władysław Sabowski – *Siostrzana dusza* – publiczność teatralna

About the theatre audience. *Soulmate. Of the playwrighter's memories [Siostrzana dusza. Z pamiętników dramaturga]* by Władysław Sabowski

SUMMARY: Published in the fourth issue of “The Music and Theatre Echoes” [„Echa Muzyczne i Teatralne”] (1886) text entitled *Soulmate. Of the playwrighter's memories* by Władysław Sabowski concerns artistic themes. The text refers to the polemics held in the magazine about the role and tasks of the theatre audience i.a. articles *Our audience* by Stanisław Koźmian or *Yet about “Our audience”* by Edward Lubowski. The work's message speaks of the non-existence of ideal recipients of art, deciphering the senses and symbolic meanings hidden in the work. To formulate them the author evokes Aleksander Fredro's comedy *Recluses and a poet [Odludki i poeta]* and the story by Tomasz Teodor Jeż *Soulmates [Siostrzane dusze]*.

KEY WORDS: Władysław Sabowski – *Soulmate* – theatre audience