

**Rec.: Jacek Popiel, Dramat a teatr polski
Dwudziestolecia międzywojennego. Kraków
(1995)**

Dobrochna Ratajczakowa

Jakie refleksje nasuwa ów, przedstawiony w trzech modelach, projekt kobiety piszącej i emancypacji? Najbardziej otwarta, pozbawiona ograniczeń i wykluczeń, niewątpliwie jest sformułowana przez Żmichowską koncepcja „samorealizacji”. Emancypacja w jej rozumieniu jest uwolnieniem kobiety od krępujących ją stereotypów zachowań i od wymogów utartych konwencji literackich. Jest projektem zmierzającym do różnorodności. Nałkowska i Wielopolska nadają sobie pozycję wyjątkowych: ich pisanie może być odczytane jako zapis różnicy między kobietami. To, co przytrafia się im i ich bohaterkom, nie zdarza się „przeciętnym” kobietom. Sądzę, że nawet wybory bohaterek Orzeszkowej (obu Seweryn) można uznać za manifestację „olimpijskiej” postawy autorki. „Arystokratyzm” czy elitaryzm propozycji modernistek czyni je „cudzoziemkami” wobec kultury im współczesnej, zarówno wśród piszących, jak i „innych” kobiet. Fotografia na okładce książki każe mi myśleć o „mediatorze” pośredniczącym w dostępie do świata zewnętrznego. Szybka oddzielająca wieloraką, złożoną rzeczywistość życia od kontemplujących ją kawiarnianych gości nasuwa analogię (jest, być może, metaforą) z wyczelowaną formą „powieści parnasyjskiej”, wypracowującej dystans wobec naporu wewnętrznej i zewnętrznej materii życia. Wyrafinowany smak Piękna ukrywa „mięso” życia. Zasłaniając (co nie znaczy: zniekształcając), poprzez formę, „parnasyjskość” coś zarazem odsłania. Czyż nie cierpienia właśnie, które przebrane w wykwintny kształt, zapewniają piszącemu „ja” i czytelnikowi przyjemność umieszczoną poza rzeczywistością? Byłaby to może rzeczywistość śniona? Akcentując ten ukryty *leitmotiv* kobiecego pisania nie oddałam się od diagnoz *Cudzoziemek*. „Sztuka — twierdzi Borkowska — zrodzona z negatywnego odczucia kobiecości ma, jak się zdaje, koronkowy charakter. Jest wyrafinowana i subtelna, naturalna i perwersyjna, przysłania płęć, choć to właśnie płęć jest źródłem wszystkich działań. Koronkowa znaczy także pajęcza. Pod ubraniem jest ciało, uwięzione we własnej sieci, wydane światu” (s. 230). Czy tylko witalne ciało i cielesność oznakowana nadmiarem energii?

Walory *Cudzoziemek* trudno przecenić. Akcentowałam je szczegółowo w wielu miejscach recenzji. Książka Grażyny Borkowskiej jest odważna w zarysowywaniu nowej perspektywy i zarazem rozważna. Błystkotliwy pomysł zawsze wspiera subtelna i głęboka argumentacja. Okazuje się, że prekursorstwo aby zaistnieć, nie musi lekko przedzierać się przez gąszcz zakorzenionych poglądów i praktyk badawczych. Proponując włączenie „prozy kobiecej” do tradycyjnej historii literatury Borkowska nie tylko poszerza wspólną wiedzę badaczy literatury o nowy gatunek literacki, ale także uświadamia skomplikowany proces kształtowania się pojęcia emancypacji i krystalizowania się tego, co „kobiece”. *Cudzoziemki* nie są wyłomem, odcięciem alternatywnego procesu w historii literatury, raczej dopełniają proces historycznoliteracki o ważny, brakujący element. Oczywiście nie można nie odnotować, że rekonstruowanie owego „brakującego ognia” odbyło się za cenę demitologizacji wielu tradycyjnych ujęć, a zatem, że pytania o „kobiece” muszą przekształcać konteksty i negocjować utrwalone dyskursy kultury. Nie obawiam się powiedzieć, że prekursorska książka o „cudzoziemkach” jest już klasyczna. Odwołując się do innego języka, chciałabym powiedzieć, że jest „macierzyńska” dla badaczy bądź badaczek „prozy kobiecej”.

Krystyna Kłosińska

Jacek Popiel, *DRAMAT A TEATR POLSKI DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO*. Kraków (1995). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 256 + 10 wklejek ilustr.

Jest to książka doskonale pomyślana i zakomponowana. Trzy jej części obejmują trzy najistotniejsze (zdaniem autora) problemy dramatyczno-teatralne dwudziestolecia, znamienne dla nowoczesnej sztuki scenicznej: dyskusję o nowym dramacie, ucieczkę od realizmu oraz poszukiwanie stylu dla teatru narodowego. W części centralnej autor

dokonuje uszczegółowienia głównego motywu książki, który współtworzy obie części pozostałe: antyrealistycznego i antynaturalistycznego nastawienia teatru lat dwudziestych. To ono przecież leży u podłoża dyskusji i poszukiwań dramatyczno-teatralnych epoki, ono wyznacza drogę rozmaitym formułom stylowym, w tym także – dążeniu do określenia stylu sceny narodowej.

Przebiegnijmy szybko zawartość książki. Część I, *Spory o dramat w dwudziestoleciu międzywojennym*, tworzą cztery rozdziały. *Walka o treść i formę* to zapis marzenia epoki o dramacie współczesnym, którego nie ma i nie wiadomo, jaki ma być, zapis wiary – i jej zniweczenia – w odrodzenie teatru i dramatu, zapis bezradności krytyki (i teatrów) wobec nowatorstwa, a z drugiej strony najczęściej daremnych dążeń nowatorów do reformy teatru poprzez teatr (awangardziści krakowscy) lub poprzez dramat (Witkacy). Rozdział *Między jednym a drugim kryzysem teatralnym* obejmuje okres między latami 1924–1926 a początkiem lat trzydziestych, kiedy pojawiają się u nas obce impulsy twórcze: dramaturgia Pirandella, Jewrieinowa, Tagorego, niestety – bezskuteczne. W dodatku wzrost liczby scen i zmiana ich statusu zmieniły też sytuację polskiego dramatu; marzenia o wysokich lotach literatury dramatycznej nie tylko pozostają w niezgodzie z rzeczywistością, lecz także pełnią funkcję restrykcyjną wobec najpopularniejszego wówczas gatunku – komedii: wydaje się zbyt niska, nazbyt bliska farsie, a przy tym nader ekspansywna, trzeba więc nawet wzbraniać jej wejścia na pierwsze sceny (s. 58–59). *Lata trzydzieste* to rozdział pokazujący bankructwo pięknych ideałów, chaos wartości, brak form dla wyrażenia współczesności – choć przecież bilans dramatyczny nie jest w ostateczności negatywny: Kazimierz Czachowski ocala twórczość Rostworowskiego, Witkacego, Szaniawskiego, Nałkowskiej (s. 69). I wreszcie rozdział 4: „*Dramat jest dzieckiem Sztuki Teatru*” – wysunięty na tytuł cytat z wypowiedzi Wiktora Brumera uświadamia nam, jak przedstawiała się wówczas pozycja dramatu; jego byt określała tylko scena, w najlepszym wypadku możliwy był akt równouprawnienia literatury i teatru.

Na pierwszy rzut oka – to nic nowego. Wszak już chociażby nota Norwida do jego *Kleopatry i Cezara* potwierdza, że ta „tragedia historyczna ściśle w równi do grania jako i do odczytów napisana”. Problem jednakże w tym, iż XX-wieczny dramat winien być „dzieckiem” zupełnie innego teatru, teatru, który jest autonomiczną sztuką, w którym „stary” sposób pisania się nie liczy i który wyrzuca dramat zachowujący dawne reguły poza nawias współczesności, do swoistego skansenu XIX-wiecznej sceniczności. Zupełnie zresztą niezależnie od faktu, że ten skansen wciąż posiada swoją liczną widownię, swych autorów, reżyserów i aktorów. I że miał najbogatszą literaturę dramatyczną, z której (w ogólnym rachunku) ocalało tak niewiele. W książce Popiela ten dramat nie istnieje – i na dobrą sprawę – zaistnieć nie może, co niestety wyrzywa z ówczesnej relacji dramat–teatr cząstkę wcale nie tak mało znaczącą, jak mogłoby się wydawać; przecież i ten dramat jest dzieckiem teatru, tyle że nie sztuki teatru.

W każdym razie wspomniany rozdział pokazuje doskonale, dlaczego badacz nowoczesnego dramatu i teatru w żadnym razie nie może oddzielać jednego od drugiego – jak mógłby to czynić (choć też nie powinien) historyk ich dziejów; ujawnia, dlaczego literaturoznawca, pozbawiony narzędzi teatrologa, bywa w sytuacji co najmniej niezręcznej i historycznie nie uprawnionej i dlatego wtedy może wypaczać obraz dramatu epoki. Konsekwentną prezentację konieczności takiego złożonego stanowiska dramatyczno-teatralnego odnajdziemy w części II pracy, nazwanej *Odwrotem od realizmu*.

Właśnie tutaj kwestia antyrealistycznego nastawienia twórców teatru i wielu krytyków, współtworząca już część I, zostaje rozpisana na szereg problemów cząstkowych i ujęta w kolejne rozdziały. *Droga ku misterium* pokazuje nie tylko młodopolskie zakorzenienie międzywojennych idei (ich młodopolska geneza stanowi również jeden z leitmotivów książki Popiela), lecz także niewielką (na ogół) wartość literacką realizacji dramatycznych tych idei (Zegadłowicz, Rostworowski, Szelburg-Zarembina) przy ogromnej wrażliwości autorów na środki inscenizacyjne, wręcz urzeczzeniu totalnym spektaklem.

I pokazuje też daremność tylko literackiej lektury owych utworów. Rozdział kolejny – *Średniowieczne formy teatralne w teatrze dwudziestolecia* – ujawnia znaczenie owych form dla scen tej epoki i antyrealistycznego stylu ich inscenizacji; *Zapomniana premiera Reduty* (chodzi o *Ulicę dziwną* Andrzeja Czyżowskiego) demonstrowa istotną rolę sceniczną dramatu miernego literacko, który stał się manifestacją antynaturalistycznej formy teatralnej; rozdział *Witkacy a antyiluzjonizm w teatrze* właściwie nie wymaga komentarza – to prezentacja samego jądra antyrealistycznych dokonań; wreszcie *Ekspresjonizm w teatrze polskim* uwidocznia, że przywołany w tytule prąd nie był na naszej scenie wyrazem żadnego programu artystycznego. Rozdział przypomina porażki sceniczne niemieckich ekspresjonistów, a zarazem pokazuje przejście ich języka teatralnego przez inscenizatorów wielkiego dramatu narodowego (*Nie-Boska komedia* Kraszińskiego z 1919, 1920, 1926, *Milosierdzie* Rostworowskiego z 1920, *Książę Patiomkin* Micińskiego z 1925, *Żeromskiego Róża* z 1926 i *Dzieje grzechu* z 1926, Nowaczyńskiego *Wojna wojnie* z 1927...), przez scenografów i aktorów.

Wszystkie rozdziały części II notują klęskę ówczesnego dramatu (który często nie był nowoczesnym dramatem) obok tryumfu nowoczesnej inscenizacji. Tak jakby osobno rozwijał się (doskonale) język teatru, a martwiały język dramatu. Jego stan zagubienia ukazuje szamotanina pomiędzy „starą”, realistyczną budową i psychologicznym nastawieniem a stylem „formalnym”, dominującym na scenie (s. 166). Należy przy tym zrozumieć, że trudno było o bunt dramatu, o nowatorskie burzycielstwo – gdy należało budować ład porozbiorowy (co stwierdza słusznie Popiel, s. 245). Dlaczego jednak zabrakło w naszym dramacie wielkich tematów, idei, bohaterów, inwencji formalnej? To pytanie pozostaje bez odpowiedzi, choć diagnozowanie sytuacji historycznej, więc opis jakiejś wymagającej poznania struktury, jest podstawowym obowiązkiem badacza.

Czy jednej z przyczyn istniejącego stanu rzeczy nie można widzieć w presji młodopolskiej tradycji dramatycznej, nie umiejącej mówić o nowej współczesności? Jaką rolę odgrywała ta tradycja w latach Drugiej Rzeczypospolitej? Wielu autorów sztuk z Młodej Polski się przecież wywodzi, pisze Popiel. Ale w jaki sposób fakt ten współokreśla ich twórczość – teraz, po roku 1918, zwłaszcza że dramat i teatr minionej epoki szły oddzielnie, różnymi drogami? Znamienne, że z perspektywy dziesięciu lat niepodległości Wilam Horzyca widzi tę niepodległość niemal jak katastrofę – oto „brudna woda” nowej, nie przewidywanej i nie chcianej rzeczywistości zatapia odziedziczone po przodkach ideały¹. W jego artykule zostało zapisane ogromne napięcie między „horyzontem oczekiwań a przestrzenią doświadczenia” (Reinhardt Koselleck)². Odnajdujemy je także w cytowanym przez Popiela (w innym kontekście) artykule Franciszka Siedleckiego (s. 43). W sytuacji takiego napięcia następuje akt zerwania ciągłości, schizma – pisze Koselleck. Czy tego rodzaju zerwanie między „starym”, XIX-wiecznym, a „nowym”, XX-wiecznym teatrem miało wówczas miejsce? Czytając książkę Jacka Popiela jestem skłonna sądzić, że tak właśnie było, mimo przekonania wpisanego w „rachunki” pierwszego dziesięciolecia o pokojowej koegzystencji form i twórców dawnej i nowej epoki (s. 53).

Świadczą o tym spory artystyczne, kłótnie, afery (różnej zresztą wartości i miary), takie jak protest (1919) skamandrytów na *Pani chorążynie* Krzywoszewskiego, jak proces o zniesławienie (1926) Artura Śliwińskiego, prezesa Dyrekcji Teatrów Miejskich, przeciwko „Wiadomościom Literackim” (Grydzewskiemu i Stonimskiemu), jak sprawa zamknięcia Teatru im. Bogusławskiego (1926), jak skandal po spektaklu Schillera *Opera za trzy grosze* (1929). I myślę, że „pokój” był tylko pozorny, że naprawdę nastąpiło wówczas zerwanie dawnej ciągłości i że nie dotyczyło ono jedynie teatru i dramatu, że miało wymiar rozległy, że obejmowało właściwie całą rzeczywistość – podstawy wiedzy, uprawomocnienie władzy, poczucie tożsamości narodowej wspólnoty, ekonomię,

¹ W. Horzyca, *Między dawnymi a przyszłymi laty*. „Droga” 1928, z. 10.

² Cyt. za: P. Ricoeur, *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?* W zb.: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985*. T. 2. Przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski. Warszawa 1990, s. 52–53 (tłum. M. Łukasiewicz).

równowagę jednostki i zbiorowości. „Żywa Polska” „przyszła jak wiedźma” — pisze Horzyca. A nowa sztuka teatru, uaktywniająca się w nowej rzeczywistości — czyż nie mogła być taką „wiedźmą”?

Artykuł Horzycy, doskonale wyrażający znamieny podówczas chyba dla wielu stan ducha i charakter refleksji, jest dla mnie zastanawiającym komentarzem do książki Popiela, pisanej z perspektywy nowej sztuki — nowego dramatu i teatru, spychającej więc na margines inne zjawiska czasu. A przecież (jak sądzę) wciąż brakuje nam wiedzy o tym (i woli jej zdobycia), jak przedstawiała się codzienność tamtego teatru. Ogólnie zdajemy sobie sprawę, że artystycznie była nieciekawa, skomercjalizowana, nastawiona głównie na „tanią” rozrywkę. To wszystko? Taka była naprawdę, bez zarzuty? A jaki kontekst kreśliła dla zjawisk i rzeczy nowych? Czy nie dbając o takie badania przypadkiem wciąż nie pozostajemy w kręgu uroku XVIII-wiecznych *topoi* postępu, zmiany, rewolucji?

Zatrzymajmy się na chwilę na sytuacji dramatu. Właściwie nie ma on w tej książce swego „bohatera”, wielkiego autora, narzucającego teatrowi sposób mówienia, ulegającego instytucjonalizacji za sprawą szeregu spektakli. Nie ma nawet swego „antybohatera”, choć przecież jest idealny kandydat do tej roli — Witkacy. Ale jego dramatopisarstwo zostało tu sprowadzone tylko do roli jednej z odrzuconych nowatorskich propozycji — zgodnie zresztą z perspektywą tamtego czasu. Jakże znamienne jest w tym przypadku już samo stwierdzenie faktu swoistej dezinstytucjonalizacji tych dramatów, w drugiej połowie lat dwudziestych zepchniętych na margines prób i amatorszczyzny.

A Witkacego teatr przecież odrzucił, tak jak niemieckich ekspresjonistów (rozdział im poświęcony jest jednym z najlepszych i najciekawszych). Co zatem przyjął, co „kupił” u obcych? Odpowiedzi na to pytanie można się tylko domyślać. Nie została bowiem dopowiedziana kwestia recepcji Pirandella, przemilczano sukces Shawa — jeśliby przywołać tylko te dwa wielkie nazwiska. A problem jest o tyle istotny, że wydaje mi się, iż na lata dwudzieste przypada ostatni próg dominacji lokalnej tradycji dramatopisarskiej nad tej tradycji umiędzynarodowieniem. To konsekwencja ponadnarodowego ideału nowatorstwa sztuki inscenizacji, całej sztuki teatru. Specyficzne proporcje tej lokalności i powszechności pojawiają się w idei polskiego monumentalizmu, przedstawionej w trzeciej — i ostatniej części książki, zatytułowanej *W poszukiwaniu stylu dla teatru narodowego*.

O tym bowiem, że nie tylko w dramacie nie działo się najlepiej, przekonuje nas właśnie część ostatnia. Otwiera ją rozdział *Zdrada Osterwy i Reduty?*, gdzie znak zapytania jest wyrazem wątpliwości współczesnego badacza. Leon Schiller (i nie tylko on) takiej wątpliwości nie miał. Sądził, że Osterwa zdradził wielki dramat, wielką inscenizację, wielki ideał teatralny. Szkoda, że Popiel tylko dotyka tutaj sporów między „nowocześnikami”, więc zwolennikami bezwzględnej dominacji sztuki inscenizatora, a „tradycjonalistami”, poszukującymi stylu aktorstwa polskiego. Z tego pierwszego punktu widzenia nic nie znaczył fakt, że całe dzieje Reduty podszywa marzenie o odkryciu polskiego stylu poprzez misterium; natomiast plenerowy *Książę Niezłomny* Słowackiego — Osterwy to jedyna realizacja monumentalna jej twórcy i zarazem jego jedyne usprawiedliwienie.

Dalej jest jeszcze gorzej, czytamy bowiem rozdział *Teatr Narodowy. Krótki bilans strat i porażek artystycznych*. I tu Osterwa zawodzi nadzieje — on pierwszy, choć pojawia się w doborowym gronie dyrektorów tej instytucji (Kamiński, Trzciniński, Zelwerowicz, Solski, Chaberski, Lorentowicz) i wcale nie będzie ostatnim ze „zdrajców”. Nie ma stylu narodowego, nie ma programu dla sceny narodowej, ba, nie wiadomo za bardzo, jakie są w istocie cechy narodowe współczesnej sztuki dramatyczno-teatralnej. Sytuacja nieco się tylko poprawia w dwu ostatnich rozdziałach: „*Teatrze napowietrznym*” (napowietrznym — tj. plenerowym) i *Polskim teatrze monumentalnym*. Tylko nieco — ten pierwszy bowiem stanowił *de facto* margines ówczesnego życia teatralnego, choć miał wcale piękne osiągnięcia, a ten drugi to wprawdzie największe nasze dokonanie scenicz-

ne, koncepcja uznawana za kluczową dla teatru polskiego w XX wieku, która ujawniła istotną rolę konwencji teatralnych i od strony artystycznej pozostaje nie do przecenienia, ale przecież zablokowała ona rozwój współczesnego dramatu. Nastawiona wyłącznie na dramat miniony (romantyczny, neoromantyczny), wyłącznie przy jego pomocy mówiła o współczesności; rozwinęła sztukę inscenizacji spektaklami Schillera, Horzycy, Wiercińskiego, Radulskiego, stworzyła daleki od realizmu teatr scenicznego wizjonera, ale teatr ten był uwięziony w ramach sceny pudełkowej, obcej (nawet – wrogiej) podstawowym koncepcjom *Lekcji XVI* Mickiewicza, które legły u podłoża naszego monumentalizmu. I czasami kołaczę mi pod piórem podstępne pytanie – czy Schillerowski Teatr Ogromny nie jest dziś czymś w rodzaju okopów Świętej Trójcy, ostatnim bastionem polskiej lokalności wyniesionej na najwyższy piedestał, narodowości jeszcze dominującej nad uniwersalnym żywiołem teatru? wyrazem najlepszej, najwspanialszej naszej romantyczności?

Gdy myślę w całości o książce Popiela – nie o jej poszczególnych częściach czy rozdziałach, błyskotliwych w swym procesie dowodzenia – znamienne wydaje mi się jedno: jest to przede wszystkim zapis porażek, dramatyczno-teatralnych porażek epoki, dążącej do unowocześnienia języka naszego dramatu i spektaklu. Widać to bardzo wyraźnie z perspektywy całości: dyskusji prasowych, które Popiel analizuje, niepokoju recenzentów, daremnych wysiłków autorskich i reżyserskich. W istocie to sprawozdanie z teatru pozostającego na rozdrożu, co więcej – z teatru opuszczonego, na ogół osamotnionego w swej walce z losem, z samym sobą, z widownią. To książka o marzeniu i tęsknocie, które miały jedynie ograniczone szanse realizacji (s. 197). Właściwie przynębiająca – i realistyczna, mimo antyrealistycznego nastawienia samej epoki. Obraz ten można by właściwie tylko przyczernić, pokazując kłopoty organizacyjne, finansowe, bytowe, mniej lub bardziej chybione próby wyjścia z nieustającego impasu, choćby projekt Krywoszejewa, z całą powagą dyskutowany w „Życiu Teatru” w 1926 i 1927 roku – a chodziło w nim (mówiąc najogólniej) o upiorny centralizm teatralny: stworzenie jednego kompleksu teatrów (z Dyrekcją Główną w Warszawie) dla całej Rzeczypospolitej, podzielonej na kilka okręgów (okręgami kierowałyby Dyrekcje Szczegółowe).

Powiem od razu: cenię książkę Jacka Popiela, pragnę jednak zastanowić się nad kwestią, dlaczego ceniąc ją nie umiem jej do końca zaakceptować. I przy tej okazji winnam postawić podstawowe pytanie o metodę teatrologa, który (jak najśluszniej) nie konstruuje swej pracy na kształt wyliczanki premier i zdarzeń z życia teatralnego epoki. Lecz jednocześnie unika szeregu pytań i na te pytania odpowiedzi. Zatrzymuje się zatem w pół drogi.

Wiem doskonale, że teatr jest uwikłany w tak różne konteksty, tak rozmaite przejawy współczesności, że niemal nie sposób dotrzeć do wszystkich, że niemal prościej jest zrezygnować z kolejnych problemów i niekiedy nawet może się wydawać, że *de facto* teatrologia polega na kunszcie rezygnacji. Na to jednak nie potrafię się zgodzić. Sądzę bowiem, że najciekawsze pozostaje dociekanie różnych przyczyn istniejącego stanu rzeczy, a najważniejsze są pytania, na które nie ma odpowiedzi – być może w ogóle, być może w danej chwili. Rzecz jasna, samoograniczenie się badacza do kręgu faktów teatralnych, pominięcie pokrewnych terenów historii sztuki, literatury (także teorii literatury), historii idei, filozofii, polityki czy socjologii uniemożliwia często takie pytania i najciekawsze hipotezy. Teatrolog bowiem (tak jak go widzę) musi bezustannie „wychodzić” ze swej specjalności, jest wręcz skazany na interdyscyplinarność. Przecież i spektakl, i nauka o sztuce jego tworzenia muszą być pozaczepiane o wszystko, po prostu o wszystko. Może takie wyjście „na zewnątrz” dyscypliny pozwoliłoby sformułować kilka odpowiedzi (bo przyczyn widzę więcej niż jedną) na pozornie proste pytanie: dlaczego właśnie w tej epoce wszystkie składniki dramatu znalazły się w stanie kryzysu; i dlaczego rozkwit nowej inscenizacji łączy się u nas (czy tylko u nas?) ze schyłkiem dramatyczności – nie tylko „starej” dramatyczności. Naszej teatrologii brak bowiem wciąż głębszego oddechu, niespiesznej, pogłębionej refleksji, kiedy to (rację miał Manfred Kridl)

nie tylko światło płynię z nas na dokumenty, lecz również te dokumenty nas oświetlają. Wszak kamieniowi mądrości nie może zabraknąć mędrca. Jest wówczas beużyteczny.

Popiel, rzecz jasna, nie unika wchodzenia na rozległe tereny pokrewne teatrowi, nie boi się pytań, wahań, trudności. Co jakiś czas spotykamy tu zastrzeżenia, jak trudno jest poruszać się w gąszczu zagadnień i pisać o nazbyt skomplikowanych problemach. Z drugiej jednak strony widać w książce tendencję do stawiania barier, na których przekraczanie autor nie chce się zdobyć, widać rezygnację z wchodzenia na tereny albo przez kogoś już przepatrzone, a wydające się w danym przypadku mniej ważne (problem komedii), albo też po prostu na razie pozostawione odłogiem jako (może) mniej interesujące. Nie wiem, czy słusznie. Tytuł książki przecież zapowiada tak wiele.

Tymczasem pomiędzy oczekiwaniem a tęsknotami, dyskusjami a wielkimi spektaklami, mniej lub bardziej udanymi próbami nowego dramatu a poszukiwaniami kluczy do jego realizacji — rozciąga się wielki ład codzienności teatralnej, owych pomijanych przez Popiela fars, komedii, melodramatów, popularnych sztuk patriotycznych. Autor zdaje sobie doskonale sprawę z jego istnienia, co pewien czas zahacza o jego przyładki, ale praktycznie go nie ma w tym zbyt jednostronnym pejzażu dwudziestolecia, Popiel eliminuje zjawiska przeciętne i nienowatorskie zdarzenia teatralne ze swego pola widzenia. Może i dobrze, widok z okna staje się mniej przygnębiający. Ale ten brak w książce, pragnącej zarysować ogólny obraz relacji między dramatem a sceną tego czasu, jest wyraźny. Nie został bowiem nakreślony — choćby szczerkawo — proces na równi z wysiłkami nowatorów decydujący o kształcie teatru epoki, którego omawiana książka kilkakrotnie jedynie dotyka: proces przemian widowni.

Migawkowe uwagi poświęcone odbiorcy są celne i słuszne — choćby pomieszczony w przypisie (jaka szkoda, że tylko tam) dłuższy cytat z pracy Jana Błońskiego *Badania nad literaturą 60-lecia*, poświęcony nader istotnej kwestii publiczności, która aktywnie uczestniczy w toczącej się w tym czasie demokratycznej walce między „stylami duchowymi”, więc walce idei „literatury w służbie społecznej z pojęciem literatury świadomie egotycznej albo raczej rozwiązującej swe społeczne zobowiązania li tylko przez medium jednostki. Walczy styl narodowy, patriotyczny, niekiedy nawet drażniący, ojczyźniany... z jawnym kosmopolityzmem, częściej zresztą postępowym niż zachowawczym” (cyt. na s. 14, przypis 13). Właśnie studia tej walki, złączone z procesem przemian widowni teatralnej, to w owym czasie problem podstawowy. Co się bowiem stało z naszą publicznością po roku 1918, po odzyskaniu niepodległości? Ta publiczność przekształca się — zauważa Popiel — w konsumenta, wręcz użytkownika sztuki, nie interesuje się nią, lecz ją konsumuje (s. 21). Ale właśnie taka, jaka jest, współdecyduje o kształcie teatru epoki, o przepaści pomiędzy artystycznym i krytycznym marzeniem a jego realizacją.

W tej przepaści odnajdziemy zastanawiające liczby, jakie podał w 1938 roku przewodniczący łódzkiej komisji teatralnej. Obliczał on, że rzeczywisty (nie geograficzny) „zasięg teatrów” ogranicza się do 750 tys. osób, spośród których „najwyżej 1/3 można zaliczyć do miłośników teatru (nie teatrzyków!) i bywalców teatralnych. 250 tysięcy w wielkim przeszło 34-milionowym państwie!!!” Wspominał o nędzy materialnej i ubóstwie technicznym teatrów, o podatku widowiskowym, zreformowanym w latach 1929 i 1933, co pogorszyło sytuację teatrów³. Takich danych, niestety, w recenzowanej książce nie znajdziemy (choć jej autor sygnalizuje bytowe problemy scen). A przecież współtworzą one stan teatru.

Nowy teatr i nowy dramat wydają się wychodzić z zaściankowości polskiej literatury, z odrabianej przez lata „pańszczyzny” społecznej i narodowej (s. 40). W czym leży patriotyzm literatury polskiej — zastanawiał się Grubiński. I odpowiadał — nie w tematach, lecz w formie dzieła (s. 41). Ale przecież źródła wielu, bardzo wielu form artystycznych biją w poprzedniej epoce, Popiel ukazuje to wyraźnie. Z poprzedniej epoki, ba, z całego XIX wieku płynie także przyzwyczajenie części widowni do starego, jeszcze

³ A. Pączek, *Polska rzeczywistość teatralna i łódzka. (Zarysy fragmentów)*. W zb.: *Teatr łódzki*. Łódź 1938.

romantycznego kanonu sztuk narodowych, wcale nie tych największych, lecz przeciętnych, utrzymanych w poetyce listopadowej czy styczniowej. I ważna, a nie doceniana kwestia polskiego teatru służebnego tam również ma swoje korzenie. Jeszcze młodopolskie „inscenizacje rodzimych romantyków — pisze Popiel — nie mogły uwolnić się od poetyki »widowiska patriotycznego«, przedstawienia »krzepiącego serca Polaków«. Ani twórcy inscenizacji, ani publiczność teatralna nie wyobrażali sobie tych przedstawień bez patriotycznych emocji” (s. 220). A jak wyglądała ta kwestia w latach dwudziestych? Czyżby nagle wszystko uległo zmianie? Wciąż istniała przecież niemała fala literatury popularnej, kultywującej ideę teatru służebnego. Co więcej — z perspektywy polskich scen emigracyjnych widać wyraźnie, że fala ta po roku 1939 nie zniknęła. Dramat i teatr emigracyjny odrzucił antyrealistyczne zdobycze nowoczesnej inscenizacji i nie spełnioną, nie zrealizowaną w okresie międzywojennym tradycję nowoczesnego dramatu. Dlaczego? Czyż nie dlatego także, iż część ówczesnej widowni kultywowała w dwudziestoleciu postawy znane z epok poprzednich?

Teatrolodzy po wojnie zajmowali się głównie wielkimi dokonaniem inscenizacji nowoczesnej i nowoczesnego dramatu. W ich cieniu pozostała ogromna liczba utworów i spektakli tradycyjnie służebnych. Służebna była tradycja, w której wzrastało pierwsze pokolenie niepodległości. Pamiętniki świadczą o tym dowodnie. Obok teatru nowoczesnego, który znamy, wciąż trwał między wojnami stary teatr służebny, daleki od autonomii dzieła sztuki scenicznej, zamknięty na wielość inspiracji artystycznych, zastygły w swym XIX-wiecznym kształcie. Był teatrem innego typu. Licznie wydawane od początku stulecia po koniec lat trzydziestych serie dramatów, adresowane zarówno do scen amatorskich, jak scen zawodowych (poznawska seria „Naród Sobie” A. Cybulskiego, lwowski „Teatr dla Wszystkich” B. Połonieckiego oraz tamtejsza seria librett oper i operetek wydawanych przez Gubrynowicza i Syna, krakowska „Wiedza i Sztuka”, katowicka oficyna „Odrodzenie” i jej seria „Biblioteka Teatrów Amatorskich”, warszawska „Biblioteka Miłośników Sceny” Jana Fiszera i inne — wymieniam trochę „jak popadnie”) wciąż wskrzeszały wzorzec, o którym dziś nie chcemy pamiętać. Ukształtowały go jeszcze XVIII-wieczne idee sztuki dydaktycznej i moralistycznej. XIX-wieczne idee sztuki patronackiej (dla ubogich duchem), potrzeby chwili współczesnej (np. wojna 1920 roku), kult Piłsudskiego — kult, który tu, na gruncie służebności narodowej, nie autonomii artystycznej, rozwijał się doprawdy wspaniale (wspomina o tym Popiel, s. 65, 99).

Swoistym kluczem do tego teatru pozostaje nazwisko Wojciecha Bogusławskiego i jego wzorcowa sztuka patriotyczna — *Krakowiaczy i górale*. Nie bez powodu „nie wszyscy zwolennicy teatru monumentalnego godzili się na wpisanie tych tekstów [tj. także *Odprawy posłów greckich*], szczególnie *Krakowiaków*, do polskiego Teatru Ogromnego” — zaznacza Popiel (s. 229). Nie pyta jednak — dlaczego. Sądzę, że ten utwór, wzorcowy dla scen popularnych, gdzie chodziło o zupełnie inne rozumienie funkcji sztuki scenicznej, reprezentował odmienny typ teatru, o którym nie wiemy nic lub bardzo mało — wszak badania nad XIX-wiecznym teatrem nie są zbyt rozwinięte. Ale to przecież on właśnie jest odpowiedzialny za znaczną część patriotycznej literatury dramatycznej powstającej jeszcze w XX stuleciu. Myślę też, że przyjrzenie się pod tym kątem sporom o teatr popularny w latach dwudziestych mogłoby wiele wyjaśnić.

Specyficzna jest w tym kontekście rola Leona Schillera. Wydaje się, że ten pierwszy nasz reformator jak nikt inny łączył (choć chyba tylko w niektórych momentach swej biografii twórczej) stary teatr służebny i nowy teatr autonomiczny. A *Krakowiaczy i górale* i postać Wojciecha Bogusławskiego były dlań znakiem całości oraz jedności instytucji narodowej, mimo wszelkich różnic cechujących dawną i obecną formułę teatru. Z tej jedności wywodzili się wielcy aktorzy i reżyserzy pokolenia Młodej Polski — Osterwa, Zelwerowicz, Trzcński, Solski... Czyż oni mogli znaleźć nowy styl teatru narodowego nie zdradzając do końca samych siebie? tradycji, w której wyrosli? (s. 202). Potomkowie reformatorów to dopiero następne pokolenie — także rozwarstwione. Radulski —

„syn” rewolucji teatralnej, radykalny i autonomiczny, a obok niego Kielanowski, „wnuk” Wyspiańskiego, strażnik wartości służebnych i narodowej tradycji.

Wydaje się, iż bez dawnego teatru, bogatego w idee, które go uwznioślały i kazały widowni wierzyć w jego wielkość, bez wielkiego dramatu, wyrażającego ducha narodowego, a pozbawionego sceny — nie byłoby Teatru im. Bogusławskiego. I że dyskusja nad teatrem popularnym (ankieta „Życia Teatru” w 1925 roku) odnosi się nie tylko do nowych warunków rozwoju sztuki scenicznej, ale i do jeszcze młodopolskich dyskusji nad tą postacią teatru, nawet do egzystencji wielu antrepryz z przeszłości, łącznie z teatrem żołnierskim z lat pierwszej (a potem i drugiej) wojny światowej, który również przyczyniał się do tych inspiracji. Tyle tylko (a może aż tyle), że kryzys, dotykający wówczas wszystkich sfer życia — publicznego i jednostkowego — kreował swoistych egzekutorów postępu, wymagał jednoznacznego zaangażowania w tworzenie sztuki nowej i walki ze sztuką dawną, rzucał Schillera przeciwko Osterwie. Myślę, że z takiego punktu widzenia rzecznicy łączenia dawnego i nowego teatru mogli być traktowani jako dezertery artystyczni, a stary teatr rozrywki i patriotycznych wzruszeń pojmowany był w kategoriach skłonności do wygodny lub inercji, do akceptowania *status quo*. Wyzwoleniem miała być bowiem jedynie twórczość otwierająca drogę przed „teatrem jutra”. Topos postępu święcił tu prawdziwy tryumf.

Oba teatry, służebny i autonomiczny, zlokalizowane były na antypodach. Dla pierwszego, należącego do przeszłości, sztuka wciąż była wehikułem ideologii, dla drugiego — przyczyną i celem wszelkich działań. Dla pierwszego — główną przyczyną i celem był zatem czynnik inny, czynnik, który w drugim przypadku sprowadzony został do funkcji jednego z wielu: publiczność. Impuls uznający widownię za najważniejszy element teatru, któremu wszystkie pozostałe winny być podporządkowane, pochodził od Wojciecha Bogusławskiego: „Najpierwszym i koniecznym każdego publicznych Widowisk Przedsiębiorcy staraniem być powinno podobać się Publiczności; nierozsądkiem przeto byłoby wystawiać Onej takie dzieła, które nudząc ją, odstręczają od Teatru, a tym samym stają się przyczyną jego upadku”⁴. Jeżeli bowiem w teatrze autonomicznym publiczność zajęła w końcu miejsce czwartego twórcy, stając się tylko częścią spektaklu, to w teatrze służebnym właśnie ona była najważniejsza. Posadzono ją przecież na tronie Kserksesa. A z tego tronu wcale niełatwo było zejść.

Popularny podręcznik historii dla klasy V tak oto rozpoczyna relację z bitwy morskiej pod Salaminą: „Król Kserkses był pewien zwycięstwa. Na brzegu morza kazał sobie ustawić tron i zasiadł na nim w otoczeniu pisarzy. Mieli oni zapisywać imiona wojowników, którzy odznaczają się w walce”⁵. U Herodota zaś czytamy: „Wszyscy wyteżali swe siły z obawy przed Kserksesem, każdy też sądził, że król na niego będzie patrzył”⁶.

Oto bitwa toczona na wąskim pasemku cieśniny, wielki agon wojenny. Hellenowie bronią swej niepodległości, Persowie zaś pragną się wyróżnić przed patrzącym królem-widzem tego teatru wojny. W tym zdarzeniu najważniejszy jest tron Kserksesa. Nie tylko dla Persów — jak się okaże, również dla Greków. Ustawiono go tak, by władca obejmował całą przestrzeń walki, co więcej — był czynnikiem mobilizującym. Kserkses bowiem podjął decyzję stoczenia salamińskiej bitwy nie tylko wbrew swoim doradcom, również dlatego, że przeceniał swój wpływ na bieg historii. Sądził, że „pod Eubeą jego ludzie z rozmysłem źle się sprawili dlatego, że on był nieobecny, teraz zaś gotów był sam patrzeć na walczących”⁷.

Antyczna opowieść ujawnia istotną funkcję siły teatru — wiarę w moc spojrzenia władcy, który samą swą obecnością decyduje o przebiegu zdarzenia. Górujący nad

⁴ W. Bogusławski, *Powody napisania melodramy „Izakahara”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 7. Warszawa 1823, s. 1.

⁵ G. Markowski, *Historia dla klasy V*. Warszawa 1977, s. 50.

⁶ Herodot, *Dzieje*. Przełożył i opracował S. Hammer. Warszawa 1954, s. 572.

⁷ *Ibidem*, s. 566.

Salaminą złoty tron Kserksesa jest najważniejszym i zarazem symbolicznym rekwizytem tej bitwy, jako wyraz jej czysto zewnętrznej racji bytu. Tak — jak w teatrze. I tak ja w teatrze prawdziwy reżyser zdarzenia będzie tutaj ukryty. Oto bowiem gdy przerażeni potęgą wroga Grecy gotowi byli do ucieczki w noc dzielącą ich od bitwy, Temistokles tajemnie powiadomił Persów o zamiarze tej rejterady. W efekcie jego podstępny Persowie zamknęli w kotle greckie okręty, a Temistokles stał się faktycznym czynnikiem sprawczym salamińskiego agonu, reżyserem spektaklu, na który patrzył król Kserkses.

Analogia nie jest przypadkowa: w polskim teatrze służebnym, który był zarazem teatrem rozrywki (głównie teatrem komedii i farsy), tron Kserksesa należał do publiczności. W teatrze autonomicznym została z niego strącona przez reżysera nowej rzeczywistości. Nie zapytano jej o zdanie, mogła jedynie zniszczyć obcy jej spektakl, którego wcale nie musiała aprobować.

Czy wiemy, co pragnęła oglądać w teatrze swego czasu? Na pewno komedię i farsę, na których się bawiła. Jeszcze na tych przedstawieniach mogła się ludzić co do swej ważnej roli w spektaklu, tu jeszcze mogła być Kserksesem. Cóż to jednak znaczyło „być Kserksesem” w ówczesnym teatrze rozrywki, w świecie dalekiej od nowatorstwa, bezprentjonalnej (jak zwykło się mówić) komedii, farsy, komedii muzycznej? Znaczyło to (jak sądzę) bardzo wiele — być panem i władcą tego teatru, sprowadzać go do innego odcienia jego własnej służebności. Służebności nie idei — lecz czystej zabawy. Bo (jak pisał Karol Irzykowski) „publiczność lubi grzeszyć na cudze konto, to znaczy grzeszyć myślami na konto bohaterów sztuki”. Dodajmy, że przede wszystkim wtedy, gdy kryzysy nadchodzą jeden po drugim i gdy tym bohaterom (zwłaszcza w komedii) wszystko się udaje, a widownia otrzymuje w darze „taki mikrokosmos, który zupełnie opanowuje”⁸.

Krytycy i twórcy teatralni, szczególnie ci bliscy nowej sztuce teatru, niechętnie się przyznawali do jakichkolwiek związków z farsą czy komedią muzyczną. Tymczasem nie pamięta się zwykle, że apologia tej ostatniej wyszła spod pióra Horzyca, sławiącego czar i siłę nierozumu, jaki uosabiała, widzącego w bezsensie „głęboki sens tej igraszki” i „instynkt doczesnej nieśmiertelności”⁹. Z kolei Ludwik Fryde napisał *Obronę farsy*, stawiając ideę tego gatunku wyżej niż ideę komedii, tak „w porządku poezji” jak moralności, a Konstanty Troczyński traktował najlepsze farsy jako „sztukę wysokiej klasy”, broniąc gatunku intencją i estetyką śmiechu, skutecznie eliminujących (u widza i krytyka) „wszelkie myśli interpretacyjne”¹⁰.

Sądzę, że teatr rozrywki lat dwudziestych, naszej spóźnionej teatralnej *belle époque*, wymaga refleksji badawczej. A relacja między dramatem a teatrem ułoży się tu we wzór dopiero wymagający opisanie. Czy będzie on przeciwstawny wzorowi sztuki nowoczesnej, czy może wobec niej w pewien sposób komplementarny? Takie zadanie wymaga jednak odejścia od wiary w postęp teatru, wiary w wyższość sztuki nowoczesnej nad sztuką dawną, wieku XX nad XIX. Wprawdzie Troczyński uważał (zachwycając się *Panią prezesową* spółki Hennequin i Veber), że bulwarowość jako społeczno-topograficzna hierarchia literatury dramatycznej jest już nie tylko przestarzała, lecz w polskich warunkach pozbawiona racji bytu (istotnie, nie mieliśmy nigdy bulwaru) i że „ważniejsze aniżeli klasy społeczne utworów literackich są klasy estetyczne” — mam jednak wrażenie, iż w tym przypadku niestety się pomylił. Społeczna klasyfikacja gatunków pozostała bowiem w mocy (wsparta jeszcze ideologią), tym silniejsza, że ukryta i że

⁸ K. Irzykowski: *Teatr Polski: „Mąż z grzeszności”*. Krotchwila w trzech aktach A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego. Reżyseria K. Borowskiego. W: *Pisma teatralne*. Teksty zebrala i opracowała J. Bahr. T. 3. Red. A. Lam. Kraków 1995, s. 272; *Teatr Narodowy: „Raz, dwa, trzy”*. Komedie w I akcie Franciszka Molnara [...]. Reżyseria A. Zelwerowicza. W: *iw.*, s. 328.

⁹ W. Horzyca, *Apologia komedii muzycznej*. (1945). W: *O dramacie*. Wstępem poprzedził J. Iwaszkiewicz. Wyboru dokonali L. Kuchtówna i K. Puzyna. Warszawa 1969, s. 272—274.

¹⁰ L. Fryde, *Obrona farsy*. (1938). W: *Wybór pism krytycznych*. Opracował A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 193—194. — K. Troczyński, *Cieszymy się farsą*. „Nowy Kurier” 1938, nr 120, s. 4. — *Nareszcie farsa po farsowemu*. *Jw.*, nr 99, s. 11.

na ogół się do niej nie przyznajemy. Trudno się zatem dziwić, iż nie ma dotąd (z małymi wyjątkami) w naszej literaturze przedmiotu prac poświęconych farsie — zbyt niskiej, gminnej, zbyt odległej (?) od miana sztuki. Zapominamy, że wymienieni twórcy i krytycy akcentowali jej kreacyjność, przeciwstawianą zwyczajowej, komediowej *mimesis*.

Ale eliminując to wszystko nie dowiemy się właściwie, jak wyglądał powszedni dzień teatru lat dwudziestych, nie potrafimy nic powiedzieć o ówczesnych mistrzach farsy — polskiej, francuskiej, niemieckiej, węgierskiej, amerykańskiej, angielskiej (a różniły się od siebie i to właśnie one posiadały pewną świadomość stylu narodowego); gubimy elementarną wiedzę na temat tego kunsztu gatunkowego, takie tytuły, jak *Złoty cielec*, *Ciotka Karola*, *Dzień bez kłamstwa* — są martwe dla teatrologa, ginie poczucie mistrzostwa międzywojennych adaptatorów i „przeróbkarzy” starych sztuk: Tuwima, Hemara, Zweiga (nowe opracowanie *Volpone* Bena Jonsona), nawet Leona Schillera (wodewil Nestroya *Rewolucja w Pikutkowie* czy *Królowa przedmieścia* Krumłowskiego). Bądźmy szczerzy — mam poczucie, że o tym teatrze nie wiemy nic. Jak zatem przedstawia się miara ówczesnego polskiego nowatorstwa, jeśli w książce Popiela nie ma tak ważnych dla niej punktów odniesienia, jak choćby (śladowo tylko pojawiająca się) jej własna europejska tradycja kluczowa, jak czytana poprzez europejski dramat (Pirandello, Jewrieinow, Shaw, Brecht *etc.*), nie tylko poprzez niemieckich ekspresjonistów lub polskie spektakle monumentalne, świadomość jej ówczesnej odrębności, jak problem istnienia (i przemian) modelu XIX-wiecznej sceniczności oraz jej związków (mimo wszystko!) ze sztuką nowoczesną?

Czy wiemy, jak ówczesna publiczność przyjmowała nowy teatr? Czy zgadzała się na rolę czwartego twórcy, którą wyznaczyli jej reformatorzy? Nikt nie napisał historii naszego teatru z punktu widzenia relacji między widownią a twórcami. Ale relacja taka ukrywa się przecież zawsze w relacji między dramatem a teatrem, jest (krótko mówiąc) jej podstawą. I dlatego w książce Popiela, zgodnie z tytułem eksponującej związku i opozycje między dramatem a teatrem w latach międzywojennych, brak mi przede wszystkim żywiołu publiczności i jej stosunku do dwóch odmian „pierwszego” teatru, teatru służebnego, do których przede wszystkim była przyzwyczajona: teatru patriotyczno-niepodległościowego oraz teatru rozrywki. Tymczasem w książce znalazło się miejsce wyłącznie dla teatru „drugiego” — zreformowanego, zatem tego, który uznany wprawdzie został za znak nowoczesności, ale który dla tej widowni był nowością. Na ile nowością atrakcyjną? Jak na niego zareagowała? jakie miała wobec niego wymagania? co zaakceptowała? co odrzuciła? i dlaczego?

W komedii Kazimierza Wroczyńskiego *Dzieje salonu*, nazwanej złośliwie przez Horzycę „wielką sztuką paskarską ze śpiewami i tańcami”, która jednak notuje (jak wiele innych komedii tego czasu) przemiany społeczeństwa (zatem i teatralnej widowni), znajdujemy bodaj najpopularniejszy wówczas temat, chyba wciąż nie opisany tak, jak na to zasługuje — temat emancypacji. Emancypacji rozumianej jednak szeroko — jako dążenie wwyż całych grup społecznych, które nagle znajdują się pośrodku drogi: „Od swoich my odeszli, a do możliwych nie dojdziem sami nigdy”¹¹. Ci „możni” to dla autora jedyna „klasa władająca światem” — inteligencja. Ale czy już wtedy, w roku 1921, miał on rację? czy właśnie sportretowana przezeń inteligencja nie utworzy w latach trzydziestych ową szczyplą i niebogatej 250-tysięcznej widowni, która niczym bohater komedii Winawera *Zły szeląg* nie przeszła „szkoły bezczelności wojennej i amerykańskiej, przeto nie wie (jej) się w życiu”?¹² Jak nowej sztuce?

Zdaję sobie sprawę z faktu, że wszystko, co napisałam powyżej, wykracza w znacznym stopniu poza książkę Popiela. Apetyt rośnie jednak w miarę jedzenia — potraw

¹¹ K. Wroczyński, *Dzieje salonu*. Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, rkps 4317.

¹² K. Irzykowski, *Teatr Narodowy: „Zły szeląg”. Komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Ludwika Solskiego*. W: *Pisma teatralne*, t. 3, s. 128.

i doskonałych, i serwowanych w doskonałej restauracji. Wydaje się więc, że nie od rzeczy będzie prośba skierowana pod adresem autora – o kolejną książkę o teatrze międzywojennego dwudziestolecia. Już nie tylko o teatrze wielkim i wysokim albo dążącym do swej wielkości, ale również o tym leżącym na przeciwnym biegunie – o teatrze służebnym. Dlaczego bowiem mamy żyć tylko na wysokościach? Obok nieba sztuki istnieje przecież także ziemia teatru, a nawet jej piekło – czyli kabaret i rewia. Niebo zresztą już mniej więcej znamy. Zapełniają je duchy Osterwy i Schillera, Horzycy i Radulskiego. Biedne to zresztą niebo naszego XX-wiecznego teatru, często bardziej wymarzone niż zrealizowane. Ale dobre i takie, na inne chyba wtedy nie było nas stać, skoro (jak zauważył Irzykowski) – gdy „epoka przedwojenna stała pod hasłem »życia«, terażniejszość ma za godło »kryzys«. Odczuwa kryzysy i szuka ich”¹³.

Jakże celne wydaje się to spostrzeżenie. Co oznacza bowiem „kryzys” w latach dwudziestych? Katastrofę, załamanie się jakiejś istniejącej (kiedy?) równowagi, przełom, niedojrzałość, nieustającą zmianę – struktur społecznych, ustroju państwowego, sztuki, teatru, jego widowni? Kto wie, czy refleksja nad pojęciem kryzysu i ówczesnymi sposobami jego rozumienia nie pozwoliłaby na głębsze spojrzenie na teatr międzywojenny, ujawniając nie tylko minimalizm (jak pisał Terlecki), ale i heroizm tamtej codzienności teatralnej.

Spośród istniejących koncepcji kryzysu do lat międzywojennych odnosi się (jak się zdaje) jedna: kryzys jako przekraczanie progu epok. Można zobaczyć całe lata dwudzieste jako próbę przejścia progu nowoczesności. Pojęcie to – od oświecenia – niosło świadomość gwałtownego skrócenia czasu, odnosiło się do refleksji nad biegiem dziejów, a obejmowało wszystkie „sytuacje rozstrzygania” w życiu zbiorowym i jednostkowym. Zawsze miało wymiar alternatywny, wymagało rozpoznania istniejącego układu i decyzji – zawsze ostatecznej: wyjścia z niego¹⁴. Wymagało więc właśnie cięcia, zerwania, odejścia, radykalizmu. Szkoda, że pogłębionej refleksji nad tą sytuacją nie ma w książce Jacka Popiela.

„Postrzegać jakąś sytuację jako kryzysową [...] – pisze Ricoeur, przywołując koncepcje Landsberga i Mouniera – to nie wiedzieć, jakie jest moje miejsce na świecie, nie widzieć, jaką stałą hierarchią wartości mam się kierować w swoich wyborach [...]. Jedynym sposobem rozpoznania porządku wartości – hierarchii wyborów, która może do mnie przemówić i mną pokierować – jest wówczas zaangażowanie, czyli utożsamienie się z jakąś sprawą, która mnie przerasta. Zaangażowanie jest zatem źródłem przekonania [...], które dla osoby jest prawdziwym wyjściem z kryzysu”¹⁵.

Cytat przydługi, ale doskonale ujmuje istotę teatralnego zaangażowania się twórców lat dwudziestych w wieloimienne idee, ich walk i sporów o kształt teatru przyszłości. Kryzys wydaje się bowiem nie tylko swoistym zwierciadłem teatru tej epoki, lecz także zarazem jej lekarstwem na przyspieszenie czasu. W jakiej więc mierze takie ujęcie będzie subiektywne, zatem zawarte jedynie w już historycznych odczuciach i doświadczeniach, w jakiej zaś może być obiektywne, więc stanowiące otwarcie drogi w permanentny kryzys nowoczesności i ponowoczesności? W tamtej epoce kryzys łączył się ściśle (przynajmniej w teatrze) z toposem przyszłości, z ideałem i utopią teatru jutra, do którego należało dążyć. Nie został jednak przez współczesnych rozstrzygnięty, został przecięty wydarzeniem, mającym wymiar Apokalipsy – „ostatecznego kryzysu dotychczasowych dziejów”.

Dobrochna Ratajczakowa

¹³ K. Irzykowski, *Teatr Nowy: „Ma prawo odejść!” Komedia w 3 aktach Somerseta Maughama. Przekład R. Ordyńskiego, jego też reżyseria*. W: jw., s. 266.

¹⁴ R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia „kryzys”*. W zb.: *O kryzysie*, s. 60–61 (tłum. D. Lachowska).

¹⁵ Ricoeur, *op. cit.*, s. 50.