

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1560-1645>

Uczeń i Mistrz. O relacji Ryszarda Ordyńskiego i Maxa Reinhardta

Dążenie do mistrzostwa w sztuce – pojmowanego jako doskonałość wykonania dzieła – mediewista Hugo Kuhn rozpoznał i zdefiniował, badając niemieckie rękopisy pieśni kościelnych. Zauważył, że około 1230 roku pojawiła się nowa „świadomość sztuki z nową socjologiczną funkcją: mistrzostwem”¹. Mistrz (Meister) stał się istotną kategorią w dyskusjach o literaturze i sztuce, figurą chętnie wykorzystywaną, między innymi w dziełach Richarda Wagnera – *Die Meistersinger von Nürnberg*, czyli w *Śpiewakach Norymberskich*, czy w serii powieści o losach Wilhelma Meistra, tzw. *Bildungsroman*, Johanna Wolfganga Goethego – stanowiącej rozprawę o poszukiwaniu mistrzostwa.

Rozpoznawanie figury mistrza ustanawia niejako automatycznie związek między mistrzem a uczniem, gdyż to właśnie uczeń konstituuje pozycję mistrza. Jarosław Ławski, w dyskusji zainaugurowanej przez Lidę Wiśniewską, zatytułowanej *Mistrz i uczeń*², zwraca uwagę, że:

Każdorazowe ustanowienie związku Mistrz–Uczeń poprzedza wybór: najpierw Uczeń pragnie i szuka Mistrza (tym samym go wybiera), potem Mistrz może, ale nie musi akceptować Ucznia. Mistrz nie ma wielu Uczniów. Tym bardziej nie może mieć wielu Uczniów, następujących jeden po drugim, seryjnie i regularnie. Są to wtedy

¹ Hugo Kuhn, „Determinanten der Minne”. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, t. 7, nr 26 (1977), 83–95.

² *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*, R. III (XLV) (2010), dostęp 7.03.2024, https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf.

ulubieńcy, wychowankowie, absolwenci, a nawet lizusowscy imitatorzy postawy Ucznia, lecz nigdy ci, a nie inni Uczniowie tego, a nie innego Mistrza³.

W opisaney powyżej relacji mistrz–uczeń zaakcentowana zostaje wyjątkowość, niecodziennność i w pewnym sensie tajemnica ich wzajemnego kontaktu, niedającego się sprowadzić do innych form międzyludzkiego obcowania. W perspektywie tej relacji chciałabym opisać współpracę zawodową i artystyczną Ryszarda Ordyńskiego i Maxa Reinhardta, nie do końca zbadaną i znaną w zasadzie głównie z jednostronnego⁴ przekazu Ordyńskiego. Przyznać należy, że Ordyński jest słabo rozpoznany w badaniach teatralnych, znacznie lepiej przyswojona została jego twórczość filmowa. Moją uwagę na jego dorobek artystyczny zwróciła Profesor Małgorzata Leyko, która w ramach wykładu o teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku jako jedno ze źródeł wiedzy poleciła studentom i studentkom teatrologii (rocznik 1995) opublikowane w 1954 roku wspomnienia Ryszarda Ordyńskiego. Nazwisko „Ordyński” niewiele mi wtedy mówiło. Dziś, analizując w wielu różnych kontekstach dokonania teatralne tego reżysera, zastanawiam się, jakie okoliczności sprawiły, że znany w całej Europie twórca imperium teatralnego – Max Reinhardt – u szczytu sławy (około 1910) zatrudnił jako swojego asystenta trzydziestoletniego nauczyciela gimnazjalnego z Krakowa. Zastanawiam się także nad różnymi złożonymi aspektami relacji mistrz–uczeń oraz uczeń–mistrz.

Ryszard Ordyński (właściwe nazwisko Dawid Blumenfeld) pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej w Makowie Podhalańskim. Edukację gimnazjalną i studia odbywał w Krakowie, gdzie zetknął się ze Stanisławem Wyspiańskim, a także z innymi późniejszymi reformatorami polskiego teatru – Leonem Schillerem czy Juliuszem Osterwą. Ordyński studiował filologię polską i germańską, zawodowo nie był więc zaangażowany w działalność artystyczną, ale stał się świadkiem przełomu, jaki dokonał się w teatrze polskim za sprawą Wyspiańskiego. Swoje relacje z Wyspiańskim opisał we wspomnieniach, przywołując, między innymi, wydarzenie z 1897 roku:

³ *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.*

⁴ Ryszard Ordyński, *Z mojej włóczęgi* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956).

[Wyspiański] wyciągnął z kieszeni pierwszy egzemplarz *Legendy* i dał mi ją z jakimś jakby lękiem, który tłumaczę sobie jego niezwykle wrażliwą naturą. Moment dla mnie niezapomniany: wielki artysta drży i wstydzi się swej wielkości przed sztubakiem, żywiącym naiwną, ale czystą adoracją dla niego. Artyście, który kocha teatr – od tego, który chce pisać dla teatru – tak brzmiała dedykacja na egzemplarzu *Legendy*⁵.

Teatralny Kraków przełomu XIX i XX wieku stał się dla Ordyńskiego nie tylko fundamentem, na którym zbudował swoją osobowość, ale także symboliczną Itaką, której – już jako artysta teatru – nigdy jednak nie osiągnął⁶.

Do 1909 roku Ordyński nie planował wiązać się zawodowo z teatrem, poszukiwał zupełnie innej drogi, kształcąc się za granicą. Migracja czasowa i stała z ziem polskich były w okresie zaborów procesem wymuszonym warunkami okupacji rosyjskiej, pruskiej czy austriackiej – głównie brakiem możliwości rozwoju naukowego czy artystycznego. Do grona migrantów teatralnych zaliczają się czołowi polscy artyści, aktorzy, także pisarze. Ordyński nie był ani literatem, ani uznanym twórcą teatralnym, jednak dzięki swojej migracji stał się ważną postacią życia teatralnego w Berlinie, a później w Stanach Zjednoczonych. Był nauczycielem, zwyczajowo nazywanym profesorem, dlatego później, w okresie współpracy z Reinhardtem, często był tak tytułowany. W 1908 roku wyjechał do Paryża, następnie do Londynu, aby poznać systemy bibliotek publicznych. W drodze powrotnej do Krakowa odwiedził X Międzynarodową Wystawę Sztuki w Monachium (X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München 1909). Wtedy też, podczas Festspiele, poznał teatr Maxa Reinhardta. Jak wspominał w 1913 roku, „od tej chwili los mój był już rozstrzygnięty – zostałem

⁵ Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, 114.

⁶ Ordyński kilkakrotnie starał się o fotel dyrektora teatru miejskiego w Krakowie, także w Warszawie. Nigdy jednak takiej posady nie otrzymał. Por. Jan Michalik, „Przyczynek do biografii teatralnej Ryszarda Ordyńskiego”, *Przegląd Humanistyczny*, t. 33, nr 3 (282) (1989), 171–174. Pisałam o tym także w artykule: „Migration and exclusion. Ryszard Ordyński – a theatrical «vagabond»”, w: *European Theatre Migrants in the Age of Empire, 1830–1918 – Personal experiences, transnational trajectories, and socio-political impacts*, red. Berenika Szymanski-Düll, Lisa Skwirblies (Cham: Palgrave Macmillan, 2025).

uczniem i wielbicielem Reinhardta, nie tylko jako genialnego reżysera, ale jako twórcy szkoły, której powierzono przyszłe losy teatru”⁷.

Ordyński znalazł się w Deutsches Theater pod koniec 1909 roku, imperium Reinhardta było wtedy w rozkwicie, o czym pisze Małgorzata Leyko:

[Reinhardt] w 1905 wykupił za 2,475 miliona marek Deutsches Theater, do którego rok później dodał sąsiadujące z nim Kammerspiele, w latach 1909–1911 objął kierownictwo letnich festiwali w Monachium, w 1910 wystawił pierwsze przedstawienie masowe: *Króla Edypa* Sofoklesa – Hofmannsthala, którego przez następnych pięć lat pokazywał w całej Europie, w 1911 wyreżyserował pantomimę *Cud* w Olympia Hall w Londynie⁸.

Trafił więc akurat na czas intensywnego rozwoju tego twórcy i jego teatru. Przyjęty został jako asystent-wolontariusz, obserwujący pracę reżysera lub wykonujący proste czynności związane z bieżącymi produkcjami. W swoim pierwszym sezonie terminował w słynnym koncernie show-biznesowym – zapewne był jednym z wielu współpracowników-wolontariuszy, którzy pomagali przy organizacji przedstawień. Trudno jednak zrekonstruować dokładny czas i przyczyny, dla jakich Reinhardt zdecydował się przyjąć Ordyńskiego jako ucznia. Najbardziej właściwe wydaje się uwzględnienie kilku czynników. Badacze historii teatru, Roman Taborski i Mariola Szydłowska, skłaniają się ku tezie, że nie bez znaczenia dla późniejszej kariery Ordyńskiego było żydowskie pochodzenie, wiedza zdobyta w Krakowie, w czasie znajomości z Wyspiańskim, a także współpraca z zespołem Kawakamiego w czasie tournée (Kraków 1902). Brana jest pod uwagę również aura niezwykłości otaczająca słynnego Reinhardta, która przyciągała adeptów różnych profesji teatralnych. Analizując pisma i liczne publikacje o twórczości Maxa Reinhardta, można dostrzec przebijające się dwa główne spostrzeżenia. Pierwszym z nich jest ogromna skala jego biznesu teatralnego – chodzi o liczbę inscenizacji (w latach 1909–1915 było ich ponad 700) oraz liczbę współpracowników, w tym asystentów,

⁷ *Echo literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913), 967.

⁸ Małgorzata Leyko, „Imperium teatralne Maxa Reinhardta”, w: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 53.

reżyserów⁹ itd., a drugim – wieloetniczny, transnarodowy charakter zespołów Deutsches Theater i Kammerspiele. Najślynniejsi aktorzy – Aleksander Moissi, Leopoldine Konstantin, Vladimir Sokoloff – byli (rozpatrując to w dzisiejszych kategoriach) migrantami. Jest więc prawdopodobne, że teatralne przedsiębiorstwo Reinhardta rekrutowało ochotników zarówno do pracy artystycznej, jak i *stricte* technicznych zadań. Jego berliński show-biznes rozwijał się ekspansywnie i pozostawał kosmopolityczny. Miasto, nie tylko za sprawą Reinhardta, było do I wojny światowej niekwestionowaną europejską metropolią teatralną¹⁰. Ordyński trafił więc na sprzyjające warunki ekonomiczne, społeczne i polityczne. Poświęcił cztery lata na współpracę z Reinhardtem, którą, co naturalne, inaczej oceniał w 1913 roku i inaczej pod koniec życia – do tego wątku powrócę w dalszej części artykułu.

W 1910 roku Reinhardt pisał do swojego przyjaciela z „Schall und Rauch” Bertolda Helda: „Profesora Ordyńskiego, który jako wolontariusz u nas przez rok przebywać pragnie, weź pod swoje skrzydła. Ma on Ci pomagać tam, gdzie to tylko możliwe”¹¹. Held pełnił różne funkcje – od kierownika technicznego po zastępczego reżysera. W 1910 roku reżyserował *Der natürliche Vater* Herberta Eulenberg. Ordyński mógł asystować przy tym przedstawieniu¹², korzystając z możliwości, jakie stworzył przed nim Reinhardt. Kontaktował się z Heldem, ale także z samym Reinhardtem, który docenił wszechstronne umiejętności Ordyńskiego. Jeszcze w 1910 przekazał mu manuskrypt sztuki G. B. Shawa *Major Barbara*¹³. Ordyński przetłumaczył ją na język polski i wysłał do Krakowa, do dyrektora Teatru Miejskiego Ludwika Solskiego. Przekład uznano za dobry i zdecydowano się wystawić tę sztukę na krakowskiej scenie. Reżyserią miał się zająć Maksymilian Węgrzyn; zwrócił się więc o pomoc do Ordyńskiego, który przyjechał z Berlina na kilka dni. Za sprawą Ordyńskiego do polskiego teatru

⁹ W publikacji *Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater, Ein Tafelwerk*, red. Hans Rothe (München: Piper, 1930), widnieje nazwisko Ordyńskiego jako jednego z ponad pięćdziesięciu asystentów-współpracowników.

¹⁰ Por. Max Epstein, *Das Theater als Geschäft* (Berlin: Juncer, 1911).

¹¹ Por. *Max Reinhardt Ausgewählte Briefe, Reden Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, red. Franz Hadamovsky (Wiedeń: Prachner, 1963), 46.

¹² Por. *100 Jahre Schauspielschule Berlin*, dostęp 7.03.2024, <http://www.berliner-schauspielschule.de/held.htm>.

¹³ *Major Barbara* George’a Bernarda Shawa, napisana i premierowo wystawiona została w Londynie w 1905 roku, a po raz pierwszy opublikowana w 1907 roku.

w styczniu 1910 trafiła także sztuka *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda¹⁴, od kilku sezonów grana w Reinhardtowskim Kammerspiele. Jeszcze w tym samym roku Reinhardt wysłał Ordyńskiego do Moskwy z misją prześledzenia nowości w inscenizacjach Konstantina Stanisławskiego. Ordyński wspominał:

Moskwa [...] była dla mnie etapem bardzo upragnionym. Wiedziałem dosyć dużo o teatrze rosyjskim, znałem z relacji typy teatru, jaki reprezentował Moskiewski Teatr Artystyczny – nie spodziewałem się jednak takiej rewelacji¹⁵.

Pobyty w Moskwie był niezwykle ważnym punktem w rozwoju sztuki reżyserskiej Ordyńskiego. Poza Stanisławskim poznał także Ryszarda Bolesławskiego oraz Edwarda G. Craiga, który pracował tam nad inscenizacją *Hamleta*. Niektóre źródła odnotowują, że misją Ordyńskiego było pogodzenie dwóch wielkich reformatorów teatru, Reinhardta i Craiga, których poróżniła inscenizacja *Króla Edypa* z 1910 roku. W listach Craiga do rodziny Schillerów zauważalna jest etykieta, którą opatrzył Ordyńskiego: „[...] jest wielkim entuzjastą, ale niestety jego uwielbienie dla grupy niemieckich złodziei nie przemawia na jego korzyść”¹⁶.

W sierpniu 1910 zespół Reinhardta wystawiał w czasie monachijskich Festspiele *Komedię omyłek*. Asystowanie przy tej produkcji Ordyński uznał za akt inicjacyjny – akceptację jego uczestnictwa w zespole. Čwierć wieku później, opisując to wydarzenie, mimo doniosłych doświadczeń zawodowych, Ordyński nie zawahał się nazwać Reinhardta swoim Mistrzem.

Mistrz wtajemniczał mnie w prace inscenizacyjne, omawiał ze mną obsadę, wolno mi było – co już uważać mogłem za poważny dowód zaufania – siedzieć obok niego za stolikiem reżyserskim, przy którym do tej pory nie było miejsca¹⁷.

¹⁴ Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen*, 1891, polski przekład, oznaczony jako anonimowy – *Przebudzenie się wiosny. Tragedia dziecięca* (Warszawa: Drukarnia H. Oberfelda, 1907).

¹⁵ Ryszard Ordyński, „Stanisławski – od Moskwy do Nowego Jorku”, *Scena Polska*, R. XV, z. 2/3 (1938), 388–389.

¹⁶ Por. „Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 17, nr 4 (1968), 474.

¹⁷ Ordyński, *Z mojej włóczędzy*, 124.

Od czasu wspomnianych Festspiele otrzymywał samodzielne zadania, np. przeniesienie słynnej inscenizacji *Sen nocy letniej* na scenę plenerową, zlokalizowaną w Murnau niedaleko Monachium, w parku zaprojektowanym przez architekta Emmanuela von Seidla. Widowisko wspominane przez Ordyńskiego jako „teatr dla możnych”¹⁸ odniosło sukces i było to także pierwsze większe osiągnięcie Ordyńskiego jako asystenta czy raczej producenta, osoby, która zaadaptowała Reinhardowską superprodukcję w plenerze. Podobnie w 1914 roku Ordyński współpracował przy wystawieniu tej sztuki z okazji wesela córki milionera Fridlaender-Fulda w jego pałacu na placu Paryskim w Berlinie.

Od jesieni 1910 roku Ordyński miał oficjalny kontrakt w imperium teatralnym Reinhardta i był współtwórcą wielu przedstawień sygnowanych tylko nazwiskiem Mistrza – gdyż, jak pisze Christopher Balme, „Reinhardt był pierwszym reżyserem gwiazdorem w historii teatru, którego nazwisko oznaczało wysokiej jakości produkty artystyczne”¹⁹. Zatem efekt wieloetapowego zespołowego procesu sygnowano – dla gwarancji powodzenia artystycznego, jak też zysku finansowego – jako produkcje Maxa Reinhardta. Praca na scenach należących do koncernu Reinhardta była jednocześnie szkołą rzemiosł teatralnych.

Mimo że od jesieni 1905 roku istniała założona przez Maxa Reinhardta szkoła teatralna (Schauspielschule des Deutschen Theaters) to praktyka oparta na systemie mistrzów i czeladników czy też asystentów sprawdzała się w owym czasie bardzo dobrze. Gwarantowała rozwój zawodowy, przekazywanie umiejętności i wiedzy, a tym samym sukces indywidualny i zysk przedsiębiorstwa teatralnego. Ordyński zajmował więc wiele różnych stanowisk: kierował próbami, sporządzał reżyserskie egzemplarze scenariuszy, współpracował z malarzami, muzykami, prowadził wspomnianą wyżej szkołę aktorską, działającą przy Deutsches Theater. Nauczył

¹⁸ Było to prywatne widowisko. Na widowni wg przekazu Ordyńskiego zasiadły królowa belgijska Elżbieta oraz Maria z Wittelsbachów – królowa „obojga Sycylii” – siostra cesarzowej austriackiej Elżbiety. Por. Ryszard Ordyński, „Teatr dla możnych”, *Wiadomości Literackie*, nr 34 (1937), s. 3.

¹⁹ Christopher Balme, „Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen“, *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, red. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen (Berlin: Henschel Verlag in E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2005), 45.

się wiele poprzez obserwację, przede wszystkim poznał zasady współpracy z aktorami, bowiem aktor w teatrze Reinhardta miał szczególne znaczenie: „Powodzenie wszystkich programów teatralnych – mówił Reinhardt w 1924, obejmując dyрекcję Theater in der Josefstadt w Wiedniu – zależy według mnie w pierwszym rzędzie od aktorów”²⁰. Ordyński przejął to podejście i rozwijał je podczas swojej pracy w Stanach Zjednoczonych. Inną fascynacją przejętą od Reinhardta było uwielbienie dla Shakespeare’a. Jeszcze w 1913 wyznawał:

– kocham więc nieśmiertelnego Williama. Jemu zawdzięczam najpiękniejsze chwile mojej pracy scenicznej, a pomimo to nie ośmieliłem się ja, tak jak zresztą żaden z moich kolegów a współpracowników Reinhardta, do zmierzania się z zadaniem wystawienia Szekspira [sic!] samodzielnie²¹.

Dość szybko jednak zmienił zdanie lub raczej sytuacja życiowa zmusiła go to tego, gdyż – jak wspominam w dalszej części artykułu – po odejściu z zespołu Reinhardta (w 1914 r.), w czasie samodzielnej pracy w Stanach Zjednoczonych, Ordyński podejmował się reżyserowania sztuk Shakespeare’a.

Ordyński do Ameryki trafił po raz pierwszy w kwietniu 1912 roku wraz z zespołem Deutsches Theater. Drogę na amerykańskie sceny otworzyła mu bowiem inscenizacja pantomimy *Sumurun*, wyreżyserowanej przez Reinhardta (premiera odbyła się 24 kwietnia 1910 roku). Inscenizacja miała duży potencjał, by stać się uniwersalnym widowiskiem eksponującym piękno tańca i muzyki. Na polecenie Reinhardta Ordyński zaproponował jej wystawienie w London Coliseum Theatre of Varieties – otwartym w 1905 roku nowoczesnym teatrze – który z zaciekawieniem przyjął ofertę. Przedstawienie odniosło sukces i odtąd teatralne podróże, jak również kariera Ordyńskiego, związane były z tym widowiskiem. Reinhardt z powodu licznych obowiązków (przede wszystkim pracy nad prapremierą *Cudu*, która odbyła się w Londynie 23 grudnia 1911 roku oraz europejskiego tournée w latach 1912–1914) w pełni powierzył produkcję *Sumurun*

²⁰ Por. Max Reinhardt, *O teatrze i aktorze* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 9.

²¹ Ryszard Ordyński, „Profesor Ryszard Ordyński i *Sumurun*”, *Echo Literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913), 967–968.

Ordyńskiemu. Każdy kolejny występ na nowej scenie wymagał dostosowania do aktualnych warunków i to zdanie Ordyński wypełnił wzorowo.

Sumurun to widowisko charakterystyczne dla estetyki teatru Reinhardta, która niewątpliwie przyczyniła się do sukcesów obu twórców w Ameryce²². Przystawienie pełne było bowiem egzotyki, pięknych scen tanecznych – mogło podobać się, a także zarabiać. W USA Ordyński, wraz z zespołem Deutsches Theater, zaprezentował je w 1912 roku w Casino w Nowym Jorku, później także w Bostonie i Filadelfii. Dowodem uznania dla Ordyńskiego i jedną z zachowanych do dziś pamiątek jest papierośnica, którą Reinhardt podarował Ordyńskiemu (być może także innym uczestnikom tej wyprawy). Wygrawerowane są na niej inicjały RO oraz dedykacja: „Dla podróżującego do Ameryki z serdeczną przyjaźnią Max Reinhardt. SUMURUN w Ameryce, Nowy Jork, Chicago, Filadelfia, Boston 4 styczeń – 23 kwiecień 1912”²³. Na wewnętrznej stronie papierośnicy znalazł się także osobisty wpis Edmunda, brata Maxa Reinhardta, deklarujący szczerą przyjaźń (*Zu aufrichtiger Freundschaft* 22 maja 1912).

Inscenizacja *Sumurun* wiele zmieniła w życiu Ordyńskiego, dała mu także możliwość zaprezentowania się przed publicznością warszawską. W 1913 roku zaproponował on wystawienie *Sumurun* z polskimi wykonawcami w Teatrze Nowości w Warszawie. Premiera odbyła się 8 sierpnia. Jak pisze Małgorzata Leyko:

W obsadzie znaleźli się najwybitniejsi aktorzy Teatrów Rządowych – jako młody handlarz dywanów Nur-al-Din wystąpił Juliusz Osterwa, jego ukochaną *Sumurun* była Wanda Osterwowa, w rolę Szejka wcielił się Stanisław Knake-Zawadzki, a sam Ordyński zagrał Garbusa, który przywiódł trupę kuglarzy do Bagdadu. Najwięcej trudności przysparzało obsadzenie roli Tancerki, gdyż Ordyński obawiał się, że nawet wybitna aktorka dramatyczna nie podoła

²² Por. Małgorzata Leyko, „Wszyscy ją kochali – Pola Negri w «*Sumurun*»”, w: Reinhardt, Schlemmer i inni. *Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022). Małgorzata Leyko podaje opracowanie Heinricha Huesmanna *Welttheater Reinhardt...*, które odnotowuje przedstawienia Reinhardta, nie wskazuje informacji o występach poza Nowym Jorkiem; informacja ta pochodzi od Ryszarda Ordyńskiego, który szacował także, że *Sumurun* doczekała się łącznie tysiąca przedstawień, por. Ordyński, „Profesor Ryszard Ordyński i *Sumurun*” 172, 163.

²³ Papierośnica znajduje się w zbiorach Muzeum Teatralnego, nr sygnatury: MR2927.

zadaniom pantomimicznym i tanecznym. Jego wybór padł w końcu na młodzieńką, zaledwie siedemnastoletnią Polę Negri, wychowankę warszawskiej szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim, która rok wcześniej debiutowała w Teatrze Małym jako Klara w *Ślubach panieńskich*²⁴.

Najważniejszym wydarzeniem tej polskiej premiery było odkrycie przez Ordyńskiego Poli Negri, która w 1920 roku zagrała w filmie Ernsta Lubitscha pod tym samym tytułem. *Sumurun* był przełomem nie tylko w mobilności Ordyńskiego, ale przede wszystkim w kreowaniu jego kariery. W czasie tournée po Ameryce i Europie poznał wielu artystów teatru i warunki pracy różnych scen.

Zanim jednak Ordyński definitywnie opuścił Deustches Theater (kontrakt, który podpisał w 1912 roku, miał się zakończyć dopiero z końcem sezonu w 1915 roku), pracował kilka miesięcy roku 1914 w warszawskim Teatrze Nowoczesnym oraz starał się o zatrudnienie w Teatrze Polskim w Łodzi. W chwili wybuchu wojny, latem 1914 roku, jako obywatel austriacki nie mógł przebywać w zaborze rosyjskim, udał się więc do Berlina i następnie w styczniu 1915 przybył do Nowego Jorku, podejmując samodzielne teatralne wyzwania. W Stanach Zjednoczonych Ordyński nie był człowiekiem znikąd, pochodził z najlepszej europejskiej „stajni” Maxa Reinhardta. Badaczka amerykańskich sezonów Ordyńskiego, Mariola Szydłowska, tak podsumowała jego decyzję o emigracji do Ameryki:

Jako uczeń asystent Reinhardta – bo tak go nazywano – miał łatwiejszą drogę do wielu teatrów. Żydowskie pochodzenie mogło pomóc w nawiązaniu kontaktów w świecie teatralnym, a później filmowym, który w ogromnej części znajdował się w rękach przedsiębiorców żydowskich. Nie bez znaczenia były jego przymioty osobiste, erudycja i obycie towarzyskie. Był przystojny, elegancko się ubierał i miał maniery światowca. W amerykańskie środowisko teatralne wchodził bez uprzedzeń i kompleksów²⁵.

²⁴ Leyko, „Wszyscy ją kochali...”.

²⁵ Mariola Szydłowska, „Amerykańskie sezony teatralne Ryszarda Ordyńskiego (1915–1920)”, *Pamiętnik Teatralny*, t. 50, z. 3–4 (2001), 130.

Wymienione tu atuty, które pomogły Ordyńskiemu odnieść sukces w Ameryce, blokowały jednak jego karierę w teatrze polskim²⁶. Natomiast w Stanach Zjednoczonych otworzyły kolejne poziomy transnarodowych relacji jako samodzielny twórca, zapisał się w historii teatru amerykańskiego jako inscenizator wielkiego widowiska plenerowego *Caliban by the Yellow Sands* (*Kaliban na żółtych piaskach*, nawiązujące do wątku Kalibana z *Burzy*), zorganizowanego z okazji trzechsetnej rocznicy śmierci Shakespeare'a 24 maja 1916 roku na stadionie-amfiteatrze Lewisohn Stadium, należącym do City College of New York.

Prawie cztery sezony spędzone w Deutsches Theater miały kluczowe znaczenie dla kariery Ordyńskiego, przede wszystkim mocno zaważyły na jego indywidualności artystycznej. Jak wspomniałam wyżej, teatr Reinhardta w chwili, gdy trafił do niego Ordyński, cieszył się ogromną sławą, choć pojawiały się także słowa krytyki, gdyż teatr ten tracił swoją rewolucyjność. Niemniej jednak był fascynujący dla przybysza, który nie znał wcześniej takiego rozmachu inscenizacyjnego. Dla Ordyńskiego stał się interesującą szkołą, w której nauczył się reżyserii, poznał tajniki zarządzania tłumem osób na scenie, czyli reżyserii scen masowych, jego wiedza o teatrze imponująco się powiększyła, a wraz ze wzrostem umiejętności, rozwojem artystycznym i obyciem w świecie teatralnym Ordyński uznał, że zbyt długo u Reinhardta zostać nie może, bo zawsze pozostanie w cieniu tej osobowości. Jako uczeń zawsze wyrażał się o swym mistrzu z uznaniem, ceniąc jego wkład w rozwój teatru niemieckiego. Poza tym odnajdywał w nim bratnią duszę włóczęgi-migranta, który poszukuje miejsca dla swojego teatru w różnych krajach i na różnych scenach, otaczając się takimi jak on migrantami teatralnymi.

We wstępie do wspomnień Ordyńskiego, zatytułowanych nie bez racji, *Z mojej włóczęgi*, Wilam Horzyca napisał, że Ordyński, opuszczając teatr Reinhardta, prawdopodobnie nigdy się nie dowiedział, gdzie naprawdę był i gdzie czuł się tak dobrze²⁷. Gdy minęła fascynacja tym teatrem, w 1935 roku, w czasie spotkania w zamku Leopoldskrone, Ordyński mówił o powodach swojego odejścia – wspomina ambasador Gawroński – „[...] Reinhardt jest bezsprzecznie genialnym organizatorem i reżyserem widowisk,

²⁶ Por. Karolina Prykowska-Michalak, „Migration and exclusion Ryszard Ordyński...”.

²⁷ Por. Ordyński, *Z mojej włóczęgi*, 24.

w historii teatru jako widowiska nazwisko jego ma zapewnione miejsce po wsze czasy [...] ale mało miał zrozumienia dla roli, którą teatr może i powinien odgrywać w życiu duchowym społeczeństwa”²⁸.

Trudno wnioskować, czy Reinhardt uznawał Ordyńskiego za ucznia, czy to raczej trudna do wyrażenia charyzma Mistrza – pierwszego w historii teatru reżysera-gwiazdora – sprawiła, że jego teatr stał się na tyle uniwersalny, że łatwo go było zawłaszczyć. Z tego też powodu, niejako mimowolnie, wykształcił wielu naśladowców, których można postrzegać jako jego uczniów.

Jarosław Ławski²⁹ relację Mistrz–Uczeń definiuje właśnie jako jakość duchowego przyciągania (*attractio, esprit, ataraksja, dynamis*, doskonałość, niewzruszona prostota, ubóstwo, *modestia*, wiedza itd.), decydującą o jego [Mistrza] zdolności zdobywania umysłów i serc uczniów.

W tym kontekście należy uznać Reinhardta za Mistrza, który zdobył niejednen umysł i serce.

Bibliografia:

- Balme, Christopher. „Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen”. W: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, red. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen. Berlin: Henschel Verlag in E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 2005.
- Epstein, Max. *Das theater als geschäft*. Berlin: Juncer, 1911.
- Gawroński, Jan. *Wzdłuż mojej drogi*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

²⁸ Jan Gawroński, *Wzdłuż mojej drogi* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 286.

²⁹ Relacja Mistrz–Uczeń, Uczeń–Mistrz nie jest stanem, lecz drogą, w której Mistrz reprezentuje: wiedzę, mądrość nabytą wraz z własną drogą biografii i wewnętrznego życia (egzystencji), stosowny do ciężaru obu poprzednich dystans wobec świata (to jest także wobec samego siebie, natury, innych ludzi, Ucznia, historii przez wielkie «H», emocji), a ponadto trudną do wyrażenia jakość duchowego przyciągania (*attractio, esprit, ataraksja, dynamis*, doskonałość, niewzruszona prostota, ubóstwo, *modestia*, wiedza etc.), decydującą o jego zdolności zdobywania umysłów i serc uczniów”. Zob. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*, R. III (XLV) (2010), dostęp 7.03.2024, https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf, 118.

- Hadamovsky, Franz, red. *Max Reinhardt Ausgewählte Briefe, Reden Schriften und Szenen aus Regibuechern*. Wiedeń: Prachner 1963.
- „Korespondencja Leona Schillera z Edwardem Gordonem Craigiem”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 17, nr 4 (1968).
- Kuhn, Hugo. „Determinanten der Minne”. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, t. 7, nr 26 (1977).
- Leyko, Małgorzata. „Imperium Teatralne Maxa Reinhardta”. W: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Leyko, Małgorzata. „Wszyscy ją kochali – Pola Negri w «Sumurun»”. W: *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Michalik, Jan. „Przyczynek do biografii teatralnej Ryszarda Ordyńskiego”. *Przegląd Humanistyczny*, t. 33, nr 3 (282) (1989).
- Ordyński, Ryszard. „Profesor Ryszard Ordyński i Sumurun”. *Echo literackie*, R. 2, nr 8–9 (1913).
- Ordyński, Ryszard. „Teatr dla możnych”. *Wiadomości Literackie*, nr 34 (1937).
- Ordyński, Ryszard. „Stanisławski – od Moskwy do Nowego Jorku”. *Scena Polska*, R. XV, z. 2/3 (1938).
- Ordyński, Ryszard. *Z mojej włości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956.
- Prykowska-Michalak, Karolina. „Migration and exclusion. Ryszard Ordyński – a theatrical «vagabond»”. W: *European Theatre Migrants in the Age of Empire, 1830–1918 – Personal experiences, transnational trajectories, and socio-political impacts*, red. Berenika Szymanski-Düll, Lisa Skwirblies. Cham: Palgrave Macmillan, 2025.
- Reinhardt, Max. *O teatrze i aktorze*. Przekład i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Rothe, Hans, red. *Max Reinhardt 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Tafelwerk*. München: Piper, 1930.
- Szydłowska, Mariola. „Amerykańskie sezony teatralne Ryszarda Ordyńskiego (1915–1920)”. *Pamiętnik Teatralny*, t. 50, z. 3–4 (2001).
- Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*. R. III (XLV) (2010). Dostęp 7.03.2024. https://rcin.org.pl/Content/70126/PDF/WA248_81204_P-I-1269_dyskusja-red_o.pdf.

Summary

Student and Master. On the relationship between Ryszard Ordynski and Max Reinhardt

The work of Max Reinhardt (1873–1943) is described in Polish theater studies in many aspects. This multitalented director inspired many theater makers, but few Polish directors had such a close professional relationship with him as Ryszard Ordyński (1878–1953). Focusing on reconstructing the student-master relationship, I discuss the nature of Ordyński's collaboration with the Deutsches Theater team, as well as his subsequent migrations across Europe and the United States, during which he collaborated with many theater reformers of the early 20th century.