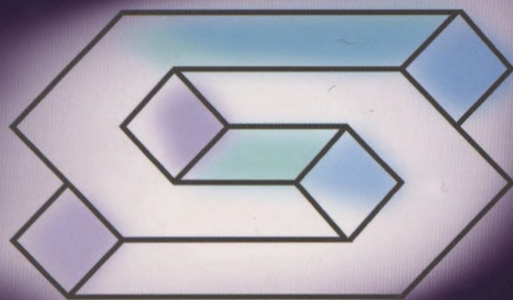


K a z i m i e r z G a j d a

O krytyce teatralnej



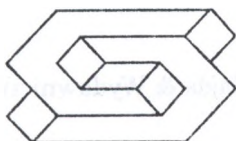
Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej
Kraków

O krytyce teatralnej

Akademia Pedagogiczna
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 352

K a z i m i e r z G a j d a

O krytyce teatralnej



Wydawnictwo Naukowe
Akademii Pedagogicznej
Kraków 2003

Recenzenci

prof. dr hab. Jan Ciechowicz

prof. dr hab. Anna Kuligowska-Korzeniewska

© Copyright by Kazimierz Gajda & Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2003

Redaktor Zuzanna Czarnecka

Projekt okładki Jadwiga Burek

ISSN 0239-6025

ISBN 83-7271-194-1

Redakcja/Dział Promocji

31-116 Kraków, ul. Studencka 5

tel./fax (0-12) 430-09-83,

e-mail: wydawnictwo@wsp.krakow.pl

łamanie Helena Jasek

druk Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 4/03

Mamie mojej dedykuję

Od autora

Za współczesnym znawcą krytyki przyjmijmy w trybie oznajmującym: „Krytyka jest pisaniem, i jej historyk nie ma prawa o tym fakcie zapominać”¹. Czynności analityczno-interpretacyjne, a poniekąd także wartościowanie, przypominają działania właściwe dla badań literackich. Dodajmy jednak od razu, że takie stanowisko nie wyklucza zdarzeniowego rozumienia sensu przekazów krytycznych, ich podmiotowej, instytucjonalnej genezy. Wypreparowanie recenzji czy wypowiedzi o krytyce z różnorodnych uwarunkowań byłoby niedopuszczalne tak samo jak dawanie pierwszeństwa biografii twórców. Tych twórców jako obiektu zainteresowań krytycznoteatralnych będzie zresztą więcej aniżeli w syntezie krytycznoliterackiej. Nie wynika stąd, iż spodziewamy się dzieła wielotomowego, przeciwnie, oby tylko wzorem innych² lub zespołowo ogarnąć niemały dorobek w tym zakresie.

Zgromadzone teksty powstawały w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Przez ten czas dużo się zmieniło w naszej wiedzy o piśmiennictwie krytycznoteatralnym³. Po opublikowaniu w 1979

¹ M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka, seria 2, Wrocław 1984, s. 85.

² Zob. np.: M. Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen-Paris 1980. Metodologiczne założenia i rezultaty tej pracy omówiła E. Udalska, *Dwie książki o francuskiej krytyce teatralnej*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000.

³ Zob.: E. Udalska, *Przybliżenie stanu badań nad polską krytyką teatralną*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, jw.

roku inspirującego tomu artykułów⁴ otrzymaliśmy niemało prac indywidualnych i zbiorowych, a także kilka edytorskich wyborów. Doczekaliśmy się pierwszej części słownika polskich krytyków teatralnych oraz przekładu francuskiego słownika terminów teatralnych z interesującym nas hasłem⁵. Wciąż jednak dzieje teatropisania poszukują autora. Nie jesteśmy pewni ich statusu. „Krytyka teatralna tylko wówczas będzie mieć swoją historię, gdy potrafimy rozpoznać ją w procesie historycznoteatralnym, dostrzeżemy jej specyficzny charakter, konwencję i styl, zrekonstruujemy prawidłowo pola odniesienia”⁶. Bez ujawnienia „fundamentalnego kodu kultury narodowej”⁷ nie wydzielimy trafnie jej faz rozwojowych. Ale bez jakichś rozstrzygnięć też niełatwo ruszyć z miejsca, nawet po przekroczeniu bariery dokumentacji materiałowej.

Co więc opóźnia realizację ambitnych zamierzeń retrospektywnego ujęcia polskiej krytyki teatralnej? Popatrzmy na literaturoznawców. Nieporównywalnie bogatsi w sukcesy procesowohistorycznego rozumienia twórczości zaczęli pod koniec XVIII wieku od zastępowania rozumowanej bibliografii porządkowaniem, grupowaniem i sysntetyzowaniem wiadomości. Przeżyli wiele mód i metod, tak że u schyłku minionego stulecia mogli być jeszcze bardziej sceptyczni wobec naukowości własnej dyscypliny.⁸ A mimo to na brak zajęcia nie narzekają.

Zauważmy wszelako – nowszego zarysu dziejów krytyki literackiej w Polsce nadal nie mamy. Jeśli zatem wytrawni jej znawcy⁹ unikają słowa monografia w opracowaniu wybranych okresów,

⁴ *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979.

⁵ Zob.: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998.

⁶ E. Udalska, *Źródła i przedmiot badań*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, jw., s. 23.

⁷ E. Udalska, *Propozycja periodyzacji*, [w:] *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, jw., s. 67.

⁸ Zob.: H. Markiewicz, *Dylematy historia literatury*, [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

⁹ Zob. np.: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1996.

to cóż dopiero badacze krytyki teatralnej, którą systematycznie zaczęto się zajmować właściwie dopiero w drugiej połowie XX wieku. Lecz tu idzie o zasadę: o „sumienność w obliczu źródła”¹⁰, wciąż znanych jeszcze za mało. Bez ich całościowej inwentaryzacji i bodaj częściowego opublikowania, bez oddzielnych studiów nad metakrytyką, pożytecznych szkiców o czasopiśmiennictwie teatralnym – któż podejmie trud żmudnych poszukiwań albo weźmie na siebie ryzyko pochopnych uogólnień?

Wprowadzające uwagi zakończmy myślą, która dopełnia nasze pojęcie rozbioru krytyki. Nie chodzi o teoretyczne aspekty materiału recenzyjnego, aczkolwiek w jakimś stopniu one się uobecniają podczas interpretacji. Rzecz dotyczy głównie konsekwencji w działaniu. Skoro dyskurs krytyczny – czy Feliksa Konecznego, czy Władysława Prokescha, czy Gabrieli Zapolskiej – jest metodą pisania, analiza tych dokumentów staje się metodą czytania. Jeśli zaś sprawa tak wygląda, to – bynajmniej nie w duchu obecnych „izmów” – zachęcamy do możliwych reinterpretacji, zanim ktoś ustali ostatecznie paradygmat tego, co dziś wydaje się nam raczej domeną poetyki historycznej świadectw krytycznych niż uformowanych dziejów krytyki teatralnej.

Kraków 2001–2002

Karzimierz Gajda

¹⁰ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (Z dodatkiem rozbioru «Balladyny»). Lekcja III*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6, cz. 1, Warszawa 1971, s. 423.

Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815–1916

Rzecz będzie o świadectwach metakrytyki ze stulecia 1815–1916, branych wrywkowo i bez dokładniejszej ich analizy, właściwie dla przypomnienia długotrwałej refleksji nad istotą oraz funkcjami piśmiennictwa krytycznoteatralnego. Są pewne niedostatki ujęcia zjawisk jako przede wszystkim form językowych, gdyż rodzi się wątpliwość: czy „tak samo” znaczy „to samo”. Soliloquium nie jest tu retoryką, ono unaocznia dylemat, dwie tendencje w badaniach krytyki: bądź strukturalną, bądź zdarzeniową jej historię. Wobec tych okoliczności lepszy wydaje się pierwszy tok narracji, ponieważ zgłębianie „biografii” tekstów zajęłoby nazbyt wiele miejsca, kosztem objaśnienia podstawowych motywów w krytyce krytyki teatralnej od XIX wieku do Młodej Polski włącznie.

Dolną granicę chronologiczną wolno uznać za dostatecznie uzasadnioną przez instytucjonalizację recenzji Towarzystwa Iksów. Im bliżej współczesności, tym liczniejsze są pytania o periodyzację krytyki, o krytyczną autorefleksję. Górna granica, rok publikacji wczesnego artykułu Leona Schillera¹, który już w epoce młodopolskiej wyznaczał kierunki badań teatrologicznych, oddziela jednakowoż dość wyraźnie metakrytykę poiksowską od dyskusji z okresu międzywojennego², ze względu na stosunkowo obfite pokłosie tej ostatniej i zasięg penetracji zagadnień scenicznych.

Nawet dla postronnego obserwatora jest oczywiste, że problematyzowanie krytyki niezupełnie było wynalazkiem pokolenia 1918–1939 lub rówieśników Konstantego Puzyny, rozpamiętują-

¹ L. S.[childenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, „Czas” 1916, nr 460.

² Zob.: K. Gajda, *Metakrytyka teatralna 1918–1939*, Kraków 1999.

cych sens i nonsens wypowiedzi krytycznoteatralnych³, chociaż łatwo ulec wrażeniu, jakby to od nich wszystko się zaczęło. Niektóre fakty miały swój precedens.

1

Już Iksowie dobitnie sformułowali tezę: „krytyka więcej zajmować się powinna grą aktorów aniżeli roztrząsaniem sztuki”⁴. Pisarze ci (m.in. Adam Jerzy Czartoryski, Kajetan Koźmian, Julian Ursyn Niemcewicz, Tadeusz Mostowski) należeli do społeczno-intelektualnej elity Królestwa Polskiego, ukrywali się niemal bez wyjątku pod kryptonimem X lub XX. Stworzyli gatunek „recenzji felietonowej”⁵, nie rezygnując całkowicie z arbitralnego rozbioru dzieł. Przejawiali troskę o poziom teatru, usiłowali doskonalić gust odbiorcy w duchu klasycystycznym, bacznie obserwowali występy artystów. Różniło ich wiele od późniejszych koryfeuszy teatru i krytyki. Obowiązki oraz prawa twórców przedstawienia dopiero się kształtowały, szczególnie w obrębie reżyserii (inscenizacji), zresztą rozmaicie pojmowanej. Krępowała ich cenzura, lecz omijając politykę zwykle milcząco, zapoczątkowali spór o dramaturgiczne i teatralne pryncypia przekazów krytycznych.

Wydarzenia po 1830 roku zatrzymały metakrytykę na poziomie rozwoju z lat dwudziestych. Bynajmniej nie znaczy to, iż zanikła zupełnie, owszem, stanowiła uboczny wątek rozważań nad organizacją teatrów, przedstawieniami, dramatopisarstwem i krytyką literacką. Trafiały się przycinki do typu „q u a s i

³ Zob.: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978.

⁴ [Anonim], *Trajedia «Śmierć Abła». Wstęp pierwszy J Pana Fiszera na scenę warszawską*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1815, nr 39 (dodatek), s. 699. Przedruk [w:] *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstępem opatrzył J. Lipiński, Wrocław 1956. Autor to chyba F. Morawski – zob.: Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 46 (przypis). W czasopiśmie nie było jednak żadnego podpisu, a informacja (jw.) odsyłająca do „tego samego źródła, co w przeszłym numerze”, również dotyczy bezimiennego komunikatu.

⁵ T. Kostkiewiczowa, *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, [w:] E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 318.

-recenzenta”, który „półdania, najczęściej koteryjne” i niewolne od „trywialnych zarzutów”⁶ bierze za przymiot oceny aktorstwa. Sporadycznie uczulano recenzentów na „pobłażanie wadom i przesadzone pochwały”⁷. W periodykach „Świat Dramatyczny” (1838–1840), „Pamiętnik Sceny Warszawskiej” (1838–1840), „Gazeta Teatralna” (1843–1844) dostrzegano różnice między twórczością literacką i sceniczną, choć raczej pod kątem „życia towarzyskiego, a nie sztuki”⁸. (Dla uniknięcia przedwczesnych opinii warto zapoznać się z publikacjami Antoniego Lesznowskiego – syna, nieraz poświęconymi wyłącznie omówieniu kreowanej roli)⁹. Przyczyną obniżenia lotów metakrytyki mogła być też niechęć do wywodów teoretycznych (Julian Klaczko, Michał Grabowski) oraz wartościowania: „w sprawach tyjących się sądu o dziełach sztuki pojmujemy tylko jedną najwyższą instancję, a tą jest publiczność”, wszelkie więc „pretensje indywidualne do wydawania wyroku uważamy za śmieszność i zarozumiałość naganną”, w naszym bowiem przekonaniu – wyjaśniano – „recenzenci występujący z swymi uwagami w piśmiennictwie są obrońcami sądowymi, którzy według swojego pojęcia artykułów kodeksu smaku i czucia, stanowiących księgę praw o dziełach sztuki, przedstawiają sprawy owemu jedynemu sądowi”¹⁰. Zrobiliście z czynności krytycznych „rzemiosło, spekulację”, a myśleliśmy, że nam „oszczędzicie widoku niekształtnego karła”¹¹ – zamykał główną część dysputy¹² roz-

⁶ S. [H. Skimborowicz], *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1842, nr 186, s. 3.

⁷ L. D.-B. [L. Dunin-Borkowski], *Teatr*, „Dziennik Mód Paryskich” 1841, nr 10, s. 80.

⁸ E. Udalska, *W warszawskich czasopismach teatralnych I połowy XIX wieku* („Pamiętnik Sceny Warszawskiej”, „Świat Dramatyczny” i „Gazeta Teatralna”), [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1994, s. 16. (Do tej publikacji wkradło się na s. 21 kilka błędów).

⁹ Zob. np.: L. [A. Lesznowski – syn], *Teatr Rozmaitości*, „Gazeta Warszawska” 1842, nr 171.

¹⁰ *Od redakcji „Gazety Teatralnej”*, „Gazeta Teatralna” 1843, nr 4 i 5, s. 16. (Wszystkie podkreślenia – ujednolicone spacjowaniem – pochodzą z cytatów).

¹¹ L. [A. Lesznowski – syn], *Odpowiedź redakcji „Gazety Teatralnej”*, „Gazeta Warszawska” 1843, nr 42, s. 4.

¹² Zob. też: F. K., *Kilka słów w odpowiedzi Panu L. w „Gazecie Warszawskiej” i Panu K* w „[Gazecie] Codziennej” o grze artystów w dramacie Józefa Korzeniowskiego «Umarli i żywi»*, „Gazeta Teatralna” 1843, nr 6, a także *Od redak-*

goryczony polemista z „Gazety Warszawskiej”, orędownik krytyki analitycznej.

2

Okres umownie zwany pozytywizmem, który szczyli się takimi nazwiskami, jak Kazimierz Kaszewski, Stanisław Krzemiński, Fryderyk Henryk Lewestam, Henryk Struve, przeświadczeń metakrytycznych nie zrewolucjonizował. Komedio pisarz i publicysta Michał Bałucki, zwolennik krytyki realistycznej, chciał ją widzieć „sumienną” zwłaszcza względem aktorów, tak aby „oceniając całość przedstawionego charakteru”, bez ambicji nieomylności zdołała wytknąć zarazem „szczegółowe wady artysty w ruchach, w głosie itd.”¹³ Mieczysław Pawlikowski w „Kraju” (1869–1874) napomknął o interdyscyplinarnym charakterze działań krytycznoteatralnych, ich specyfice (język opisu), wynikającej z przemijalności spektaklu, o społecznym znaczeniu sądów, właściwych piśmiennictwu będącemu „niezawodnie najtrudniejszym rodzajem krytyki”¹⁴. Nie odłączano jednak jeszcze stanowczo kwestii teatralnych od literackich. Wymienieni wyżej współpracownicy warszawskiego tygodnika „Kłoso” (1865–1890), głównie jego współredaktor Struve, owi zwolennicy tzw. idealnego realizmu, opowiadali się za tym, aby bezstronność głoszonych opinii, tradycyjnie uważana za sprawdzian rzetelnej krytyki, nie wykluczała całkowicie pierwiastków subiektywnego wartościowania.

cji oraz podpisany kryptonimem ...!... artykuł *Do pana F. K. z powodu jego odpowiedzi w „Gazecie Teatralnej” na artykuły panów L. i K * w „Gazecie Warszawskiej” i „[Gazecie] Codziennej”* (obydwa teksty w „Gazecie Teatralnej” 1843, nr 7 i 8).

¹³ m. [M. Bałucki], *Teatr*, „Kalina” 1867, nr 35, s. 14. Rozwiązanie kryptoni-
mu wg: A. Tytkowska, *W krakowskim „Kraju” (1869–1874)*, [w:] *Polska krytyka
teatralna w XIX wieku*, jw., s. 29 (nieodkładny opis). Szerzej o zadaniach krytyki
realistycznej – zob.: A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakow-
ska krytyka teatralna w latach 1865–1885*, Katowice 2000.

¹⁴ φ [M. Pawlikowski], *Teatr krakowski*, „Kraj” 1869, nr 57, s. 5. Tekstu nie
udało się odnaleźć. Streszczam i cyt. wg: A. Tytkowska, *W krakowskim „Kraju”
(1869–1874)*, jw.

„Scena nie jest ani amboną, ani katedrą, ani trybuną, ale jest po części każdą z tych rzeczy”¹⁵ – perswadował w 1871 roku Józef Narzyski. Ten motyw, rozwijany na różne sposoby (Struve wobec Stanisława Koźmiana i Józefa Kotarbińskiego), pojawił się kilkakrotnie już od lat siedemdziesiątych¹⁶. Ze stanowiska krytyki oznaczało to poniekąd chęć współdecydowania o doborze sztuk, niekiedy oddziaływanie na aktora i reżysera¹⁷, co zauważamy w anonimowych publikacjach „Przeglądu Tygodniowego”¹⁸, a nie wprost także u Władysława Bogusławskiego¹⁹. Niechęć ludzi teatru do recenzentów wyrażała się szyderstwem komedii społecznej: *Znakomitych* (1871) aktora Feliksa Schobera, najostrzej zaś *Krytyków* (1875) aktora i reżysera Jana Chęcińskiego.

Parę słów należy się jeszcze Zygmunтови Przybylskiemu, autorowi broszury *Krytyka teatralna w Krakowie* (1878). Uznawał krytykę za czynnik scalający rozmaite ogniwa życia teatralnego – w szerokim zakresie powszechnej użyteczności: „utrzymuje ona na zewnątrz powagę teatru, wyrabia artystów, jest wyrazem publicznego uznania dla talentu i zasługi, daje informacje publiczności, jednym słowem, spełnia zadanie nadzwyczaj ważne, a spełniać je powinna sumiennie i uczciwie, poważnie, zwłaszcza jeżeli teatr ma być przybytkiem sztuki, ma krzewić oświatę, pielęgnować język ojczysty, kształcić obyczaje, podnosić ducha, budzić

¹⁵ J. N. [J. Narzyski], *Słowo o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej*, „Tygodnik Wielkopolski” 1871, nr 15, s. 185. Przedruk [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971.

¹⁶ Zob.: J. Michalik, „Ani kościół, ani wszechnica, ani nawet apteka”, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1990, t. XXVII.

¹⁷ Zob.: Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, [w:] *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, pod red. T. Siverta, Wrocław 1957.

¹⁸ Zob.: [Anonim], *Aktoromania*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 27; [Anonim], *Reżyseria*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 15.

¹⁹ Zob.: W. Bogusławski, *Sily i srodki naszej sceny*, Warszawa 1879; W. Bogusławski, *Przesilenie teatralne*, „Gazeta Polska” 1890, nr 194, 195, 197. Przedruk [w:] W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1962.

w sercu miłość dla kraju, zapalać i porywać”²⁰. Dziś rozumiemy, iż od krytyki – tym bardziej od teatru – zbyt dużo oczekiwał, lecz nie zapominajmy: pozytywistyczny utilitaryzm na ogół z pobudek szlachetnych się rodził i z nastaniem hasła „sztuka dla sztuki” nie odszedł całkiem w niepamięć. W sferze aksjologicznej orzekał Przybylski: „Dobrą jest krytyka tylko ta, która gani wszystko, a więc krytyka ujemna”²¹. Ażeby jednak nie „odstręczyć” widzów od teatru, samego zaś aktora nie „zniechęcić”, szukał kompromisowego wyjścia pomiędzy krytyką tak rozumianą i krytyką oceniającą dodatnio, która wszelako nieraz „zepsuje” artystę²².

Swoistym przejawem świadomości metakrytycznej są parodystyczne stylizacje na łamach pism satyrycznych, choćby krakowskiego „Diabła” (1869–1885), ośmieszającego specjalnie dział recenzyjny „Czasu”, organu stańczyków, a ogólnie „wszystkie główne grzechy”²³ współczesnej krytyki – powszechne (koniunkturalizm, zarozumiałość) i lokalne (wpływy prasowe Koźmiana). W szczególności nie warto wnikać. Za dowód niech posłuży kwintesencja fingowanej recenzji z występów Antoniny Hoffmann, która „dajmy na to” grała rolę „młodziuchnej dziewczki”, ale przecież: „Kto by jej nie widział w tej roli, to nic nie widział, i nie miałby wyobrażenia o pannie polskiej [...], prawdziwa bowiem sztuka niezależną jest od metryki”²⁴. Uprzedzając dalsze spostrzeżenia, jeszcze dopowiedzmy, że ten nurt autorefleksji krytycznej – wcale nienowoty²⁵ – odżył wyraźnie w Młodej Polsce²⁶. Czy zawsze „satyra prawdę mówi”? – Koźmian doskonale wiedział, jak uprawiać „krytykę dobrej wiary” (kompetentną), z którą można polemizować,

²⁰ Z. Przybylski, *Krytyka teatralna w Krakowie*, Kraków 1878, s. 5.

²¹ Jw., s. 25.

²² Jw., s. 13.

²³ Zob.: A. Tytkowska, *W krzywym zwierciadle „Diabła” (1869–1885)*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, jw., s. 42.

²⁴ [Anonim], *Wzory krytyki teatralnej dla niemowląt literackich ułożył „Diabeł” w zadaniach podług „Czasu”, jako dalszy ciąg „Ćwiczeń dla recenzentów teatralnych*», „Diabeł” 1879, nr 21, s. 6.

²⁵ Zob. np.: M. Rubinstein, *Nauka pisania recenzji teatralnych podług „Figara”*, „Świat Dramatyczny” 1839, t. 1. (Wypowiedź nieco skróconą oprac. i podała do druku E. Udalska, „Teatr” 1972, nr 18).

i jak zwalczać „krytykę złej wiary”²⁷ (nie znającą się na przedmiocie), którą wystarczy zignorować.

3

Przeprowadzanie delimitacji procesowohistorycznej wymaga często stanowczych decyzji. Refleksja nad krytyką w wypowiedziach pozytywistów ma wspólne miejsca z metakrytyką Młodej Polski. Przeważają zdania o charakterze negatywnym: „nie posiadamy krytyki i tylko przez bałamutne pogmatwanie pojęć przezywamy zwykłych reporterów teatralnych naszych pism codziennych krytykami”²⁸ – konstatował Edward Webersfeld. Niewiele później, łącząc z „narodowymi” względami „etyczne” obowiązki scen polskich, oceniał kompetencje początkujących recenzentów Czesław Pieniążek: „Nie dość mieć zdolność, wysokie ukształcenie, smak estetyczny, pióro gładkie [...], ale trzeba jeszcze wiele spokoju i panowania nad swoim «ja», co u młodych ludzi rzecz zwykle trudna”²⁹. Zazwyczaj – podjął temat Bertold Menkes (Merwin) – gwoli „rozinteresowania czytelnika” jedni popisują się „subtelnościami stylistycznymi”, drudzy udają „filozofów, estetyków, psychologów”, inni wreszcie karmią go „oklepankami” i ostatecznie niweczą istotę „twórczej” krytyki, gdyż nie gwarantują, iż to, co pisze krytyk, „pośrednik duchowy między nim a teatrem”, jest zgodne z rzeczy-

²⁶ Zob. np.: [Anonim], *Mały Prokesz, czyli Kompendium umiejętności krytycznej dla dorastających recenzentów teatralnych. Wydanie drugie uzupełnione i poprawione*, „Liberum Veto” 1903, nr XVIII. Ten dialog, ironicznie sygnowany kryptonimem W. Pr., jakiego używał W. Prokesch, przypisuje się A. Nowaczyńskiemu. Przedruk [w:] A. Nowaczyński, *Matpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, przedm. i projekt wyboru tekstów T. Weiss, oprac. J. Leśniak, t. 1, Kraków 1974. Zob. też: krakowski dwutygodnik „Bocian”, a tam np.: [Anonim], *Nasi krytycy*, „Bocian” 1899, nr 5.

²⁷ [S. Koźmian], *[Reklama i krytyka teatralna]*, „Afisz Teatralny” 1873, nr 1, [s. 2]. Przedruk i wyjaśnienie autorstwa [w:] S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, t. 1, Kraków 1959.

²⁸ E. Webersfeld, *Krytyka i krytycy teatralni*, „Ilustrowany Kalendarz Teatralny «Muza» na rok 1892” [1891, s. 121].

²⁹ Cz. P. [C. Pieniążek], *Słowo o krytyce teatralnej*, „Gazeta Narodowa” 1893, nr 255, s. 2.

wistością³⁰. I jeszcze Adam Grzymała-Siedlecki: „Mamy kilkudziesięciu w Polsce krytyków teatralnych: gdzie jest książka poświęcona teatrowi? Gdzie prace teoretyczne? Gdzie prace, które by recenzentom dawały widome prawo sądzenia, jeśli nie... odsądzania aktorów?”³¹

Trzeba by więc tu mówić raczej o długim trwaniu pewnych motywów niżeli o daleko posuniętej zmianie wyobraźni. Określenia „pozytywistyczny”, „młodopolski”, są w większym stopniu epitetami niż nazwami wyróżniającymi jakąś porównywalną kategorię zjawisk.

Pierwszy przykład: „W dziedzinie teatralnej potrzebna jest krytyka szczerą, surową, godną poszanowania nawet gdy chłoszcze zbyt ostro i przesadza, jeżeli ta przesada płynie z prawdziwego zamiłowania sztuki”³². Z tytułowego żeglowania na płytkich wodach (spraw teatralnych) mógłby Kotarbiński zrobić użytek również w stosunku do scen spoza Warszawy.

Przykład następny i bodaj najciekawszy w naszym piśmiennictwie krytycznoteatralnym: sążniste referaty Feliksa Konecznego – sławisty na fotelu recenzenta. Omawiając przedstawienie wzmiankowanej już komedii Chęcińskiego w teatrze krakowskim pod koniec 1897 roku, uczynił Koneczny sporo uwag o istocie krytyki jako „umiejętności klasyfikowania ludzi i spraw ludzkich”³³. Ideałem była mu „literacka krytyka teatralna”³⁴. Pojęcie to z pozoru jedynie zawiera sprzeczność logiczną, w mocno ugruntowanej metakrytyce sprawozdawcy „Przeglądu Polskiego” znajduje uzasadnienie. Koneczny, wyznawca naukowości metod krytyki, kurtuazyjnie podzielał odmienne przekonania, twierdził atoli: „Kry-

³⁰ B. Menkes, *Krytyka czy reporterka teatralna*, „Tygodnik Narodowy” 1900, nr 52, s. 254.

³¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Reforma krytyki*, „Świat” 1907, t. 4, nr 40, s. 3.

³² J. Kotarbiński, *Na płytkich wodach*, „Wisła” 1912, nr 16, s. 293.

³³ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1898, t. 127, z. 379, s. 204. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994.

³⁴ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1898, t. 129, z. 385, s. 177. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

tyka nie jest sztuką, lecz nauką; nie na wrażeniach ona polega, lecz na argumentach i poza nimi na nic innego czuła być nie może³⁵. Szukał twardego oparcia w faktach, a tymi były dlań właściwości dramaturgiczne wystawionego utworu („faktura”, „wartość literacka”, „sceniczność”) oraz teatralne środki ekspresji, które utrwałał ze zdumiewającą skrupulatnością (gra aktorska, dekoracje). W ten sposób wypełniał konkretną treścią rzekomy oksymoron „literacka krytyka teatralna” – lejtmotyw również późniejszej meta-krytyki³⁶.

Wyobraźnia metakrytyczna³⁷ Młodej Polski to oczywiście nie tylko rezultat wiedzy i doświadczenia takich krytyków-znawców jak Koneczny, w metodzie oraz ewaluacji chyba bliższy Józefowi Kenigowi (Piękno, Dobro, Prawda)³⁸, aktywnie działającemu od połowy do schyłku XIX stulecia, niżli Struvementu, który emfaticznie nazywał krytykę „odzwierciedleniem ideału na tle rozbieżnego dzieła”, „Feniksem”, „Ariadną”, „kapłanką”³⁹ itd. W ogóle refleksja nad krytyką teatralną około 1900 roku, acz nie zawsze oryginalna⁴⁰, jest różnorodniejsza niżby mogło się wydawać z per-

³⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1901, t. 139, z. 417, s. 498. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

³⁶ Nawet W. Brumer, propagujący w międzywojennym dwudziestoleciu krytykę fachową (z pominięciem dramatu, tyle że niezbyt konsekwentnie), użył prawie identycznego sformułowania, dopuszczając istnienie „tzw. literackiej recenzji teatralnej”. (W. Brumer, *Krytyka i aktor*, „Życie Teatru” 1924, nr 4, s. 25. Przedruk [w:] W. Brumer, *Scena i widownia*, Warszawa 1925).

³⁷ Na podstawie krytyki literackiej opisał ją W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985.

³⁸ Zob.: M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, jw. (Warto też sięgnąć do odległej przeszłości – pokaźnego dorobku T. Le Bruna).

³⁹ H. Struve, *Zadania krytyki i główne typy krytyków u nas*, [w:] H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 368.

⁴⁰ Spośród licznych omówień tekstów zagranicznych wystarczy odnotować streszczenie wypowiedzi z „Kritik der Kritik”: „Krytyk powinien stać z dala od teatru, od dyrektora i aktorów; jedynie jego niezawisłe stanowisko wobec sceny (i publiczności!) może być rękojmią poważnego traktowania swego powołania”. E. R. [E. Breiter], *Przegląd prasy*, „Krytyka” 1907, t. 2, z. 12, s. 470. (W kryptonimie najpewniej błąd drukarski). Wiele cennych informacji o metakrytyce zawiera *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. nauko-

spektywy programowego hasła estetyzmu. Osławiony „modernizm francuski dawno już został wyparty przez naturyzm, humanizm, integralizm, a nawet neoklasycyzm” – przypominał Stanisław Kozłowski reprezentantom «młodej krytyki», zachęcając ich, aby powrócili do sceniczności, będącej dla krytyków tylko „jedną z zalet utworu”, lecz dla widzów nadal pozostającej „warunkiem koniecznym widowisk teatralnych”⁴¹.

Na przełomie wieków niemało publikował Antoni Sygietyński, który podobnie jak Koneczny równo szacował walory literackie i teatralne inscenizowanych dzieł, tak samo bronił niezależności krytyki, prawdopodobieństwo życiowe uważał za kryterium sztuki; jak Koneczny sceptycznie odnosił się do symbolizmu i wrażeniowej recepcji spektaklu – ale nade wszystko akceptował naturalizm, przeszkadzający Konecznemu w dążności do ideału⁴² „prawdy i piękna” w materii literackiej oraz scenicznej interpretacji, ideału zwanego „stylizowanym realizmem”.

Sygietyński powinien by napotkać na swej drodze raczej Gabriellę Zapolską. Ta jednak, chociaż mocno z naturalizmem związana, szerzej otworzyła furtkę, jaką ten kierunek niechcący uchylił, i poszła w stronę impresjonizmu, nierzadko zresztą odbiegając od utartego szlaku, tzn. przeświadczenia, iż krytyka dzieł sztuki «winna być sama dziełem sztuki», a impresja towarzysząca ich recepcji «powinna być pretekstem do stworzenia takiegoż dzieła»⁴³.

W niniejszym szkicu rekonstruowanej koncepcji krytyki należałoby jeszcze uwzględnić bodaj kilku autorów, ale zastrzegając sobie, że znów chodzi o przewidywalny ciąg myśli, które tworzą dosyć interesującą konfigurację.

wa E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994, a także wcześniejszy tom *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, pod red. E. Udalskiej, Wrocław 1992.

⁴¹ S. Kozłowski, *Teatr a krytyka*, „Świat” 1909, t. 8, nr 35, s. 4.

⁴² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 123, z. 368, s. 431. F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, t. 147, z. 441, s. 563. Przedruk obydwu recenzji [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

⁴³ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 3, s. 65. Przedruk [w:] G. Zapolska, *Szkice teatralne*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958.

Oto jeden spośród znanych krytyków – Jan Lorentowicz. Działalność rozwinął u progu niepodległej Polski, aczkolwiek wybór tradycji (Anatole France, Jules Lemaître, Oscar Wilde) sytuuje go w końcowym okresie XIX stulecia. Literacko-estetyczne ujęcie teatru wiązał on jednakże zarówno z modernizmem, jak i społeczną funkcją krytyki, ocalającej wartości narodowe i uniwersalne, będącej formą „pośrednictwa między pokoleniami”⁴⁴.

Kulturotwórczy i etyczny aspekt piśmiennictwa o teatrze był dlań tak samo ważny jak dla Stanisława Brzozowskiego. Ten wszakże, inaczej niż Lorentowicz, trochę bagatelizował zagadnienia warsztatowe. „Problem literatury, którą trzeba pokazać środkami teatru, dla niego nie istnieje”⁴⁵, to znaczy – mówiąc nieco ostrożniej – istnieje najpierw jako świat idei, a dopiero wtórnie scenicznej ekspresji.

Pod tym względem Brzozowski stałby w opozycji do Leona Schillera, podporządkowującego krytykę widowiskowym elementom spektaklu, danym odbiorcy bezpośrednio za pomocą różnych znaków akustycznych i wzrokowych. Narzekał w 1916 roku Schiller: krytycy są niewrażliwi na „kształty plastyczne” inscenizowanego utworu, absorbują ich przeważnie jego „część literacka”⁴⁶. Cytowany tekst łączył się z Wielką Reformą Teatru, którą młody Schiller był żywo zainteresowany, żądał, aby wykonanie roli uznawała krytyka za dzieło „czyste”⁴⁷ i autonomiczny przedmiot badań.

Znacznie wcześniej również Teofil Trzciniński dostrzegł w aktorstwie, konstytutywnym składniku ulotnej sztuki teatru, największe możliwości samookreślenia się krytyki, skrupulatnie rejestrującej najdrobniejsze elementy rozwoju „kultury aktorskiej” (nowy „gest”, nowa „intonacja”, nowy „pomysł”)⁴⁸.

⁴⁴ E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoił nieubłagany*, Łódź 1986, s. 51.

⁴⁵ M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław 1987, s. 36.

⁴⁶ L. S.[childenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, jw., s. 1.

⁴⁷ Jw.

⁴⁸ Trz. [T. Trzciniński], *O aktorach słów kilka*, „Głos Narodu” 1904, nr 260, s. 1. Przedruk [w:] T. Trzciniński, *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem poprzedził

Obaj dawali krytykowi przyzwolenie tylko na zajęcie – jak byśmy dziś powiedzieli – postawy przedmiotowej, ograniczającej pole obserwacji dzieła (teatru) do tego, „jakie jest ono w swoich jakościach, stanowiących jego podstawę bytową”⁴⁹. Schiller, bardzo radykalny w zwalczaniu literackości oraz impresjonizmu krytyki teatralnej, w tym sensie zamknął młodopolski etap dyskusji o krytyce. Zarazem przecież zainicjował jej fazę międzywojenną⁵⁰, która wymownie świadczy o tym, iż wyłącznie teatrologiczny punkt widzenia spektaklu jest słuszny... z teatrologicznego punktu widzenia.

A. Woycicki, Warszawa 1968. (W porównaniu z pierwodrukiem drobne zmiany i opuszczenia, cz. II jest właściwie cz. III z „Głosu Narodu” 1904, nr 267; kryptonim t.).

⁴⁹ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 102.

⁵⁰ Wersję omawianego artykułu Schillera opublikował „Teatr” 1918–1919, z. 2. Przedruk [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, jw.

Refleksja krytycznoteatralna w prasie krakowskiej 1890–1918

Do najważniejszych czynników kształtujących młodopolską krytykę teatralną¹ trzeba zaliczyć wyjątkową rolę sceny w kulturze tamtych lat. Przekonanie, iż teatr miał spełnić szczególną misję, wyrażało się nie tylko jego obecnością, nawet dzisiaj fascynującą, ale także obfitą twórczością recenzencką i krytyczną w tej dziedzinie. I choć różne bywały efekty takiej ogólnonarodowej sympatii dla teatru, przecież to zjawisko jest uderzające. Bardzo liczne teksty drukowane na łamach miejscowych periodyków stanowią pierwszorzędne źródło dla badaczy krytyki teatralnej okresu Młodej Polski. Jakakolwiek próba syntezy tej krytyki, należącej już do historii, nie może obyć się bez tych najbliższych świadectw faktu teatralnego². Zanim jednak stwierdzi się, jaka naprawdę była ta krytyka, trzeba ustalić, co stanowiło jej przedmiot, czyli jakie obszary teatru ją interesowały.

Elementarnym – na poziomie zasobu leksykalnego – sygnałem niejasności terminu było niekiedy uszczypliwe poprzedzanie go członem modalnym. Pisano więc na przykład: „tak zwana krytyka teatralna”³ lub używano cudzysłowu: „nasze teatralne «krytyki»”⁴. Zbliżoną wymowę, lecz w odniesieniu do pewnej

¹ Nie będzie tu klasyfikacji piśmiennictwa krytycznoteatralnego. Uwagi o treści takich pojęć, jak właśnie krytyka czy recenzja pojawiają się okazjonalnie.

² Odpowiednik „faktu literackiego”. Termin – zob.: J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, [seria 1], Wrocław 1974, s. 16.

³ T. Dąbrowa [pseudonim?], *Z życia umysłowego Lwowa*, „Krytyka” 1908, t. 1, z. 1, s. 103.

⁴ M. Szukiewicz, *Dookoła teatru*, „Głos Narodu” 1918, nr 285, s. 1.

formy piśmiennictwa, miały pastisze recenzji Władysława Prokescha⁵, uznawanych – nie całkiem słusznie – za wzorzec bezprzedmiotowości. Zakresu pojęciowego trzeba szukać zarówno w uwagach dotyczących działalności zwanej krytyczną, jak i z powodu możliwości jej zaistnienia w sferze teatralnej.

Tu od razu, w związku z poglądami Oscara Wilde'a oraz rozmyślaniami Ignacego Matuszewskiego o subiektywizmie w krytyce, narzuca się zajmujące wtedy pytanie: czym jest krytyka – nauką czy sztuką? Powoływano się często na nich, ale dyskutując ogólnie o sztuce i krytyce. Trudno ustalić, w jakim stopniu obejmuje to krytykę teatralną. Nie ma wypowiedzi, które by w tym aspekcie dokładniej tłumaczyły jej istotę. Sformułowania typu: „Krytyk musi być przede wszystkim wiedzającym artystą”⁶ – to brane z drugiej ręki kryteria analizy i krytyki dramatu albo zapożyczenia od Matuszewskiego. Jedyne Gabriela Zapolska, podziwiając role Heleny Modrzejewskiej, zdradza swój warsztat krytyczny: „Po raz pierwszy może chcę odstąpić od mej dewizy – «Krytyka o dziele sztuki winna być sama dziełem sztuki»... a dalej – «impresja odniesiona z artystycznego dzieła powinna być pretekstem do stworzenia takiegoż dzieła». Dziś nie chcę dać tutaj «impresji» – lecz chłodną analizę dzieła Modrzejewskiej”⁷. Podobnie postąpił Feliks Koneczny. Kunszt aktorski Modrzejewskiej spowodował, że on, propagator krytyki jako nauki, tym razem żałował: „Krytyka jednak sztuką piękną wcale nie jest i nie poezji częścią, lecz prozy”⁸.

⁵ Zob. np.: „Liberum Veto” 1903, nr VIII, s. 10; nr XVIII, s. 14–16. Przedruk drugiego pastiszu [w:] A. Nowaczyński, *Malpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, przedm. i projekt wyboru tekstów T. Weiss, oprac. J. Leśniak, t. 1, Kraków 1974.

⁶ E. B. [E. Breiter], *Przegląd prasy*, „Krytyka” 1908, t. 1, z. 1, s. 79. (Dotyczy wypowiedzi w „Kritik der Kritik”. Wszystkie podkreślenia – ujednolicone spacjowaniem – pochodzą z cytatów).

⁷ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 3, s. 65. Przedruk [w:] G. Zapolska, *Szkice teatralne*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958.

⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, t. 147, z. 440, s. 364. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994.

Doraźnie przyjętą dwuskładnikowość (krytyczne – teatralne) objaśnianej nazwy komplikuje realny obiekt ówczesnej krytyki. Był nim przeważnie inscenizowany dramat, a zazwyczaj – jego treść. Pomimo tytułów specjalnych rubryk, które prawie każde pismo wydzielało na teatralia, zamieszczane tam recenzje z przedstawień niewiele odbiegały od analiz dramatu wyłącznie w jego obrębie, bez teatru. Utyskiwał Leon Schiller: przeciętny krytyk właściwie sceny nie potrzebuje, „wystarczyłaby mu może lektura utworu dramatycznego”⁹. Milcząca zgoda, jakoby przedmiot krytyki teatralnej zbytnio się nie różnił od przedmiotu krytyki literackiej, była zapewne powodem, iż mało jest informacji wskazujących krytykowi jakieś odrębne, stosowne dla niego metody pracy. W obydwu przypadkach zakładano, że krytycy mają styczność z tekstem, wciąż takim samym, po który mogą sięgnąć w każdej chwili. Przekonanie o identyczności obiektów zainteresowania krytyki teatralnej i literackiej sprowadzało czynności krytyka teatralnego do reguł właściwych krytykowi literatury, ograniczając status krytyki teatralnej właśnie do literackiego postrzegania teatru – przez dzieło dramatyczne. Działalność krytyka teatralnego wpisywano w uniwersalny – dotyczący tekstu jako przedmiotu badań – model umiejętności krytycznych. Zastanawiając się nad recepcją spektaklu (aktor – krytyk – widz), nadmienił Koneczny o małej liczbie sztuk drukowanych i tak bronił krytyków przed zarzutem, iż ich wypowiedzi rozmiągają się z odczuciami odbiorcy. Odślonił tu częściowo dramatocentryczny punkt widzenia krytyki teatralnej: „Jak zwykle, zacznijmy od literackiego opracowania premier i to najpierw od swojskich”¹⁰. Zależność pomiędzy dramatem a teatrem musiała więc zaważyć na rozumieniu krytyki teatralnej, raz bliższej krytyce dramatu i krytyce literackiej, kiedy indziej włączanej do problematyki scenicznej. Analiza

⁹ L. S.[childenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, „Czas” 1916, nr 460, s. 1. W nieco zmienionej wersji, pt. *Teatr i krytyka*, przedruk [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978.

¹⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 124, z. 372, s. 549. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

różnych przekazów potwierdza tę dwoistość młodopolskiej krytyki – również w jej refleksji teoretycznej.

Wspomniane na początku autentyczne zamięrowanie do teatru wpływało na rodzenie się rozmaitych stanowisk wobec sceny, zwłaszcza jeśli chodzi o stosunek do aktora. Oto słowa recenzenta „Nowej Reformy”. Z powodu otwarcia Teatru Miejskiego przy placu Św. Ducha, zatem nowych aktorów i prawdopodobnie nowej publiczności, proponuje on trzymać się zasady: nie szkodzić! Jego zdaniem, ma to być „zredukowany sąd”¹¹, oznaczający przyjęcie w jakimś sensie podwójnej oceny: tej, która jest jego osobistą, uwzględniającą „własny ideał artystyczny i przeciętną wartość scen w innych korzystniejszych warunkach”¹², oraz tej, która wynika z sytuacji pozwalającej na wyrozumiałość. Wyraźnie poszerza funkcje¹³ krytyki o właściwości operacyjne, czyni ją pośrednikiem między aktorem i widownią: „recenzent musi starać się o to, by trafić do przekonania z jednej strony aktorów, z drugiej publiczności, ale musi on rachować się także z miejscowymi warunkami sceny, z poziomem uzdolnienia aktorów i z gustem publiczności, choćby miał nawet z początku obniżyć skalę wymagań, aby ją potem stopniowo podnosić. W ten tylko sposób zdobywa się wpływ na aktorów i na publiczność”¹⁴. Ewaluację podług stałych kryteriów, niezależnych od rzeczywistości, uważa za niewłaściwą. Byłaby to – jak pisze – „abstrakcyjna i w pewnym znaczeniu bezwzględna krytyka”¹⁵. W jego mniemaniu, recenzent pozostaje „przede wszystkim przyjacielem sceny [...], która powinna stać się świątynią prawdy artystycznej, narodowego ducha i czystej nieskażonej mowy polskiej”¹⁶.

Znamienne jest, że cytowany autor posługuje się terminem „krytyka” wówczas, kiedy mówi o indywidualnym, pomijającym czynniki zewnętrzne, kryterium wartościowania („bezwzględna

¹¹ G. K., *Teatr*, „Nowa Reforma” 1893, nr 245, s. 3.

¹² Jw.

¹³ Termin – zob.: J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 175 i nast.

¹⁴ G. K., *Teatr*, jw.

¹⁵ Jw.

krytyka”). Jeżeli bowiem zakłada, iż przyjdzie mu zabrać głos w sprawie „nowego teatru”¹⁷, używa wyrazu „recenzja”. Po inscenizacji sztuki Zapolskiej powie Kazimierz Ehrenberg: „Nie mamy pretensji występować tu z krytyką: recenzja zaś ma obowiązek zarejestrować tylko wrażenie publiczności”¹⁸. Nasuwają się spostrzeżenia, że – być może – bezpośrednio nie wskazaną motywacją znaczenia pojęć „krytyka teatralna” i teatralna „recenzja” był sprawdzian aksjologiczny formułowanych przeświadczeń. Krytyką byłoby zatem to, co wyraźniej ujawnia „ja” piszącego, jest sądem możliwie niezależnym; recenzja natomiast byłaby tym, co nie wyklucza pobłażliwości, uwarunkowanej jakimiś okolicznościami (otwarcie sceny), albo ma charakter wypowiedzi o czymś umiejscowionym jakby poza podmiotem, o cechach sprawozdawczych (utrwalić reakcje widzowi). Lecz dowodów na potwierdzenie takiej hipotezy jest niewiele. Tych nazw używano zamiennie, nieraz w tym samym komunikacie.

Powyższy rodzaj oceny, wynikającej z różnych sytuacji, jakie zastaje krytyk, dopuszczał również Koneczny, skoro był gotów „mierzyć każdą rolę dwa razy, dwojaką miarą, i pisać: grano źle, bo to powinno być całkiem inaczej, ale względnie dobrze, bo w tych warunkach [...] nie da się inaczej”¹⁹. Za niezbity fakt uważał opiniotwórcze zobowiązania krytyki, szczególnie co do artysty scenicznego oraz widzów. Słaby jej oddźwięk wśród społeczności teatralnej – tak twierdził – wynika ze sprzeniewierzenia się zasadzie, iż wyłącznie wtedy urabianie smaku jest pożyteczne, gdy wszelkie sądy są wygłaszane „w imię sztuki”, a nie powodują ich jakiegokolwiek „inne względy”²⁰. Myślał pewnie o silnym oddziaływaniu środowiska na krytyków, piszących nie tyle o aktorach, ile dla aktorów bądź dla publiczności. I jedni, i drudzy żadnych korzyści z takich recenzji nie mają, gdyż albo – jak aktorzy – uwa-

¹⁶ Jw.

¹⁷ Jw.

¹⁸ K. E. [K. Ehrenberg], *Z teatru*, „Nasz Głos” 1902, nr 104, s. 5.

¹⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1904, t. 154, z. 461, s. 166. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

²⁰ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 122, z. 366, s. 599. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.

żają je za „bezpośredni dalszy ciąg przedstawienia”, albo – jak publiczność – najczęściej szukają w nich tylko „odbicia swych własnych wrażeń”²¹.

Najbardziej radykalny w tej materii był korespondent z zagranicy, dając taki komentarz: „Krytyk powinien stać z dala od teatru, od dyrektora i aktorów; jedynie jego niezależne stanowisko wobec sceny (i publiczności!) może być rękojmią poważnego traktowania swego powołania”²².

Przytaczane dotąd poglądy na krytykę teatralną – pomijając ostatni – sięgały nawet elementów życia teatralnego. Powracając do spektaklu oraz jego najważniejszego składnika – aktora, inaczej wprowadzał czytelników w sedno krytyki Teofil Trzciniński. Według niego, rzeczą krytyka jest zwłaszcza śledzenie gry aktorskiej. Typowe, jak twierdzi, uprawianie krytyki dotyczącej dramatu, z ogólnikową cenzurą walorów scenicznych aktora, może być spowodowane powszechną niewiedzą, czym są „środki techniczne sztuki aktorskiej”, lecz samo wynika z „niestałości symbolów tej sztuki”²³. Jednak w tej ulotności i niepowtarzalności sztuki teatru widzi największą możliwość samookreślenia się krytyki: „każdy nowy gest zjawiający się na przedstawieniu, każda nieznanie nowa intonacja głosu, każdy nowy charakterystyczny pomysł staje się odtąd istotną częścią rozwijającej się kultury aktorskiej, wchodzi niejako w kapitał obrotowy sztuki teatralnej, a obowiązkiem krytyka jest zmiany te skrupulatnie rejestrować”²⁴. Uwydatniając potrzebę i konieczność właśnie takich zachowań, łączy Trzciniński ściśle krytykę teatralną z jej przedmiotem, który w ten sposób, poniekąd nieuchronnie, zmusza ją do przyjęcia odpowiednich norm. I to jest załączek kolejnej postawy, pozwalający wykazać swoistą właściwość piśmiennictwa krytycznoteatralne-

²¹ Jw.

²² E. R. [E. Breiter], *Przegląd prasy*, „Krytyka” 1907, t. 2, z. 12, s. 470. (W kryptonimie z pewnością błąd drukarski).

²³ Trz. [T. Trzciniński], *O aktorach słów kilka*, „Głos Narodu” 1904, nr 260, s. 1. Przedruk [w:] T. Trzciniński, *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem poprzedził A. Woycicki, Warszawa 1968. (Niewielkie zmiany, tekst nie był oznaczony jako cz. I).

²⁴ Jw.

go. Takie rozumienie teatru, a z tej racji krytyki teatralnej, będzie potem wyznacznikiem koncepcji Schillera.

Cały ten układ wzajemnych współzależności: krytyk – sztuka, krytyk – życie teatralne, krytyk – aktor, motywowany obiektem krytyki i źródłem określonych postaw krytycznych, dość nieoczekiwanie i przekornie ogląda od innej strony Władysław Günther: „Pewną fatalnością literatury dramatycznej jest, że wypowiada się w «teatrze». Teatr bowiem to przedsiębiorstwo finansowe. [...] Od powodzenia sztuki zawisłym jest byt całego teatru. Z tym łączy się zaś trudniejsze zadanie autorów dramatycznych, a także ich krytyków”²⁵. Jego wywody organizuje w całość pojęcie „literacko usposobionej krytyki teatralnej”²⁶. Taki krytyk ocenia spektakl pod kątem wartości literacko-scenicznych, co nie zawsze musi się zgadzać z odczuciem widowni, ponieważ ta może wyjątkowo polubić te przedstawienia i wtórnie tych dramatopisarzy, którzy trafiają do jej gustu, niekoniecznie krytyka. Widz może po prostu przyjść do teatru nie dla doznania wrażeń Wielkiej Sztuki, ale by roztkliwić się nad fabułą tego, co proponuje „wierszopłodna rodzina Rostandów”. W takiej sytuacji krytyk osądzi spektakl negatywnie i wtedy wytworzy się rozdźwięk między jego konkretyzacją a wyobrażeniami przeciętnego odbiorcy. Ów krytyk, z dezaprobatą pisząc o sztuce, występuje przeciw jej autorowi, podważa upodobania publiczności i niekorzystnie wpływa na frekwencję, tym samym godząc w stan materialny ludzi teatru: „Odmienne od krytyki literackiej zajmującej się utworami, które ginąc w ciszy zapomnienia nikogo za sobą w grób nie pociągają, krytyka teatralna, potępiając autora złej sztuki, odbiera jednocześnie rolę aktorowi w niej występującemu, na którą czekał może od miesięcy, przekreśla jednym wierszem pracę dekoratora i staranność inscenizacji, pozbawia bileterów i garderobiane jednego zarobku”²⁷. To odidealizowanie świata teatralnego odnosi się do bardziej komercyjnych scen we Francji, lecz wobec nierzadkiej u nas, a często spłyconej myślowo zbitki Teatr-Sztuka, warte jest przypomnienia, gdyż

²⁵ W. Günther, *Współczesny teatr francuski*, „Museion” 1904, nr 2, s. 97.

²⁶ Jw., s. 98.

²⁷ Jw., s. 97–98.

uwypatnia kontrastowość społecznych funkcji krytyki teatralnej przełomu XIX i XX wieku.

Jeszcze inną formę uczestniczenia krytyka teatralnego w dialogu z widzem i często objawiających się sprzeczności pomiędzy nimi ukazywał wcześniej Tadeusz Konczyński. On również poszerzał przedmiot krytyki o dramat, tym razem kiedy jego wystawienie na scenie (*Życie Wilhelma Feldmana*) wywołało sprzeciw publiczności. Krytykowi teatralnemu przypisuje te uprawnienia, którymi Günther obdarzył publicystę o predylekcjach literackich. Uważa więc „za główny obowiązek krytyka teatralnego wyjaśnienie przyczyny, dlaczego dany autor nie przemówił swoją sztuką do serc widzów”²⁸. Tak też robi, tłumacząc niepowodzenia estetyczne utworu rozbieżnością między „intencjami pisarza” a moralnością odbiorców tej inscenizacji.

Na tle przedstawionych zapatrywań na krytykę teatralną sprecyzowane stanowisko zajął Schiller. Co prawda, ostrzegął już recenzent w krakowskim miesięczniku: „Nie uznaje się u nas dotąd, że sztuka teatralna jest odrębną gałęzią sztuki, którą trzeba także oddzielnie samą dla siebie traktować”²⁹. Przypominał, iż obiekt zainteresowań krytyków to nie tyle dzieło, ile jego „sposób oddania, wystawy scenicznej”³⁰, ale tematu nie rozwinął. Myśl tę znacznie pogłębił Schiller w 1916 roku: „Piętą achillesową przeciętnej krytyki teatralnej jest jej niewrażliwość na kształty plastyczne, w jakie utwór literacki przyobleka się na scenie. Ruch i światło, architektura i malarstwo – te najistotniejsze i najdawniejsze pierwiastki sztuki scenicznej – w oczach recenzenta ustępują na plan drugi, na pierwszy zaś wysuwa się część literacka granego utworu: więc zarysowująca się w nim indywidualność autora, zagadnienie moralne czy społeczne, stanowiące wątek dramatu i psychika bohaterów”³¹.

²⁸ T. Konczyński, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 46, s. 856.

²⁹ T. Dąbrowa [pseudonim?], *Z życia umysłowego Lwowa*, jw.

³⁰ Jw.

³¹ L. S. [childrenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, jw.

Do literackich elementów bieżącej krytyki zalicza jeszcze próby szerszego umiejscowienia danej twórczości, słowem: tekstu dramatycznego. Narzuca się mu, że przyjmowanie w recenzjach najczęściej kryteriów literackich (uwzględnianie jednego – wcale nie jedyne – tworzywa spektaklu) i wynikające stąd nieporozumienia co do zjawiska oraz funkcji krytyki teatralnej mogą swoje źródło mieć w samym teatrze, który nie zdołał określić się jako sztuka, pod wpływem panowania „literatury realistycznej na scenie”³² utracił tożsamość, przestał być, jak dla widza, „przede wszystkim miejscem zabawy”. Jego – widza – interesuje teatr tylko jako „widowisko”³³, bezpośrednio unaocznione przy pomocy rozmaitych sygnałów dźwiękowych, wizualnych itd. Analiza tego właśnie powinna się stać domeną krytyka, albowiem w przeciwnym razie powstanie konflikt pomiędzy zorientowanym na percepcję scenicznych pierwiastków widzem a krytykiem przyzwyczajonym do odbioru literackiego, czyli zwróconym w kierunku autora i dramatu. Tak też należy odczytać sens zdania: „Obrona interesów widza jest najważniejszym zadaniem krytyki teatralnej”³⁴. Nieprzypadkowo „ideałem krytyka teatralnego” Schiller nazwał Francisque Sarceya, który potrafił „być widzem i nie wstydział się tego”³⁵.

W tych widowiskowych właściwościach teatru dostrzegając genezę oraz sposób jego istnienia, uwypukla Schiller kwestię odbioru i odbiorcy – zatem i krytyka, którego do pewnego stopnia utożsamia z widzem, każe mu rejestrować to, co on i widz mogli zobaczyć oraz usłyszeć, to najbardziej teatralne, a nie literackie: „Podstawy estetyki teatralnej tkwią w widowni i o tym krytyk winien pamiętać”³⁶. Nietrudno wydedukować, iż aprobejuje u kryty-

³² Jw.

³³ Jw.

³⁴ Jw.

³⁵ Jw. Feldman nazwał go „krytykiem eksperymentalnym” – zob.: Tymon nie z Aten [W. Feldman], *Z literatury i życia. Pogadanki*, „Nowa Reforma 1899, nr 129, s. 1.

³⁶ L. S.[childenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, jw.

ka wyłącznie postawę przedmiotową, celowo zawęża obserwację teatru do jakości „stanowiących jego podstawę bytową”³⁷.

Tekst zadziwia wieloaspektowością rozważań. Schiller, wyszedłszy od przesłanek ontologii teatru, w niej szukał uwarunkowań krytyki. Jego intencją – można powiedzieć – jest dać wyraz przekonaniu, że krytyka teatralna o tyle będzie krytyką, o ile najpierw teatr pozwoli jej być teatralną: „Dopóki teatr nie ocknie się z tej drętwy, w jakiej pograżył się pod naciskiem nowszej literatury dramatycznej, dopóki sam z własnej skarbnicy czerpać nie zechce, dopóty krytyka teatralna będzie musiała zajmować się sprawami technicznymi, dopóty będzie wyręczała reżyserów, inscenizatorów i innych artystów teatru milczących lub nieobecnych”³⁸. Stan krytyki, której chciał przyznać autonomiczne prawa i zmusić ją do ich przestrzegania, wynika więc – według niego – z modelu teatru, toteż współczesną sobie nazwał „«klusowaniem» na cudzym terenie”³⁹.

Schiller głęboko sięgnął wartości suwerennych krytyki teatralnej. Jego artykuł w ustępie o krytyce, rozpatrywanej na kilku płaszczyznach (reżyser – aktor – widz), stał się przykładem nie tak częstego wyciszania ambicji krytyki, a nade wszystko wytyczeniem jej granic i kompetencji. Ta jest niezaprzeczalna wartość tego przekazu, iż problem krytyki nie został potraktowany postulatywnie, lecz pod kątem pytań o szanse jej zaistnienia: „Jeśli powstanie kiedy u nas teatr, nie idealny, ale zbliżony choćby do dawnego, jeśli odrodzi się sztuka sceniczna i sama za siebie mówić zapragnie, wówczas krytyk teatralny będzie mógł zrzucić z siebie jarzmo pedagoga”⁴⁰. Zrębów krytyki teatralnej upatrywał – podobnie jak Trzcziński – w procesie analizy i opisu kreacji aktorskiej, tyle że nie na sposób tradycyjny, przez porównywanie z tekstem, lecz biorąc ją jako dzieło „czyste, od niczego niezależne i dające się badać osobno”⁴¹.

³⁷ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, jw., s. 102.

³⁸ L. S.[childrenfeld.] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, jw.

³⁹ Jw.

⁴⁰ Jw.

⁴¹ Jw.

Porządek, według którego rozpatrywano tu zagadnienie krytyki, może sugerować, iż podłożem refleksji nad nią były albo czynności krytyczne, albo teatr. W takim ujęciu zmieściliby się: z jednej strony Koneczny, który był krytykiem dramatu i teatru; z drugiej Schiller, czekający na krytykę specyficznie teatralną. Między nimi znalazłoby się jeszcze wiele miejsca dla innych. Niektórzy, jak Konczyński, chętnie by pośredniczyli w łagodzeniu zatargów z publicznością, inni – kto wie, czy nie zaparliby się swoich znajomości kulis życia sceny.

Budowanie takiego schematu bynajmniej nie wynika z pokusy rekonstruowania jakiegoś systemu myślowego. Przecież te świadectwa, które udało się odnaleźć – oczywiście wyjąwszy publikacje Konecznego i Schillera – to często wygłaszane w różnych okolicznościach (otwarcie teatru, gościnne występy aktorów, przedruki z czasopism zagranicznych...) uwagi, kreślone na marginesie recenzji. Owszem, trzeba je uznać za symptomatyczne, bo wskazały różne kierunki poszukiwania krytyki teatralnej: od procedur typowych dla krytyki literackiej, przez poszerzone o składniki teatru i jego miejsc wspólnych, aż po zredukowane, odkryte w naturze sztuki scenicznej. Ale nie upoważniają one do szerszych uogólnień, gdyż w parze z zaczątkiem teorii nie zawsze szła praktyka – i odwrotnie: brak autorefleksji wprost sformułowanej nie przesądza jeszcze o znaczeniu dokumentów. A zresztą takie założenie mogłoby się okazać z gruntu fałszywe i nie ono jest ważne w tym momencie.

Na teatr spoglądano jak na świątynię sztuki, lecz widziano w nim również ważny czynnik społeczny i narodowy. Józef Kotarbiński, niedługo po przybyciu do Krakowa, tak rozstrzygał spory o repertuar i profil polskiego teatru: „Bez wątpienia żadna sztuka nie może być tylko służką dla politycznej lub społecznej działalności. Ma ona osobne swoje cele: krzewienia oświaty estetycznej, uszlachetniania natury ludzkiej przez piękno, kojenia goryczy i bólów, jakie sączy w duszę nasza tyrania rzeczywistość”⁴². A o akapit niżej dodawał: „W tej prawdzie szuka swego uzasadnie-

⁴² J. Kotarbiński, *W sprawie teatralnej*, „Nowa Reforma” 1894, nr 269, s. 1.

nia pogląd jednostronny, że teatr nie jest instytucją społeczną lub patriotyczną. W istocie nie może i nie powinien on być siedliskiem propagandy⁴³. Jednakowoż nie mógł się pogodzić z ograniczeniem dążności rozwojowych teatru do jego artystycznego posłannictwa. Choć nie negował prawa dbania o „główną, tj. artystyczną stronę działalności sceny”, zdecydowanie odrzucał stanowisko krytyków, przyjmujących „wyłącznie smakoszowsko-estetyczny pogląd, który lekceważy stronę narodowo-cywilizacyjną powołania teatru”⁴⁴.

Taką deklarację podpisałoby wielu młodopolan. Z pewnością Stanisław Brzozowski, gdy mówił: „Teatr ma stać się wyrazem prawdziwych interesów duchowych narodu”⁴⁵ – i w tym mogą wesprzeć go krytycy.

Bez uwzględnienia ideowego oblicza teatru doby Młodej Polski nie zrozumie się, dlaczego krytyka teatralna, czasem nazbyt dosłownie – i powierzchownie – przyjąwszy takie żądania, potrafiła wiele powiedzieć o treści *Kościuszki pod Racławicami*, ale nie wiedziała, co począć, gdy ze sceny nie powiało historią, lub – jeszcze gorzej – jeśli dramat nie miał zbyt żywej akcji. I co sprawiło, iż na przeciwnym biegunie – dla Schillera, który się niecierpliwił, czy „powstanie kiedy u nas teatr”, czymś niepojętym było, jak bez śladu przeszedł „teatru tego geniusz najpotężniejszy: Wyspiański”⁴⁶. Ale to już jest inny temat.

⁴³ Jw.

⁴⁴ Jw.

⁴⁵ S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1905, t. 2, z. 10, s. 288. Przekład [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966. (W notach mylna informacja, że z. 3).

⁴⁶ L. S. [childrenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, jw.

O pojęciu krytyki teatralnej w latach 1918–1939

Te rozważania mają za cel jedynie wstępną i częściową analizę terminologicznej siatki haseł dotyczących metakrytyki teatralnej okresu międzywojennego. Tym samym poniekąd zapowiadają eksplikację następných pojęć (recenzja, felieton, sprawozdanie), które tutaj wprost się nie pojawiają, ale są równie ważne ze względu na metakrytykę rozumianą jako myślowe „ciągi form”, ich rozpad bądź nowe konfiguracje.

Co to jest krytyka teatralna? Pytanie zawarte w tytule artykułu Wacława Budzyńskiego² nie było nowe. Odpowiedzi na nie należałoby szukać już u Platona i Arystotelesa³. Wnioski byłyby jednak następujące: im bliżej współczesności, tym dalej od precyzyjnej definicji tego pojęcia, co – paradoksalnie – także stanowi o jego specyfice⁴. Analiza terminologii w tekście krytycznym „nie może zmierzać do narzucania jednoznaczności tam, gdzie jej nie ma”⁵, toteż wydzielanie pola znaczeniowego słów-haseł takich jak krytyka trzeba uznać za pierwszą fazę dalszych badań. Jest to etap nieodzowny dla zrozumienia metakrytyki teatralnej lat 1918–

¹ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 54.

² W. Budzyński, *Co to jest krytyka teatralna?*, „Drużyna” 1918, nr 9–10.

³ Zob.: A. Krajewska-Wieczorek, *Pozory krytyki teatralnej w starożytności*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979.

⁴ Zob.: M. Fik, *Krytyk – teatr – rzeczywistość. O kłopotach krytyki teatralnej*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybcia, seria 2, Wrocław 1984. (W spisie treści: bez podtytułu, na początku słowo *Krytyka*).

⁵ M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, jw., s. 79.

1939, gdyż skupiała się ona wokół pewnych „centrów pojęciowych”⁶, które ogarniały swym zasięgiem określone relacje międzytekstowe; etap chyba najtrudniejszy w realizacji, ponieważ troska o to, aby odpowiednie rzeczy – dać słowo (Cyprian Norwid), nie zaprzętała zbyt umysłu krytyków krytyki.

Budzyński zastanawiał się głównie nad tym, co może rozpatrywać i oceniać w przedstawieniu krytyka teatralna. Jego wypowiedź, prawie instruktażowa, zwłaszcza dla teatrów amatorskich, jest interesująca z kilku powodów. Po pierwsze: rozpoczyna w porządku chronologicznym ciąg pytań o istotę krytyki. Po drugie: wiąże ściśle krytykę z widowiskiem teatralnym. Po trzecie: zwraca uwagę metodą wykładu zagadnień, które później będą przedmiotem wielu sporów. Wreszcie: objaśnia to, co bezpośrednio łączy się z pojęciem krytyki teatralnej.

Wgląd w semantykę tego terminu, spośród innych najczęściej widniejącego w nagłówkach uwzględnionych materiałów, był sporadyczny. Na ogół uznawano istnienie krytyki teatralnej za fakt bezsporny, lecz niekiedy i nazbyt oczywisty. Miało to związek z ogólną sytuacją teatru polskiego, który przecież już wcześniej utrwalił swą pozycję w kulturze narodowej. „Kult teatru jest u nas w ogóle przesadnym” – pisał Karol Irzykowski⁷ u progu dwudziestolecia międzywojennego. Na „przerost” krytyki w życiu teatralnym, które „rozszerza się, ale nie pogłębia”, wskazywał Julian Sawicki⁸. Z kontrargumentem wystąpił Eugeniusz Land (*Sanacja krytyki teatralnej*). Co prawda, nie odrzucił całkowicie konkluzji Sawickiego, doszedł jednak do wniosku, iż ów przerost trudno uważać za „chorobę naszej krytyki”. Skoro ten właśnie dział piśmiennictwa jest najwszechstronniejszy – wszak teatr to miejsce, „gdzie się zbierają wszystkie Muzy”⁹ – musi być i najobszerniej-

⁶ J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, [w:] *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, pod red. J. Czachowskiej, Wrocław 1970, s. 225.

⁷ K. Irzykowski, *Projekt Akademii Literackiej w Polsce*, „Maski” 1918, z. 17. Cyt. wg: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, t. 1, Kraków 1998, s. 353.

⁸ J. Sawicki, *O naszej krytyce teatralnej*, „Życie Teatru” 1926, nr 3, s. 17.

⁹ E. Land, *Sanacja krytyki teatralnej*, „Życie Teatru” 1926, nr 6, s. 48.

szy. W rzeczy samej, przyznał mu rację Jerzy Pański (*Czy trafna diagnoza?*), lecz wyłącznie o tyle, o ile ze względu na horyzont oczekiwań czytelnika obowiązuje tu zasada ilości przechodzącej w jakość¹⁰.

Szereg przeciwstawny tworzą wypowiedzi, podważające niezachwianą – wydawało się – świadomość obecności krytyki teatralnej, a dokładniej mówiąc, bieżącą jej realizację. Niemały był w tym udział pojawiających się co jakiś czas opinii, że ówczesny teatr przechodzi kryzys. Leon Schiller, w okresie Młodej Polski żarliwie propagujący reformatorskie idee Edwarda Gordona Craiga, skierowane przeciw scenicznemu realizmowi, jeszcze na początku międzywojennego dwudziestolecia żywił przekonanie, iż teatr utracił „zdolność twórczą”¹¹, podobnie jak krytyka. Kryzysem teatru, zwłaszcza w latach 1927–1935, szczególnie niepokoiли się ludzie blisko związani ze sztuką sceniczną: Aleksander Zelwerowicz, Teofil Trzciniński, Karol Hubert Rostworowski – to tylko niektóre nazwiska¹². Pisał również Arnold Szyfman: „Krytyka jest wszędzie na świecie jedną z konieczności rozwoju teatru. Jednak w momentach rozdrażnienia, wywołanego niepowodzeniami, wyolbrzymiamy jej rolę chętnie do granic prawie demonicznych”¹³. Szyfman widział w przesileniu teatralnym załazek nadmiernych ambicji krytyki. Jan Lorentowicz sięgnął głębiej. Już nie stan krytyki, ale sytuacja teatru polskiego budziła jego obawy: „Co kilka lat rozprawia się u nas hałaśliwie o «kryzysie teatralnym». Trwa to od

¹⁰ J. Pański, *Czy trafna diagnoza?*, „Życie Teatru” 1926, nr 8. Zob. też: J. Sosnowski, *O miarę w krytyce teatralnej*, „Comoedia” 1927, nr 3, a także przypis red. do tekstu Landa pt. *Sanacja krytyki teatralnej*, jw., s. 50.

¹¹ L. Schiller, *Teatr i krytyka*, „Teatr” 1918–1919, z. 2. Cyt. wg: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978, s. 376. (Krótsza wersja wcześniejszego artykułu Schillera pt. *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, „Czas” 1916, nr 460).

¹² Zob.: H. Ostrowski, *«Nasza rola w kryzysie teatralnym»*. *Mowa popielcowa A. Zelwerowicza*, „Comoedia” 1927, nr 11; [Od redakcji], *Kryzys teatru*, „Życie Muzyczne i Teatralne” 1934, nr 2 (tu m.in. wypowiedź Trzcinińskiego); K.H. Rostworowski, *O kryzysie teatralnym*, „Scena Lwowska” 1934–1935, z. 6.

¹³ A. Szyfman, *Krytyka*, „Teatr” 1930, nr 9, s. 167. (Opublikowany fragment ogłoszonego w Pradze odczytu pt. *Sztuka prowadzenia teatru*).

niepamiętnych czasów”¹⁴. W stałym powtarzaniu się tego zjawiska dostrzegał historyczne przyczyny: brak samorodnej tradycji scenicznej i wynikające stąd przekonanie, że każdy kryzys jest przejściowy. Inne świadectwa, mniej lub bardziej dobitnie, potwierdzają organiczny związek krytyki z teatrem: „Teatr niezawodnie przeżywa jakąś rozterkę, jeżeli nie kryzys. [...] nic też dziwnego, że i krytyk teatralny znalazł się na jakimś rozdrożu”¹⁵ – konstatował jeszcze w 1937 roku Walerian Charkiewicz.

Sceptycyzm wobec krytyki wyrażał się często przez ujmowanie tego wyrazu w cudzysłów („nasi «krytycy»”, „dziesięciowerszowe «krytyki»”)¹⁶ lub poprzedzanie go członem modalnym („tzw. krytyka teatralna”, „przez tzw. krytykę”)¹⁷. Rzadziej stawiano wykrzykniki, ale i te się zdarzały: „dzisiejsza krytyka teatralna (!)”¹⁸. Na tle tych przytoczeń, pochodzących z tekstów Jana Kochanowicza, Henryka Lińskiego, Anatola Sterna, Wiktora Brumera i Stefana Gackiego, zrozumiała jest zaczepna powściągliwość, z jaką Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) raz po raz wdawał się z krytykami w „beznadziejne porachunki”. On bowiem, aczkolwiek znaczną część swego dorobku poświęcił krytyce artystycznej, do krytyki teatralnej miał stosunek ambiwalentny. Wypowiadał się o niej wielokrotnie, lecz jak Schiller, który nazwał owoczesną krytykę „kłusownictwem» na cudzym terenie”¹⁹, tak i Witkacy wciąż

¹⁴ J. Lorentowicz, *Stale przesilenie w teatrze polskim*, „Życie Sztuki” 1935, t. 2. W spisie treści tego periodyku: *Stały kryzys w teatrze polskim*. Cyt. wg przedruku pod tym tytułem, [w:] J. Lorentowicz, *Teatry w stolicy i inne artykuły*, wyboru tekstu dokonał A. Biernacki, Warszawa 1969, s. 166. Zob. też: Z. Starowieyska-Morstinowa, *Kryzys teatralny*, „Pion” 1935, nr 9.

¹⁵ W. Charkiewicz, *Recenzenci a teatr*, „Słowo” 1937, nr 331, s. 2.

¹⁶ Janwicz [J. Kochanowicz], *Nasza krytyka teatralna*, „Scena Polska” 1920, nr 4; H. Liński, *Czy krytyk powinien bywać na próbach?*, „Scena Polska” 1929, nr 22. Cyt. wg: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, jw., s. 388, 396. Zob. też: [Anonim], *Ogólniki «krytyki»*, „Życie Teatru” 1925, nr 13; [Anonim], *«Krytycy» teatralni*, „Życie Teatru” 1925, nr 21.

¹⁷ A. Stern, *Zwycięstwo teatru nad literaturą dramatyczną*, „Comoedia” 1926, nr 3, s. 1; W. Brumer, *Dyskusja w zasadniczej sprawie*, „Pion” 1938, nr 1, s. 3.

¹⁸ S. Gacki, *Krytyk i aktor*, „Scena Polska” 1930, nr 14, s. 5.

¹⁹ L. Schiller, *Teatr i krytyka*, jw., s. 378. (W pierwodruku z 1916 jest: „kłusowaniem”).

ganił przedstawicieli „naszego «teatru»”²⁰ za ich dyletantyzm i brak świadomości kryteriów formalnych. Laik od krytyka „nie różni się u nas niczym, poza tym tylko, że krytyk pisze krytyki, od czego laik się wstrzymuje, i ma rację”²¹. Podobnych opinii, rozsianych w różnych miejscach jego pism krytycznych i filozoficzno-estetycznych, jest więcej. Trzeba je rozpatrywać szerzej, pod kątem teorii Czystej Formy i krytyki formalnej w teatrze, do której od dłuższego czasu się sposobiał, doskonaląc swój system pojęć²². Tu dość wspomnieć, iż na przykład Tadeusz Boy-Żeleński, ów zasadniczo szlachetny, jak mawiał Witkacy, przeciwnik jego poglądów teoretycznych, niejedną raz był przezeń zachęcany do intelektualnego pojedynku. Wszak spodziewał się po nim czegoś innego aniżeli „«krytyk» teatralnych, które są tylko życiowymi dywagacjami i niczym więcej”²³.

Podczas międzywojennych dyskusji wokół piśmiennictwa krytycznoteatralnego, uznanych wyjątkowo za całkiem niepotrzebne²⁴, przeważnie zgadzano się z tym, co najdobitniej wyraziła Stefania Podhorska-Okołów (*O nową rasę krytyków teatralnych*), której marzył się typ „fachowych znawców”²⁵ wewnętrznego życia sceny. I choć rezultaty stawianej diagnozy (Pański) bywały często

²⁰ S.I. Witkiewicz, *Parę słów o krytyce artystycznej u nas*. Artykuł nie był publikowany w prasie, datowany 1922. Cyt. wg: S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 205.

²¹ S.I. Witkiewicz, *O artystycznej i literackiej pseudokulturze*, „Comoedia” 1926, nr 1. Cyt. wg: S.I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*. *Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 207.

²² Rubrykę teatralną na łamach warszawskiej popołudniówki „Przegląd Wieczorny” objął Witkacy w maju 1927. Współpraca trwała jednak tylko dwa miesiące. Zob.: S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, jw., s. 636–637 (nota wydawn.).

²³ S.I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, „Zet” 1932, nr 15–18. Cyt. wg: S.I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*, jw., s. 170 (przypis). Do tego czasu Boy-Żeleński był już autorem dziesięciu tomów *Flirtu z Melpomeną* i prawdopodobnie to on zachęcił Witkacego do uprawiania krytyki teatralnej.

²⁴ M. Kanfer i K.J. Piotrowski (głos polemiczny w związku z odczytem W. Natanson). Zob.: Kr. Grz.[ybowska], *Krytyka krytyki teatralnej*, „Czas” 1932, nr 292.

²⁵ S. Podhorska-Okołów, *O nową rasę krytyków teatralnych*, „Scena i Sztuka” 1936, nr 1.

rozbieżne, jak ripostował Irzykowski (*Skąd pochodzi rezerwa krytyków?*), lepsza „zwyrodniała rasa”²⁶ niżli wszędobylski ekspert, to przecież sanacja krytyki (Land) wydawała się niezbędną. „Prawdziwy”, „poważny” krytyk, jedynie on – twierdzono – może ręczyć za „właściwą”, „autentyczną”, „sensu stricto” krytykę teatralną²⁷.

Skoro takiej rzekomo podówczas nie było, nic dziwnego, że sięgano do źródeł krytyki. Sama świadomość jej tradycji, niekiedy bardziej odległej, miała działać uzdrawiająco. „«Krinein» w Grecji sprzed czasów Chrystusa znaczyło rządzić [?], oceniać. Stąd słowo krytykować i stąd znaczenie krytyki jako sądu, oceny i wypowiedzianego przekonania”²⁸ – dowodził Budzyński. Nieco później Adam Zagórski przypomniał o działalności sędziów („kritai”), powoływanych przez losowanie z domów ateńskich dla oceny tragedii wystawianych podczas uroczystości dionizyjskich. Po tym okresie „niemowlęstwa krytyki” – tłumaczył Zagórski – zaczął się kształtować typ nowożytnego krytyka. Powstał on już nie z woli ludu, lecz pośród tych, którzy samorzutnie i bez jakichkolwiek uprawnień zaczęli ferować wyroki. Nie mieli oni „nic do gadania, więc właśnie tym więcej gadali”²⁹. Trudno powiedzieć, kogo Zagórski miał na myśli. Być może wartościował tu żywiołowe reakcje widzów, nurt krytyki związanej z kultem wymowy³⁰.

²⁶ K. Irzykowski, *Skąd pochodzi rezerwa krytyków?*, „Scena i Sztuka” 1936, nr 3, s. 1.

²⁷ K.H. Rostworowski, *W sprawie reformy teatru*, „Maski” 1919, z. 7, s. 101; Janwicz [J. Kochanowicz], *Nasza krytyka teatralna*, jw., s. 385; S. Gacki, *Krytyk i aktor*, jw., s. 4; T. Terlecki, *Rozmowa o krytyce teatralnej*, „Pion” 1935, nr 10, s. 7; J.A. Król, *Polski teatr monumentalny*, „Gazeta Polska” 1937, nr 279, s. 3.

²⁸ W. Budzyński, *Co to jest krytyka teatralna?*, jw., s. 14. (Wszystkie podkreślenia – ujednolicone spacjowaniem – pochodzą z cytatów). Zespół słownictwa skupionego wokół wyrazu krytyka omawia m.in. E. Sarnowska-Temeriusz: *Terminy i pojęcia krytyczne*, [w:] E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990.

²⁹ A. Zagórski, *Publiczność, krytyk teatralny i aktor*, „Życie Teatru” 1924, nr 9. Cyt. wg: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, jw., s. 391. (Drobiazg bibliograficzny: data pierwodruku to 1924, a nie 1925; przedruk w *Walce o teatr* nie na s. 171–176, lecz 171–175).

³⁰ Zob.: A. Krajewska-Wieczorek, *Pozory krytyki teatralnej w starożytności*, jw.

Do bliższej tradycji – drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku – odwoływał się Mieczysław Kotlarczyk. Za prawodawców „wszelkiej krytyki teatralnej” uznał Gottholda Ephraima Lessinga (*Dramaturgia hamburska* 1767–1769), zwiastuna europejskiego romantyzmu, oraz Julienu Louisa Geoffroy, obrońcę francuskich klasyków i dworskiej kultury, nazywanego powszechnie „królem felietonu”, „świątynią smaku”³¹. Lessing i Geoffroy – pisał – odegrali swoją pracą recenzencką doniosłą rolę. Według niego, na wyraziste sformułowanie istoty krytyki teatralnej zdobyli się jednak dopiero członkowie Towarzystwa Iksów stwierdzeniem, że „krytyka teatralna to nie krytyka dramatyczna”³². Ich działalności, stałej i nieokolicznościowej, względnie niezależnej od wpływów Lessinga i Geoffroy, poświęcił on oddzielny artykuł na łamach „Logeionu”. To, czego dokonali Iksowie w latach 1815–1819, było „na prawdę krytyką teatralną”³³ i stworzyło podstawy dalszego jej rozwoju. Niestety, nasza „dzisiejsza krytyka teatralna jest... flirtem z Melpomeną”³⁴ – ubolewał Kotlarczyk.

Nawiązania do tradycji w celu polepszenia stanu współczesnej krytyki były jednakowoż nieliczne. Wydaje się nawet, iż w międzywojennej metakrytyce wcale nie odczuwano potrzeby aktualizowania przeszłości. Poniekąd jest to zrozumiałe, albowiem krytyka tego okresu poszukiwała raczej rozwiązań nowatorskich (w jej mniemaniu), niekiedy skrajnie radykalnych. Zresztą popełniłby omyłkę ten, kto by sądził, że krytyka krytyki była zjawiskiem jednorodnym.

Budzyński wskazywał zasady, jakich powinna się trzymać krytyka teatralna, ale przecież sam akt krytyczny uważał za działania wszechogarniające „każdy czyn ludzki”³⁵. Repartycja znaczeń, widoczna na poziomie haseł (tytułów), staje się mniej wyraźna w dyskursie metakrytycznym. Budzyński zapowiadał, iż czasopi-

³¹ M. Kotlarczyk, *Lessing i Geoffroy. (Fragment z dziejów zachodnioeuropejskiej krytyki teatralnej)*, „Logeion” 1936, nr 2, s. 60.

³² M. Kotlarczyk, *Iksy*, „Logeion” 1936, nr 1, s. 11.

³³ *Jw.*, s. 7.

³⁴ *Jw.*, s. 6.

³⁵ W. Budzyński, *Co to jest krytyka teatralna?*, *jw.*

smo „Drużyna” więcej miejsca będzie udzielać „krytyce teatralnej, czyli tzw. recenzjom teatralnym”³⁶. Taki stosunek pomiędzy dwoma zbiorami przedmiotów (pojęć), z których jeden zawiera się w drugim, wskutek czego „recenzja sięga po godność krytyki” (Pański)³⁷, zakwestionował również Irzykowski. Starał się dowieść, że współczesne mu piśmiennictwo krytyczne obejmuje tylko „dział recenzyj, ale nie krytykę w szerszym znaczeniu”³⁸. Podobnego zdania był Brumer, który dodatkowo wprowadził rozróżnienie między krytykiem „teatru” i krytykiem „teatralnym” a działalnością „tzw. recenzenta teatralnego”³⁹.

Z dokonanego przeglądu stanowisk wobec krytyki jako wyrazu-hasła wynikały, niekiedy łącznie co najmniej trzy jej ujęcia.

W pierwszym rozumiano przez krytykę naturalną skłonność człowieka do formułowania sądów wartościujących – zawsze, wszędzie, o wszystkim. Można by nazwać tę potencjalną właściwość istoty ludzkiej pierwotną podstawą krytyki już to jako samej czynności (krytykować, krytykowanie), już to sposobu, stopnia lub jakości określonych działań (krytycznie, krytyczny itp.).

W drugim ujęciu, ze względu na specjalny dział piśmiennictwa poświęconego krytyce artystycznej, chodziło o podmiot (krytyk, krytycy) albo o przedmiot wypowiedzi krytycznych (ta krytyka, te krytyki), zatem bądź o twórców krytyki, bądź o wytwory ich pracy. Wyznaczanie linii demarkacyjnej między pojęciem krytyka i krytyki należało do wyjątków. Nasza krytyka teatralna (Kochanowicz) to zarazem i jedno, i drugie. Rozdziału tej niby-całości próbował Witkacy, ale już we własnej sprawie (*Tumor Mózgowicz*): „Nie mogę mówić o krytyce, tylko o krytykach, ponieważ krytyki formalnej nie było wcale”⁴⁰.

³⁶ Jw., s. 17.

³⁷ J. Pański, *Czy trafna diagnoza?*, jw., s. 65.

³⁸ K. Irzykowski, *Godność krytyki*, „Europa” 1929, nr 1. Cyt. wg: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, tekst oprac. i indeks sporządziła Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 212.

³⁹ W. Brumer, *Krytyka teatru i historia teatru*, „Scena Polska” 1938, nr 2–3, s. 699.

⁴⁰ S.I. Witkiewicz, *Zwierzenia osobiste na temat «Tumora Mózgowicza» i teorii Czystej Formy na scenie*, „Goniec Krakowski” 1921, nr 192, 194. Cyt. wg: *Teatr i inne pisma o teatrze*, jw., s. 86.

Trzeci punkt widzenia – typologiczny – miał uzasadnienie historyczne, na przykład w działalności Towarzystwa Iksów, lecz właściwie pod kątem rozwoju dwudziestowiecznych form piśmiennictwa praktyczno-użytkowego. To, czym powinni zajmować się „nie krytycy, ale recenzenci”⁴¹, było pytaniem nieraz ponawianym. Na ogół jednak, konkludował lapidarnie Zagórski, „krytyk teatralny zmienia się w recenzenta, recenzent w reportera teatralnego, a reporter w ajenta reklamowego”⁴².

Różnorodne uwarunkowania pojęciowej delimitacji – od artystycznych po socjologiczne – kształtowały świadomość postaw, czynności oraz metod krytyki, zwłaszcza zaś stosunek do tworzywa twórców dzieła teatralnego. Problemów jest wiele, każdy z nich zasługuje na odrębne studium.

⁴¹ W. Kozicki, *O krytyce teatralnej*, „Słowo Polskie” 1930, nr 319. Cyt. wg: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, jw., s. 402.

⁴² A. Zagórski, *Publiczność, krytyk teatralny i aktor*, jw., s. 392.

Kilka myśli o teatrze (Lack – Sobieniowski – Grzymała)

Niniejszy szkic uzupełnia naszą wiedzę o wielowątkowej refleksji teatralnej na łamach prasy krakowskiej z lat 1890–1918, stanowi cząstkowy rezultat rozstrzygnięć kwestii: jak teatr istniał w świadomości pokolenia przełomu wieków? Ograniczenie się do analizy głównie trzech wypowiedzi zwalnia poniekąd od obowiązku synchroniczno-diachronicznego uporządkowania materiału i zestawienia obszernej bibliografii przedmiotu.

1

Formułowane przy różnych okazjach przez młodopolskich krytyków poglądy na teatr już w obrębie leksyki unaoczniają zawilość konotacji łączonych z tym wyrazem. Nawet niechętny terminologicznej dyscyplinie Stanisław Lack tłumaczył: „I tylko jeszcze, niestety, w teatrze, tam gdzie artysta wznosi się na najwznioślejsze szczyty sztuki, jesteśmy tłumem, jednolitym niezróżniczkowanym tłumem. (Mówię o teatrze, nie o dramacie)”¹.

W jego działalności krytycznej pojęcia te funkcjonowały według niekonwencjonalnych zasad. Preferował dramat, jednak we własnej aksjologii tę strukturę wykorzystywał jako płaszczyznę porównawczą również innych rodzajów twórczości. Na marginesie oceny wystawy dzieł plastycznych oraz malarskich zanotował: „Poeta dramatyczny nie może się stosować do sceny, jak chcą powszechnie, lecz na odwrót”². Sceniczność i dramatyczność przywodzą mu na myśl formę artystyczną, ale zasadniczo te środ-

¹ S. Lack, *Przegląd przegladów*, „Życie” 1899, nr 7, s. 144.

² S. Lack, *Wystawa jubileuszowa*, „Krytyka” 1904, t. 2, z. 11, s. 348.

ki ekspresji, które sprowadza do postulatu „czystego przedstawiania”³, najlepiej realizowanego przez autora *Warszawianki*, choć możliwego także na przykład w powieści. Nic zatem dziwnego, iż artykuł zatytułowany *O teatrze* jednocześnie dotyczy dramatu.

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego interesuje go wyłącznie jako tekst, ważny w swej warstwie filozoficznej. Od razu Lack poszerza treści przedmiotu, by jednym zdaniem wyrazić sąd o kilku sprawach: „Hrabia Henryk i hrabia Krasiński [...] więcej mieli kultury w roku 1834 aniżeli hrabia Tarnowski przy końcu 1899-go”⁴. Oczyszcza w ten sposób przedpole interpretacji, uogólniając na przykładzie jednostkowym prawa rządzące twórczością artystyczną. Człowiek: „w każdym rysie odkrywa całość świata. Bogom natomiast zarozumiałym pozostawia chwałę tworzenia «drugich», on sam siebie chce stworzyć w drugich. Tak więc wszelkie tworzenie, wszelka sztuka jest altruistyczna, w tym znaczeniu, tzn. w znaczeniu nieco bardziej świeżym, żywotnym, więc filozoficznym, a nieco mniej pseudoradykalnym i burżuazyjnym”⁵. I dalej: „Taka jest podstawa dramatu. Realizm wobec niego okazuje się doktryną ludzi, którzy na wszelki sposób chcą żyć, którym nie idzie o Życie samo, lecz o drobną swoją, codzienną egzystencję, którzy odpędzają od siebie marę symbolu, bo ten usuwa im grunt spod nóg i pogrąża ich w przepaściach duszy, bladej, bezkrwistej i bezcielesnej”⁶.

Jest tu charakterystyczne przeciwstawienie: „życie” jako czynność (chcieć żyć) lub istnienie – oraz „Życie” (samo w sobie). Słowo wyróżnione graficznie nabiera uniwersalności i odsyła zapewne do esencji bytu. Występuje w kontekście „realizmu” i „symbolu”. Im też krytyk przyporządkowuje linearnie ową parę opozycyjną. Prawdopodobnie są to echa Miriamowskiej eksplikacji symbolu oraz sztuki symbolicznej. Stąd dość śmiała elipsa, uprawniająca opinię, że „dramat psychologiczny, począwszy od Aischylosa (z po-

³ W. Głowala, *O krytyce Stanisława Lacka*, [w:] S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, przedm., wybór tekstów i komentarze W. Głowala, Kraków 1979, s. 26.

⁴ S. Lack, *O teatrze*, „Życie” 1899, nr 17 i 18, s. 349.

⁵ Jw. (Wszystkie podkreślenia – ujednoczone spacjowaniem – pochodzą z cytatów).

⁶ Jw.

minięciem Bałuckiego i Rostanda) aż do Wyspiańskiego żadną miarą nie może zdobyć sobie «uznania»⁷.

Tu dopiero Lack przechodzi do teatru, a dokładniej – widza, odbiorcy dramatu: „Na ławach teatralnych lud, oznaczony teraz przezwiskiem publiczność, wychowany w zasadach realistycznych, oddający pokłony diabłom i innym stworzeniom «mitycznym» jako stworzeniom rzeczywistym, chwyta się zdarzeń i ludzi, dorabia im początki i końce, których zaprawdę! nie mają, byle tylko «żyły», byle tylko nie były upiornymi marami, bo w takim razie sam istnieć przestanie!”⁸

Dla takich umysłów ideałem jest „czyn”, kolejny składnik krytyki u schyłku XIX stulecia, przez Lacka uważany za efekt światopoglądu realistycznego, co powoduje, iż jednostka „pozbawia się własnej siły twórczej, bo nie potrafi stworzyć w sobie drugich, lecz drugich uznaje”⁹. Ludzie czynu – powtarza – „za wszelką cenę chcą panować nad «drugimi»”. Dramat, o którym pisze, trudno im będzie zrozumieć: „Ma ich do tego podnieść i wychować teatr. Wychowanie to jest estetyczne na wskrós, więc bezinteresowne, bezużyteczne jak kamień przydrożny, nie może być pomocne na drodze życia jako linia wytyczna, lecz musi być osadem skamieniałym o martwych oczach, które patrzeć będą dla patrzenia, patrzeć będą na skupione całe życie, roztaczające się przed nimi na deskach teatralnych, skupione, więc nie rzeczywiste, całe, więc nie prawdziwe, a tylko możliwe, reprezentatywne. Wyzbywając się realizmu, pojmie lud z n a c z e n i e ludzi przesuwających się na scenie i zdarzeń, w które ci ludzie są wplątani, bo zdarzenia te nie są tu czymś oderwanym, pchniętym jakąś siłą bezwładności (która nie ma zresztą punktu zaczepienia) – nad wszystkim zwisa i wszystkim kieruje dusza artysty. Poznawszy zaś t o z n a c z e n i e ludzi i rzeczy, lud odwróci od nich oczy, dotrze do źródła, z którego wyszły, do źródła woli twórczej, spoi się z artystą w jedno i z tego wzruszenia znowu wyczaruje ludzi i zdarzenia. Jest to bezinteresowne patrzeć estetyczne na przetwarzanie się istot bez-

⁷ Jw.

⁸ Jw.

⁹ Jw.

imiennych w ściśle, zamknięte w sobie «indywidualności», obdarte częstką duszy artysty, na którego łono znowu wracają po spuszczeniu kurtyny – szczyt złudzenia!”¹⁰

Nieczęsto w krytyce, u Lacka także, zważywszy na nie zawsze klarowny styl jego komunikatów, równie zajmująco została oddana wieloaspektowość sztuki teatru. Silna metaforyzacja języka wyraźnie wspomaga momentalny akt przejścia przez widza granicy między rzeczywistością przedstawioną a jej tworzeniem w jego wyobraźni. Tak chyba należy przyjąć dyskredytację ludzi „czynu”, obojętnych wobec ironii słów z *Nie-Boskiej komedii*: „Dramat układasz”. Dla nich cała rzecz ma wyłącznie posmak teatralny. Lack ustatycznia (czas terażniejszy) realistyczny sposób czytania dzieła dramatycznego i jego recepcji scenicznej, by wprowadzić termin, który w tym schemacie już się nie mieści: powrót do podmiotu „woli twórczej”, zatem autora. Ów atrybut twórczości będzie u niego kategorią wszechogarniającą. Bezinteresowne wychowanie przez teatr jest tedy postulatem odzwierciedlenia w postaci nieskażonej wzniosłych idei sprawcy dzieła. Pochodzą one z procesów psychicznych artysty, ale uwolnienie się od realistycznego odbioru pozwala patrzeć, aby przeżyć ów „szczyt złudzenia”, zespolenie się w spektaklu z myślą twórcy: „Patrzeć to rozkoszą jest i bólem, nie rozkoszą, wyrażającą się w śmiechu, nie bólem, wyrażającym się w łzach, lecz odczuwaniem życia. Lud więc pojmie, p o z n a, że, co widział, to nieskończoność duszy ludzkiej, ujętą w czas i przestrzeń, czyli w formę skończoną, a raczej własnej swej duszy, za której potężną wolą powstał ten cały świat”¹¹.

Lack podsuwa tu model percepcji, zawarty pomiędzy intencją utworu a jej każdorazowym odtwarzaniem w psychice widza, nazywany „czytaniem zamkniętym”¹². Efekt poznania, zasygnalizowany spacją, rozszczepia się na te dwie jakości. Rozbudowanym wypowiedzeniem obejmuje krytyk zespół cech, które według logiki wykluczają się wzajemnie. To, co jednostkowe (pojedynczy widz), określone czasoprzestrzenią, zawiera potencjalnie (świadomość

¹⁰ Jw.

¹¹ Jw.

¹² W. Głowala, *O krytyce Stanisława Lacka*, jw., s. 32.

zbiorowa) walor zawsze aktualny. Po takiej lekturze tekstu ma dopiero sens napomknienie o jednolitości tłumy w teatrze. Będąc zbiorowością, „tłum” zawęża zdolność odbioru sztuki do jej realistycznego poziomu. Istnieją jednak szanse przekroczenia tego progu. Wtedy Lack powie: „Wielki jest lud, czyli publiczność!”¹³ Ze względu na nią teatr może się spełnić. Zadania, jakie z tej racji stają przed nim, są wszakże dla Lacka propozycją dramatocentryczną: „Teatr zatem musi uwypuklić dramat i jego osoby działające w ten sposób, aby dramat był tworem z jednej strony artysty jako jednostki, w której wszystko się zdarza, a z drugiej strony tworem, raczej widziadłem, ludu jako jednostki, w której wszystko się zdarza. W ten sposób teatr, przychodząc z pomocą dramatowi, urabia jednostkę i poucza ją o jej znaczeniu. Do takiego stanu należy podnieść ten lud, inaczej wszelkie marne powodzenia i oklaski czcze będą i znikome, jak poszumy, które wywołują”¹⁴.

Jeszcze dobitniej wyjaśnił to gdzie indziej: „Scena nie jest środkiem realizowania dramatu, lecz środkiem rozpowszechniania dzieła, w którym dramat jest urzeczywistniony”¹⁵.

Tak widzi Lack posłannictwo teatru, dwa zakresy jego oddziaływania, równouprawnione paralelnością konstrukcji powyższego stwierdzenia. Konkretyzacja dramatu dokonuje się, gdy dzięki spektaklowi „lud” (widownia) nie pozostaje „tłumem”, ale układem indywiduów. Wtenczas na styku świadomości jednostek nie obciążonych realizmem, czyli skłonnością do tworzenia siebie w drugich (nie odwrotnie), i idei autora zachodzi współuczestnictwo recepcji. Wtedy jedynie uzasadnione staje się przeświadczenie Lacka o randze publiczności.

W tym swoiście estetycznym utylitaryzmie rolę wychowawcy powierza aktorowi, wprost przypisując mu umiejętność „symbolicznego pojmowania świata”¹⁶. Jego obowiązki są szczególne: „Nie może tworzyć «typów», bo sztuka ich nie zna. «Typ» jest czymś

¹³ S. Lack, *O teatrze*, jw.

¹⁴ Jw.

¹⁵ S. Lack, *O pamfletach*, „Nowe Słowo” 1903, nr 10, s. 2. Przedruk [w:] S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, jw.

¹⁶ S. Lack, *O teatrze*, jw.

częstkowym, a jednostka mocą swej wyjątkowości jest całością, powiedzmy w miniaturze, jest centrem, z którego ogarnia się cały widnokrąg. Dlatego najdoskonalej wyodrębniona jednostka jest też najbardziej reprezentatywna. [...] Aktor musi więc wiedzieć, że jako osoba działająca ma inne jeszcze znaczenie, prócz tego, które nadają mu wypadki. Jest bowiem skończoną w sobie całością, jednostką, lecz musi okazać się człowiekiem nie «rzeczywistym», a oznaką jakiejś siły wewnętrznej artysty, który ją w ten sposób uzmysłowił, czyli czasem i przestrzenią ograniczył¹⁷.

Aprobując symbolizm, podług modernistów znamię autentycznej twórczości, bez wahania zmierza do postawienia następującej diagnozy: „Taki jest teatr nowożytny, tzn. datujący się mniej więcej od początku swego istnienia, a jest możliwy tylko po pokonaniu realizmu”¹⁸. Gwałtowne wystąpienie Lacka przeciw realizmowi trudno jednak uważać za bezkompromisowe. Co prawda, stanowczo odcina się od „bezwartościowych” dzieł i – pośrednio – teatru, ale nie pomniejsza autorytetu realistów, „którzy są artystami”¹⁹. Dla umotywowania stanowiska przywołuje wartość w Marksowskiej wykładni, jako „część każdego utworu, która w nim tkwi z konieczności”. Wyjątkowo Lack wykorzystuje takie źródło, dlatego zaraz uzupełnia, iż myśli o „i de i”, choć „niekoniecznie z tych, które poruszają masy i pobudzają do – reform społecznych (czasy rewolucji już do legendarnych należą zaczątków: tempora mutantur)”²⁰. Jest mu to potrzebne, by wykazać, że teatr zapewnia największe powodzenie dziełom... bezwartościowym, stojącym „w oderwaniu od swego właściwego gruntu”²¹. Najczęściej – utworom tendencyjnym. One bowiem odmawiają

¹⁷ Jw.

¹⁸ Jw. Dla porównania wystarczy przypomnieć znane hasło Z. Przesmyckiego (*Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*): „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odśladnia bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty”. Cyt. wg: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 306.

¹⁹ S. Lack, *O teatrze*, jw.

²⁰ Jw., s. 350. (Rodowód pojęcia wartości nie został ustalony).

²¹ Jw.

„prawa bytu jakiejkolwiek jednostce (tzw. sympatia autora dla swych postaci)”. Ich ocena tak czy inaczej opiera się na kryteriach realizmu, doktryny ogarniającej jedynie „względne stosunki i względne związki rzeczy”²².

Jej załączek dostrzega Lack u odbiorcy, ale przede wszystkim w teatrze, ponieważ ten dotąd „nie świątynią jest sztuki, lecz domem zabawy i rozrywki”²³, miał przejąć nadrzędną funkcję estetycznego oddziaływania. A był on wówczas – zdaniem krytyka – realistyczny. Skoro tak, przeto nie istnieje, gdyż teatr jako dziedzina sztuki mógł być – według Lacka – wyłącznie symboliczny. Radykalne uogólnienie wydaje się zatem oczywiste: „Teatr należy więc do przyszłości, dzisiaj nie ma go wcale, a to, co tym mianem oznaczają, trzeba zaliczyć do instytucji, mających znaczenie zaledwie przygotowawcze”²⁴.

2

W swoich rozważaniach nad teatrem Lack wyszedł od dramatu. Źródłem rozmyślań Floriana Sobieniowskiego²⁵ stał się również dramat i zamiar jego wystawienia. *Legion* Stanisława Wyspiańskiego jeszcze przed premierą prowokował do wydania sądu, iż to dzieło niesceniczne. Co zatem będzie z reżyserią, grą aktorów? Zwłaszcza że wciąż słyszy się o „sztuce teatru”, o „reformie teatru”, iż Wyspiański był najlepszym reformatorem itp.²⁶

„Przypuścmy, że tak jest istotnie” – powiada Sobieniowski i wysuwa problemy, które są zawarte w takich oświadczeniach. Czym więc charakteryzuje się reforma Wyspiańskiego? Ale by na to odpowiedzieć, trzeba zdać sobie sprawę z „istoty reformy teatru w ogóle” – a tu nie ma przekonywających argumentów, ponieważ „jakkolwiek będzie punkt wyjścia, dotrzemy zawsze do potrzeby definicji sztuki teatru”²⁷. Wnioski w tej materii mogą być następu-

²² Jw.

²³ Jw., s. 349.

²⁴ Jw., s. 350.

²⁵ F. Batyżowiecki [F. Sobieniowski], *«Legion» i scena*, „Goniec Poniedziałkowy” 1911, nr 34, 35.

²⁶ Jw., nr 34, s. 6.

²⁷ Jw., s. 7.

jące: „Jest to jedna z dziedzin sztuki w ogóle, posiadająca z jednej strony swoiste cechy, z drugiej strony kojarząca w sobie znamienne momenty innych sztuk poszczególnych”²⁸. Jednak taka definicja pociąga za sobą pytanie następane: „co to jest sztuka w ogóle”²⁹. Sobieniowski zatem, chętnie odwołując się do wpływowych poglądów estetycznych Michała Sobeskiego, cytuje z *Interludiów*: „Artysta, dzieło jego rąk i widz – oto trzy fundamentalne momenty, domagające się w całej pełni uwzględnienia, by dać odpowiedź na tak proste pytanie: co to jest sztuka?”³⁰

Eliminując kolejno wymienione składniki toku myślenia, przyjmuje publicysta, iż powyższa formuła, obejmująca „teorię sztuki w ogóle”, obowiązuje też „teorię sztuk poszczególnych, a więc i teorię sztuki teatru”³¹. Tylko że ta nazwa dotyczy tu dwóch przejawów aktywności. Apriorycznie zakłada przeto Sobieniowski, iż *Legion* jako tekst należy do dzieł nacechowanych artyzmem, co uzasadnia szczegółowo, zgodnie z koncepcjami Sobeskiego. Jednocześnie tworzy hipotetyczną konstrukcję *Legionu*-teatru, zanim jeszcze ten wszedł na scenę; choć nie bez zastrzeżeń: „Sprawa sztuki teatru komplikuje się [...] o tyle, że mamy tu do czynienia także z odtwórczością, która, jak wiadomo, jest jeno słabszą odmianą twórczości. Powiększa się więc tylko ilościowo materiał empiryczny, lecz istota jego pozostaje ta sama”³².

Pojęcie sztuki teatru ogarnia swoim zakresem i dramat, i teatr. W odniesieniu do Wyspiańskiego jako dramaturga implikuje ono zdolność tworzenia, ze względu zaś na teatr – może oznaczać twórczość: „Z chwilą wprowadzenia utworu na scenę poczyną się jego nowe stwarzanie, w nowych warunkach i nowymi środkami. Miejsce Wyspiańskiego ma zająć aktor, a względnie aktorów zespół. Czynność ich musi być zarówno twórcza, jak nią była artystyczna czynność Wyspiańskiego. Stworzone przez nich dzieło ma być odpowiednikiem artystycznej wartości dzieła Wyspiańskie-

²⁸ Jw.

²⁹ Jw.

³⁰ M. Sobeski, *Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii*, Kraków 1912, s. 86–87. (Praca ukazała się później niż artykuł Sobieniowskiego).

³¹ F. Batyżowiecki [F. Sobieniowski], *«Legion» i scena*, jw.

³² Jw.

go. Odtwórczość jest tu momentem drugorzędnym, sumą środków artystycznych, podobnie jak dla Wyspiańskiego sumą takichże środków była historyczna rzeczywistość. Celem musi pozostać wyodrębnienie z całokształtu duchowego życia tych przeżyć indywidualnych, które są pełnym wyrazem uczuciowego stosunku aktora do stworzonej przez siebie postaci”³³.

Odtwórczość – nieodłączną cechą teatru – umieszcza Sobieniowski na dalszym planie, co trochę zastanawia, skoro dotyczy ona sposobów ekspresji. Jaśniej wygląda to dopiero wtedy, gdy się zauważy, iż w dramacie jej analogiem jest uzmysłowienie „szeregu zjawisk historycznych”, również nie będące miarą osiągnięć pisarza. Inscenizacja, sugeruje translator literatury angielskojęzycznej, stanie się sztuką, jeśli potrafi oddać to, co u Wyspiańskiego już było aktem kreacji, wyznaczającym „stosunek uczuciowy autora do rzeczywistości”³⁴. Powinnością aktorów jest, by tę ideę urzeczywistnić w spektaklu, czyli – innymi słowy – powtórzyć etapy formowania *Legionu*. W tym przewiduje Sobieniowski największe utrudnienia. Zgodnie z takim ujęciem teatru, przewijające się gdzie indziej określenie jego twórczej lub odtwórczej natury nabiera tu odmiennego sensu, spełnia się – jak widać – w utworze dramatycznym.

3

Zatem gdzie jest teatr? Czym jest i czy istnieje samodzielnie jako sztuka? Jakby dla zaakcentowania wieloznaczności samego terminu nadał Adam Grzymała-Siedlecki jednemu ze swoich artykułów prowokujący tytuł *Co jest teatrem w teatrze*. Kompozycja jego wypowiedzi przypomina nieco rozumowanie Sobieniowskiego. Polega na redukcji i odrzucaniu kolejnych desygnatów słowa „teatr”.

Potoczne pojęcie teatru jako budynku, w którym grywa się sztuki, nie jest wystarczające, gdyż wiadomo, że miejsca przedstawień bywały nieraz przypadkowe – tłumaczy Grzymała-Siedlecki. Ten

³³ Jw., nr 35, s. 5.

³⁴ Jw. Zob. też: F. Batyżowiecki [F. Sobieniowski], *W obronie sztuki*. (Po premierze *«Legionu»*), „Goniec Poniedziałkowy” 1911, nr 36, 37.

najbardziej oczywisty, materialny wyróżnik teatru, nie określa go dostatecznie. Teatru nie stanowią też aktorzy, grający „sztuka dla sztuki», tj. przed pustą salą widzów”³⁵. I nie tu należy go szukać. Aktor taki oraz pomieszczenie, gdzie może on wystąpić, stanowią teatr nominalnie. Ale właściwie nie ma go jeszcze w tych okolicznościach. Z kolei Grzymała-Siedlecki zwraca się ku widowni: „A więc czy teatrem jest obecność zbiorowa setki lub tysiąca ludzi, patrząca [!] na to, co się dzieje na scenie? Tak i nie. Obecność to mało”³⁶.

By objaśnić, co musi się zdarzyć oprócz takiego – jak należy rozumieć – fizycznego udziału widza, pomija czasoprzestrzenny aspekt teatru i przechodzi do sfery pozateatralnej. Czytelnik musi teraz ulec perswazji krytyka, aranżującego elementarną sytuację socjologiczną – kontemplację krajobrazu przez osobę, którą ktoś drugi obserwuje. Przygodny świadek może tylko domyślać się jej zachwyty, na przykład z wyrazu twarzy. Jeżeli jednak ten sam pejzaż zaczną oglądać razem – ich reakcja będzie inna. Wspólnie odbiorą więcej wrażeń, które objawiają się w formie gestów, podziwu, wyrażonego słowem itd. Z czego to wynika? Odpowiedź jest jedna: cała ta „agitacja psychiczna” była „bezwiednym ujawnieniem instynktu aktorskiego [...], który tkwi w każdym niemal człowieku [...], stanowi nieodłączną część naszego temperamentu”³⁷. Obszar teatru kurczy się. Siedlecki zacieśnia go do relacji interpersonalnych. Ma to konsekwencje w terminologii: „Krajobraz widziany przez każdą z tych dwóch osób to była rola jego instynktu aktorska, obecność zaś, a raczej współwrażenie towarzysza – to była arena, mikroskopijna sala widzów”³⁸.

Pojęcia, które zwykle odnoszą się do teatru jako miejsca zdarzeń, tu dotyczą świata realnego. W nim też, według krytyka, trzeba dostrzec fenomen zjawiska zwanego teatrem. Wyzwalając w ten sposób adresata swojego tekstu od szablonu tradycyjnych przeko-

³⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Co jest teatrem w teatrze*, „Chwila Aktualna” 1910, nr 1, s. 16.

³⁶ Jw.

³⁷ Jw., s. 17. (Identyczną formę tłumaczenia istoty teatru zastosował Grzymała-Siedlecki w późniejszym o dwa lata artykule pt. *Nowe teorie reżyserii*, cz. 3, „Świat” 1912, t. 14, nr 33).

³⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Co jest teatrem w teatrze*, jw.

nań, może nareszcie mu uświadomić, iż czynnik teatralny jest – ściśle biorąc – społeczną interakcją sceny i widowni. Obie zbiorowości łączy bowiem to samo – instynkt aktorski; oczywiście jeśli do teatru nie przychodzi się tylko dla towarzystwa. Teraz łatwiej zrozumieć tytuł jego wypowiedzi: „Teatrem w teatrze jest nie co innego, tylko ten moment, kiedy pod wpływem gry zawodowych artystów na scenie budzi się na sali, wśród widzów, zbiorowe, choć niewidzialne i niedoświadczone pragnienie naśladownictwa tej gry, kiedy odczuwać zaczynamy, że i my widzowie wchodzimy już w skórę i w duszę bohaterów”³⁹.

Jest zatem teatr formą komunikacji, tak jak była nią gestyczna i słowna chęć przekazania przeżyć wywołanych oglądaniem krajobrazu. Postacie z tej modelowej sytuacji są identyfikowane z aktorem i widzem. Ich łączność psychiczna powoduje, iż granica między nimi zostaje zniesiona. I to jest właśnie teatr. On – czyli ta sytuacja – istnieje w budynku, który część swojej powierzchni oddaje aktorom, a resztę widowni.

Tak oto tłumacząc zagadnienie, wzmacnia Grzymała-Siedlecki raz jeszcze powyższe rozumowanie: „Teatrem w teatrze jest więc nie nasza obecność i nie gra artystów brane w oderwaniu od siebie, lecz właśnie ta chwila, kiedy niejako zatracamy swą obecność, przestajemy być słuchaczami i widzami, a sami stajemy się aktorami, a potem i więcej: współpracownikami autora dramatu”⁴⁰. Zdecydowanie uwydatnia krytyk rolę widza, bez którego teatr nie może zaistnieć. Jemu przypisuje, w procesie odbioru, możliwości konkretyzacji utworu dramatycznego, gdyż wtedy to: „aktorzy na scenie są tylko jakby zastępcami naszego instynktu, dramat zaś gra się w gruncie rzeczy naszą utajoną żądzą areny”⁴¹.

Uczestnictwo aktora pod tym względem uznaje za niepodważalne, ale istotne jedynie wobec aktywnego widza. Taki był zresztą punkt wyjścia całej refleksji. Na poły żartobliwy rys publiczności, niekiedy traktującej teatr jako okazję do spotkań („w a t a”), stanowi element składowy teatru, tylko nie tego, o który chodzi

³⁹ Jw., s. 17–18.

⁴⁰ Jw., s. 18.

⁴¹ Jw.

Grzymale-Siedleckiemu. Jego definicję teatru wyznaczają: instykt aktorski i żądza areny, uznane za przyczynę wszelkiej twórczości artystycznej. Są to cechy osobowości, ujawniające się w „zbiorowiskach”; wszędzie tam, gdzie grupy ludzi (podług Grzymały-Siedleckiego „morfologii” teatru: dwie osoby) zostaną poddane działaniu jakiegoś faktu, koncentrującego ich uwagę. Może nim być fragment rzeczywistości realnej, ale równie dobrze „rola dowcipnych ludzi w towarzystwie”⁴². I zawsze wtedy, gdy uczestnik tego spotkania, jak aktor podczas spektaklu, jest zdolny spowodować ową agitację psychiczną, ukierunkowaną na czynnego współpartnera.

Czytając teraz wypowiedź Grzymały-Siedleckiego przez pryzmat wcześniejszych rozważań, dostrzega się jej odmienność. Pozbawiona jakichkolwiek odwołań do sytuacji ówczesnego teatru, jego dramaturgicznych uwarunkowań, jest narracją niejako wzorcową. Charakteryzuje ją brak częstego w takich przypadkach sięgania po terminy teatralne czy z zakresu sztuki. Jego interesuje teatr wyłącznie jako zjawisko socjologiczne. I co ciekawe, wydaje się, że świadomie zaciera różnice gatunkowe pomiędzy teatrem a rodzajem sytuacji parateatralnych⁴³. Teatr okazał się dlań fenomenem, sprowadzonym do rozpoznania tego, co jest najbliższe życia.

Uwzględnione przekazy czasopiśmiennicze, analizowane pod kątem przedmiotu, którego dotyczą (ontologia teatru), mogą chyba zainteresować jako świadectwa krytycznoteatralne sprzed stu lat. Zarazem dają one wyraz różnorodności języka: od młodopolskiej jeszcze retoryki Lacka do bardziej już współczesnej refleksji Grzymały-Siedleckiego. Stąd właśnie taki ich dobór oraz kolejność omawiania.

⁴² Jw.

⁴³ Na ten temat zob. np.: A.T. Kijowski, *Chwył teatralny. (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Kraków 1982, s. 79 i nast.

Kraków narodowej sztuce

To hasło, wyryte na fasadzie teatru otwartego w 1893 roku przy placu Św. Ducha, zobowiązywało do tego stopnia, że anonimowy recenzent takimi słowami zamknął swoje sprawozdanie: „Nowy teatr niech się stanie wszechnicą narodowej moralności, szkołą obywatelskich cnót, skarbnicą polskiego ducha – zwiastunem lepszej, jaśniejszej przyszłości”¹. Podniosły styl wypowiedzi, jak przystało na okoliczność miejsca i czasu, niewątpliwie wyrażał idee pokolenia Młodej Polski. Takie postulaty wysuwano zresztą wielokrotnie – i z punktu widzenia krytyki trudno byłoby wprost mówić o przełomowym znaczeniu działalności Teatru Miejskiego. Raczej nasuwa się tu spostrzeżenie, iż w latach 1893–1915 (cztery dyrekcje: Józef Kotarbiński, Ludwik Solski, dwa razy Tadeusz Pawlikowski) jeszcze mocniej podkreślano związki pomiędzy twórczością i czynnikami geopolitycznymi; lecz splot owych pierwiastków nie był czymś nowym. Troska o to, aby życie teatralne w Galicji „orzeźwić mogło także inne dzielnice Polski”², kształtowała jednak różne poglądy krytyków na funkcje teatru określane go przez sztukę i politykę. W przypisie redakcji „Nowej Reformy” do recenzji Władysława Prokescha z krakowskich występów zespołu Ernsta Hartmanna ubolewano nad tym, że „sceny polskiej, dla «narodowej» przeznaczonej sztuki, użyto na przed-

¹ [Anonim], *Kraków narodowej sztuce*, „Nowa Reforma” 1893, nr 240, s. 2. (Bazę źródłową tej części rozważań stanowią rozmaite wypowiedzi krytycznoteatralne w prasie krakowskiej 1890–1918, podczas działań wojennych tylko sporadycznie nawiązujące do hasła-motywu „narodowej sztuki”. Wszystkie podkreślenia – ujednolicone spacjowaniem – pochodzą z cytatów).

² [Anonim], *Pod adresem teatru*, „Kurier Polski” 1890, nr 240, s. 1.

stawienie niemieckie”³. I skądinąd pochodząca wypowiedź Gabrieli Zapolskiej: „Scena powinna być wolna i niczym nie skrepowana, chyba estetycznymi względami”⁴. Albo ugodowe właściwie stanowisko Ignacego Suessera, o rodowodzie pozytywistycznym: „Teatr polski ma nie tylko znaczenie instytucji czysto artystycznej, ale przede wszystkim instytucji społecznej”⁵. Stanisław Koźmian zaś tak pisał: „W naszym położeniu ten nowy teatr [...] jest częścią bytu narodowego, [...] z tyłu stron zagrożonego; to mu nadaje znaczenie wyjątkowe i może tragiczniejsze niż tragedie, które na scenie ujrzymy”⁶. Uwarunkowania lokalne oraz rzeczywistość historyczna powodowały, iż z biegiem czasu zmieniały się hierarchie wartości sądów krytycznych. Wojna światowa uprzytomniła potrzebę dostosowania się teatru do stosunków wyjątkowych, już choćby ze względu na przeszkody w skompletowaniu aktorów czy planowaniu dochodów i wydatków. Zapatrywania ogółu na „siły i środki” regulują się teraz „koniecznościami”, a skala wymagań musi być odpowiednia do zaistniałej sytuacji – tłumaczył Prokesch⁷.

Wstępna charakterystyka postaw krytyków wobec hasła narodowej sztuki wskazuje, że właściwie ścierały się dwie orientacje: estetyzująca oraz niepodległościowa. Śledzenie realizacji tych częściowych motywów w praktyce recenzenckiej nie jest celem niniejszych uwag. Chodzi szczególnie o sam tok rozumowania i wy-

³ Zob.: W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1896, nr 91, s. 3.

⁴ G. Zapolska, *O scenie*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 52, s. 1246.

⁵ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, „Ruch” 1891, nr 1, s. 10.

⁶ S. Koźmian, *Nowy gmach i nowy teatr w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1893, t. 110, z. 330, s. 495. Przedruk [w:] S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, t. 1, Kraków 1959. Podobnych przykładów jest wiele: „Dla narodów, które straciły niepodległość, teatr ma wyjątkowe znaczenie, dlatego że pielęgnuje i wspiera rzecz dla nich najdonioślejszą z tych, które się im zostały i które zachować winny – język, a z nim literaturę i piśmiennictwo”. (Fragment anonsowanej pracy Z. Przybylskiego pt. *Z rozwoju polskiego teatru – Antonina Hoffmann*, Kraków 1898, przedrukował „Czas” 1898, nr 108, s. 1).

⁷ W. Pr.[okesch], *Z Teatru Miejskiego w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1916, nr 476, s. 2. Prokesch wielokrotnie powracał do tego zagadnienia. Zob. np. wypowiedź (kryptonim W. Pr.) po mianowaniu A. Grzymały-Siedleckiego dyrektorem scen krakowskich (*Teatr im. Słowackiego w roku 1916/17*, „Nowa Reforma” 1917, nr 346, 350).

nikające stąd następstwa co do roli teatru oraz jego powinności, skoro wciąż przypominało: „narodowej sztuce”. W żadnym chyba przekroju zagadnieniowym krakowskiej krytyki nie zaznaczyły się tak mocno jej funkcje projektodawcze. Materiały zgrupowane tematycznie wokół jednego motywu, który posłużył jako myśl przewodnia rozważań, są reprezentatywne ze względu na stawiane postulaty, a szerzej biorąc – właściwości operacyjne wypowiedzi krytycznoteatralnych. Oczywiście, ten aspekt piśmiennictwa krytycznego nie jest w tym przypadku wyłączny. Dookreślają go inne rodzaje informacji, zazwyczaj poznawczo-oceniające. Forma takiego komunikatu była następująca: charakterystyka zastanej sytuacji, a potem – gdy przeważał element nagany – program zaradczy, nierzadko sięgający podstaw struktury organizacyjnej teatru. Przykład wyrazisty pod tym względem dał Adam Dobrowolski, podsumowując działalność krakowskiej placówki jeszcze przed jej przeniesieniem do nowego budynku. Demaskował: narzekania na niepowodzenia kasowe wynikają z niedostosowania repertuaru do oczekiwań publiczności, która uczęszcza na przedstawienia głównie dla „umysłowej korzyści, jaką ze sceny czerpie”⁸. Następnie podsuwał kierownikowi artystycznemu taki pomysł: wziąć jakiś utwór „szerszego znaczenia”⁹, poddać kilkumiesięcznym próbom inscenizacyjnym zgodnie z założeniem, iż „średnie wykonanie ogólne, byle wszystkich postaci, daleko głębsze wywoła wrażenie niż wirtuozostwo oderwane znakomitego aktora”¹⁰. To – bezsprzecznie – tradycje zespołu z Meiningen, uchodzącego za wzór do naśladowania. Rzecz jasna, treścią podobnych schematów narracji były rozmaite wskazówki merytoryczne, zależnie od przeświadczeń krytyków i opisywanych wydarzeń. Nadarzy się jeszcze sposobność, by do nich powrócić. Wpierw jednak trzeba zdać sobie sprawę z trudności, jakie powstają, gdy na podstawie lektury dużego zbioru dokumentów zamierza się odpowiedzieć na pytanie, co rzeczywiście określało intencje zabierających głos w dyskusji nad zobowiązaniami teatru względem społeczeństwa.

⁸ A. Dobrowolski, *Rzut oka na scenę krakowską*, „Myśl” 1891, nr 1, s. 9.

⁹ *Jw.*, nr 2, s. 7.

¹⁰ *Jw.*, nr 1, s. 10.

Zarysowany powyżej model aktywności krytycznej jest charakterystyczny dla znacznej części materiałów, lecz rozpatrywany bez wskazania macierzystego kontekstu, może pomieścić w sobie zarówno etyczne przesłanie Stanisława Brzozowskiego (teatr: „Religijność”, „prawda”, miejsce „uświadczenia ludzkości”)¹¹, jak i zamiary tych, którzy chcieliby wykorzystać sztukę sceniczną do „złagodzenia obyczajów ludu w ogóle”¹², na przykład przez rozpowszechnianie utworów o tematyce antyalkoholowej. Obydwie wypowiedzi zrodził najuczciwiej pojęty interes duchowy narodu, a jednak interwencyjne ich ostrze dotyka tak odmiennych wartości, iż wydają się nieporównywalne. Czy tak jest w istocie? Brzozowski rozpatruje teatr na płaszczyźnie przede wszystkim epistemologicznej, cytowany Gustaw Bolesław Baumfeld – zwłaszcza pod względem jego doraźnych funkcji. Niezależnie jednak od zróżnicowań, wynikających poniekąd z odrębności przedmiotu (Teatr Miejski, Teatr Ludowy), łączy tych krytyków myślenie koncentryczne, które ma ten sam punkt wspólny: repertuar, w szerokim ujęciu sceny (wzór pożądaný a stan faktyczny) bez wątplenia znamienne, jeżeli nie decydujące kryterium ówczesnych dyskusji o narodowym teatrze.

Niektóre teksty cechuje rozbudowany system motywacyjny, ale często dowodem będą przekazy mniej odpowiednie dla przykładowych analiz. Z konieczności muszą one zostać potraktowane tak samo, gdyż w przeciwnym razie niemożliwe stałoby się wydobycie cech, które je identyfikują. Zmniejsza to szansę obiektywizacji określonych świadectw. Nie zniekształca wszelako jednej myśli. Otóż nieodłącznym składnikiem krytyki zogniskowanej wokół teatru – sztuki narodowej było przekonanie o doniosłej roli krakowskiej sceny, wciąż komplikujące jej charakterystykę.

Tworzy ono elementarny motyw refleksji krytycznoteatralnej, nie zawsze ujawniający się w postaci zdań twierdzących, lecz prze-

¹¹ Zob.: S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1905, t. 2, z. 10, s. 288, 287. Przedruk [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966. (W notach mylna informacja, że z. 3).

¹² G.B. Baumfeld, *O Teatrze Ludowym słów kilkoro*, „Nowa Reforma” 1906, nr 113, s. 2.

cież łatwo zauważalny i tam, gdzie omawiano kontrakty, subwencje czy te zagadnienia, które dziś łączymy z inscenizacją. Absolutną zgodę Bernarda Feller na to, że teatr krakowski „powinien być pierwszym w Polsce”¹³, a zatem jego oblicze nie jest miejscową, lecz publiczną sprawą, trzeba uznać za symptomatyczną dla epoki, aczkolwiek inni (np. Juliusz Tenner) nazywali teatr Skarbkowski „jedyną narodową sceną”¹⁴ we wszystkich zaborach. Pierwszą opinię wydano akurat wtenczas, gdy Kraków liczył na powrót Pawlikowskiego ze Lwowa, drugą – kiedy tenże „panicz z Medyki”, już owiany nimbem sławy¹⁵, rzekł się lwowskiej antreprzyzy na korzyść Ludwika Hellera.

Z konfrontacji marzeń z rzeczywistością – czym powinna być i jaka jest scena krakowska – niejednokrotnie wynikały wnioski pesymistyczne, właściwie już po kilku sezonach jej działalności. „Kraków – sztuce narodowej; piękny to napis, ale jak już zauważono, jak najmniej stosowny dla gmachu naszego teatru”¹⁶. Niedługo potem ostrzegął Kotarbiński: „Ryte złotem na marmurze słowa: «Kraków narodowej sztuce» nie mogą być znakami bez treści”¹⁷. Kiedy zaś on sam miał szansę spełnienia pokładanych w nim nadziei, tak oto podsumowano jego kadencję: „I czyż nie dla ironii umieszczono na gmachu teatralnym napis: «sztuce narodowej», gdy tymczasem w tym gmachu króluje prawie wyłącznie «muza podkasana» tylko dla większego zysku dyrektora”¹⁸. Po latach, już wobec Solskiego, który otrzymywał najmniej pozytyw-

¹³ B. Feller, [głos w:] *Nasza ankieta w sprawie Teatru Miejskiego*, „Gazeta Poniedziałkowa” 1913, nr 5, s. 6. Respondent prawie dosłownie powtarza tu zdanie wyrażone przez inicjatorów sondażu. Zob.: *Ankieta „Gazety Poniedziałkowej” w sprawie teatru*, „Gazeta Poniedziałkowa” 1913, nr 1, s. 4.

¹⁴ J. Tenner, *O teatrze lwowskim*, „Krytyka” 1906, t. 2, z. 12, s. 473.

¹⁵ Dokładnie, ze wskazaniem także ujęć polemicznych, pisał o tym J. Michalik, *Legenda Pawlikowskiego*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M.B. Stykowej, Kraków 1983.

¹⁶ J. W. [J. Wielopolski?], *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1894, t. 112, z. 335, s. 430.

¹⁷ J. Kotarbiński, *W sprawie teatralnej*, „Nowa Reforma” 1894, nr 270, s. 1.

¹⁸ [Anonim], *Posel ks. Szponder przy debacie teatralnej w sejmie*, „Obrona Ludu” 1903, nr 51, s. 6.

nych ocen, spotęgował zarzuty Zygmunt Rosner¹⁹. Dosadnie ujął to Florian Sobieniowski: „Scena krakowska przypomina trzeci akt *Wyzwolenia* w chwilę po zburzeniu Wawelu; rychło patrzeć, jak zapanują na niej Erynie”²⁰.

Ze względu na zakres materiału egzemplifikacyjnego trudno byłoby omówić wszystkie uzasadnienia negacji i aprobaty przedstawiane zarządom teatru. Bez dodatkowych źródeł informacji (np. opis inscenizacji tych samych dzieł, poziom uzdolnień zespołu aktorskiego, finansowe i techniczne możliwości realizacji ambitnych nieraz przedsięwzięć) łatwo też o nadmiar zaufania do obiektywizmu krytyków, nie zawsze ściśle łączących swoje wystąpienia z przedmiotem sporu. Niemniej przeto wybrane przykłady wyraźnie dowodzą, jak mocno polaryzacja poglądów była uwarunkowana postanowieniami o charakterze administracyjnym, niezależnie od dających się zauważyć sympatii czy animozji. I to jest następny czynnik, który tak zaważył w argumentacji podczas rozważania kandydatury Stanisława Wyspiańskiego na stanowisko dyrektora krakowskiej sceny w 1905 roku. Aby nie powtarzać tego, co opisano już gdzie indziej²¹, niech za charakterystykę stylu wypowiedzi służy urywki z artykułu Edmunda Biedera: „Trzeba wreszcie raz kwestię postawić jasno. Albo Wyspiańskiego poezja jest Ewangelią narodową, wtedy trzeba dla niej zbudować

¹⁹ Mundek [Z. Rosner], *Teatry w Krakowie. W sprawie upadku sceny miejskiej i ludowej*, „Gazeta Poniedziałkowa” 1910, nr 21, s. 3. Oprócz największych uchybień, jak obniżenie poziomu repertuaru, utrata wybitnych aktorów, Rosner wytyka Solskiemu czerpanie korzyści materialnych z racji zajmowanego stanowiska, a więc posługuje się tym samym argumentem, który wysuwali przeciwnicy Kotarbińskiego („rewolwerowo-brukowo-ordynarna nagonka”). Autorstwo tego tekstu nie jest całkiem pewne. Tak rozwiązuje pseudonim J. Got (*Role Ludwika Solskiego*, Wrocław 1955), gdzie indziej zaś można znaleźć informację, że to E. Bieder (J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966).

²⁰ F. Batyżowiecki [F. Sobieniowski], *Przesilenie w teatrze krakowskim*, „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 17, s. 6.

²¹ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 1, Kraków 1985; K. Gajda, *Recepcja Wielkiej Reformy Teatru w prasie galicyjskiej 1890–1918*, Kraków 1991.

kościół nowy, albo też jest tylko literaturą i należy do sztuki, wtedy należy ją sądzić tylko ze stanowiska zjawiska artystycznego”²².

W związku z hasłem „Kraków narodowej sztuce” warto też przypomnieć myśl Biedera o współczesności, myśl będącą jeszcze tylko imaginacją, lecz jakże bliską Wyspiańskiemu („Teatr mój widzę ogromny”). Krytyk zagłębia się w marzeniach: „Na Błoniach, za miastem, u stóp mogiły Kościuszki, stanął amfiteatr olbrzymi. [...] Teatr olbrzymi – sto tysięcy osób pomieścić zdolny – i sto tysięcy osób zapełniło świątynię narodu”²³. Poetycką wizję sceny greckiej dla Wyspiańskiego złączył Bieder z wyobrażeniem teatru narodowego, wyrosłego z rodzimej tradycji. Wszystko to, przez sakralizację słownictwa i frazeologii, może jeszcze bardziej młodopolskie niż powstałe w 1905 roku teksty Brzozowskiego czy późniejsze wystąpienia Leona Schillera²⁴. Nawet postępowanie Stanisława Lacka, który uwielbiał twórcę *Wesela*, wydaje się na tle Biedera mniej emocjonalne, a cóż dopiero mówić o Wilhelmie Feldmanie²⁵, choć wiadomo, iż ten racjonalista nie rezygnował całkowicie z ujęć podmiotowych. Niezłomne przekonanie redaktora „Krytyki”, że tylko Wyspiański jako dyrektor będzie zdolny zerwać z teatrem „zlepków bez harmonii”, pozostało z powodów administracyjnych utopią. Świadczy jednak dobitnie, iż dostrzegano trudności, jakie by powstały, gdyby próbowano pogodzić ze sobą możliwe i konieczne do spełnienia zadania teatru.

Wzmiankowane dotąd poglądy krytyków, zaniepokojonych nieurzeczywistnianiem się szczytnego hasła „narodowej sztuce”,

²² E. Bieder, „Utopia» o teatrze Wyspiańskiego, „Przyszłość” 1903, nr 6 i 7, s. 2.

²³ Jw.

²⁴ Zob.: S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, jw., studia o *Hamlecie* Wyspiańskiego, przedruk [w:] S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, pod red. A. Górskiego i S. Kolańczakowskiego, t. 6, Warszawa 1936; L. Schildenfeld-Schiller, *Teatralia. (Przyszłość teatru krakowskiego)*, „Krytyka” 1913, t. 38, z. 3, przedruk [w:] L. Schiller, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978.

²⁵ Zob.: S. Lack, *O dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie*, „Nowe Słowo” 1905, nr 5, studia o Wyspiańskim, przedruk [w:] S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, przedm., wybór tekstów i komentarze W. Głowala, Kraków 1979; W. Feldman, *Sprawa teatralna*, „Krytyka” 1905, t. 6, z. 4, rozsz. wersja, pt. *W sprawie teatralnej*, przedruk [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta i R. Taborskiego, Warszawa 1971.

stanowią zaledwie część wielokierunkowej refleksji, powracającej cyklicznie u progu nowych sezonów teatralnych. Sumarycznym probierzem diskutowanych zagadnień była rozpisana przez „Gazetę Poniedziałkową”²⁶ ankieta, w której zadano pytania o przyczyny upadku sceny krakowskiej, środki zaradcze na jej odnowę, najlepszego zarządcę po odejściu Solskiego, „umiastowienie” teatru zamiast dzierżawy.

Co się tyczy trzeciego punktu kwestionariusza, nie jest możliwe w tym miejscu komentowanie opinii poszczególnych respondentów. Inaczej jednak trzeba odnieść się do wcześniej wysuniętych kwestii. Wspomniany już Feller dał taką odpowiedź: „Teatr nasz stoi na poziomie w. XVIII. Słowo «nowoczesna reżyseria» jest dla nas pojęciem nieznanym”²⁷. Sprowadza się ona – pisał – do przyjętego zwyczajowo uporządkowania ruchu większej grupy wykonawców. Poważny to zarzut i chyba należałoby sprawdzić, czy słusznie potwierdza konserwatyzm praktyki scenicznej wobec nurtu reformatorskiego, dzięki któremu reżyser poznał swoje prawa i obowiązki. Niedomagania w tym zakresie często bywały powodem zastrzeżeń, tyle że zwykle reżyserowanie polegało rzeczywiście na tym, co Feller bezlitośnie wydrwił.

Również ostatni z tematów poruszonych w ankiecie wykracza poza czas urzędowania Solskiego (1905–1913). Projekt upaństwowienia sceny krakowskiej rozważano od dawna. Zastanawiał się nad nim Suesser²⁸, jeszcze za Koźmiana. Gdy powierzono ją Kotarbińskiemu, propozycję oddania teatrów w „zarząd kraju”²⁹ poparła Zapolska, sądząc, iż wytypowanie kilku reżyserów, którzy mogliby naradzać się wzajemnie, pozwoli uniknąć wszelkiego absolutyzmu. Myślał o tym i Feldman, gdy przyszły „chwile krytyczne”³⁰, a wreszcie Feller, przewidujący konieczność powoła-

²⁶ Ankieta „Gazety Poniedziałkowej” w sprawie teatru, jw.

²⁷ B. Feller, [głos w:] *Nasza ankieta w sprawie Teatru Miejskiego*, jw., s. 5.

²⁸ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, jw.

²⁹ Zob.: [Anonim], *Wiadomości naukowe, literackie i artystyczne*, „Nowa Reforma” 1902, nr 283, s. 3. (Sprawozdanie z odczytu Zapolskiej pt. *Wpływ i znaczenie teatru*).

³⁰ S. Pomian [W. Feldman], *O teatrze*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, nr 3, s. 300.

nia grona osób, które wskazałyby kompetentnych reżyserów i ustaliły odpowiedni repertuar.

Do tej właśnie sprawy nawiązywał Feliks Koneczny, podsuwając koncept dość zaskakujący: „Na poprawę repertuaru we Lwowie i w Krakowie najłatwiej, najprościej i najtaniej wpłynąć można przez stałą wymianę teatrów. [...] Wymiana taka, zaprowadzona stałe i obowiązkowo, oddziaływałaby błogo na wszystkie czynniki, od których zawisł los teatru: na aktorów, na krytykę i publiczność”³¹.

Pierwszy krąg zagadnień, tj. aktorstwo, był w czasopiśmiennictwie krakowskim wielokrotnie rozpatrywany. Tadeusz Konczyński chwalił „zgrany i nieraz doskonały ensemble”, ale już w kilka lat później narzekano, że Kraków jest „kursem przygotowawczym” dla artystów, którzy w poszukiwaniu łatwiejszego zarobku przenoszą się do innych miast; Feller zaś rozstrzygał: „u nas gry zespołu ani zespołu nie ma”³².

Koneczny miał ustalony pogląd na istotę i funkcje krytyki teatralnej. Sądził, że bezstronna i oparta na naukowych zasadach dyskusja pomiędzy recenzentami obydwu scen budziłaby w publiczności „zmysł krytyczny”³³, zainteresowanie teoretyczną stroną przedmiotu, a wreszcie znawstwo i szlachetne zamiłowanie do teatru. W tekstach Konecznego i wielu innych krytyków zawarta jest myśl o socjologicznych uwarunkowaniach sztuki scenicznej. Dla Suessera istotna była rola publiczności teatralnej z punktu widzenia stratyfikacji kultury oraz „usług moralnych”, jakie powinien świadczyć teatr wobec „warstw pracujących”³⁴. Koźmian również był przekonany o tym, że publiczność to najważniejszy składnik teatru i „prawdziwa szkoła dramatyczna”. Lecz dla nie-

³¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1898, t. 129, z. 385, s. 176. Przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994.

³² T. Kon... [T. Konczyński], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1897, t. 1, z. 1, s. 39; *Teatroman, O Modrzejewskiej i teatrze krakowskim słów kilkoro*, „Nowa Reforma” 1902, nr 286, s. 2; F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1898, t. 130, z. 388, przedruk [w:] F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw.; B. Feller, [głos w:] *Nasza ankieta w sprawie Teatru Miejskiego*, jw.

³³ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, jw., z. 385, s. 177.

³⁴ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, jw., s. 11.

go „dobra publiczność”, której nie wolno skąpić dzieł narodowej literatury, to publiczność „światła, arystokratyczna” w szerokim znaczeniu tego słowa³⁵. Wydaje się, iż były dyrektor krakowskiej sceny nie podzielał egalitaryzmu Suessera. I nie tylko on. Z innej strony – estetycznego wpływu teatru na widzów – ujmował ten sam problem Koneczny: „Tak się utarło o tym kształceniu [...], że głos przeciwny uważa się za dziwny. Owszem, teatr kształci, ale człowieka już wykształconego, który potrafi odróżnić dobro od zła”³⁶.

Hipotetyczną i rzeczywistą dwupłaszczyznowość całej dyskusji sprowadził do absurdu Lack, podważając sprawdzalność takich nazw, jak publiczność czy jej smak artystyczny. Wszak publiczność to „ta ilość ludzi, która zapełnia widownię każdego wieczoru”. O tej zbiorowości nie da się nic powiedzieć oprócz tego, że może ona być sobotnia (premierowa), niedzielna, wtorkowa itd. Trochę ironizując, wyraźnie daje Lack do zrozumienia, iż „smak publiczności to mój smak własny”, czyli dyrektora, który „ma taką publiczność, na jaką go stać, na jaką zasługuje”³⁷. I znów, gdyby na analizowane wypowiedzi spojrzeć teraz nie pod kątem ich genezy, lecz przez pryzmat słownego ujęcia wyrażanych postulatów, okazałoby się, do jakiego stopnia pewne formuły krytyczne zlektykalizowały się wskutek powszechności występowania. Gdy więc dla Lacka ostatecznym zadaniem teatru jest: wprowadzić „jedność nowego stylu”³⁸, które to żądanie stawia, mierząc prawdziwe oraz domniemane zalety faworyzowanego przez się kandydata (Wyspiański), w zupełnie innych okolicznościach z lekka kpi Zapolska: obecnie wszystko jest „stylowe”³⁹; co wcale jej nie przeszkadza domagać się stylu w inscenizacjach sztuk z przeszłości. Albo dla odmiany: żartobliwa w ujęciu Lacka klasyfikacja publiczności krakowskiej – przez Zapolską brana jest całkiem serio, skoro recenzentka zastanawia się nad tym, jak wystawiać daw-

³⁵ S. Koźmian, *Nowy gmach i nowy teatr w Krakowie*, jw., s. 494.

³⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, jw., s. 174.

³⁷ S. Lack, *O dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie*, jw., s. 119.

³⁸ Jw., s. 118.

³⁹ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 39, s. 924. Przedruk [w:] G. Zapolska, *Szkice teatralne*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958.

niejsze utwory, ażeby „publiczność niedzielna” dostrzegła ich odrębny wdzięk i była zadowolona.

Zaspokajanie potrzeb widowni określało wprost lub domyślnie zasięg dyskusji dotyczącej ideowo-artystycznego oblicza polskiego teatru. Zwykle był to argument rozstrzygający, także w sporach o charakter scen ludowych⁴⁰, a cóż dopiero wówczas, gdy chodziło o Teatr Miejski, który miał służyć narodowej sztuce. I nic dziwnego, wszak często powoływano się na klasyczną już, aczkolwiek ryzykowną w części motywacyjnej Miriamowską definicję repertuaru⁴¹. Uczynił tak Feldman⁴², wytrwale dążący do podtrzymania ambitnych planów repertuarowych teatru przy placu Św. Ducha. Można by powiedzieć, że poniekąd aksjomatyczny sąd warszawskiego krytyka wyrażał oczekiwania wielu modopolan. Autorytatywny ton wypowiedzi z pewnością zadowalał tych, którzy na ogół zgodnie twierdzili, iż głównie od repertuaru zależy sprawne funkcjonowanie całego „organizmu”, jakim jest dobry teatr. W tak konstruowanym modelu zmieniała się jedynie skala zainteresowań poszczególnymi składnikami „anatomii” teatru. Według Suessera, warunkiem artystycznej wartości sceny jest umiejętnie ułożony repertuar i dobra inscenizacja; Feldman dodaje: personel i reżyseria; Antoni Euzebiusz Balicki uwzględnia jeszcze publiczność⁴³.

Teoretyczne aspekty repertuaru nastrożają w praktyce wiele kłopotów. Pod jakim kątem go analizować: określonego teatru,

⁴⁰ Zob.: M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1898–1914*, Wrocław 1975.

⁴¹ „Postulatem kategorycznym, od którego żadnej scenie, pod groźbą obrócenia się w prosty cyrk czy tyngiel, odstąpić nie wolno, jest dominujące stanowisko repertuaru. On musi być rdzeniem teatru, jego kością pacierzową, jego wyłączną racją bytu. Celem jedynym powinno być możebnie najlepsze wcielenie utworu dramatycznego; gra artystów i wszelkie sposoby inscenizacji muszą być traktowane tylko jako środki do urzeczywistnienia tego celu”. Z. P. [Z. Przesmycki (Miriam)], *Reforma teatrów warszawskich*, [cz. 2], „Chimera” 1901, t. 3, z. 7–8, s. 318. Przedruk m.in. [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, jw.

⁴² (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1914, t. 41, z. 5, s. 326. (Nieznaczące zmiany wobec pierwodruku).

⁴³ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, jw., s. 12; (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1906, t. 2, z. 11, s. 383; A.E. Balicki, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1909, t. 173, z. 519, s. 395.

utworu dramatycznego, aktora, reżysera? Ogarnięcie refleksją badawczą wszystkich płaszczyzn odniesienia⁴⁴ wymagałoby oddzielnych zestawień statystycznych. Tu, w materiałach skoncentrowanych wokół metaforycznego tytułu, przeważają stwierdzenia odnoszące się do pierwszej sprawy (jaki jest repertuar), bardzo często poprzedzone notacją a priori (czym być powinien). Zaraz też, „względem sztuki i względem społeczeństwa”, pisano po otwarciu sceny krakowskiej: „Dobry, urozmaicony, rozumnie ułożony i zręcznie zmieniany repertuar, dający pierwszeństwo literaturze narodowej, ale obok tego uwzględniający arcydzieła i lepsze nowości literatury obcych, obejmujący obok rzeczy posiadających wartość historyczną także produkcję współczesną, prądy nowe, a nade wszystko dążący do wystawiania na scenie utworów poruszających żywotne kwestie czasu: taki repertuar to podstawa poważnego i dobrego teatru, jakiego społeczeństwu naszemu potrzeba”⁴⁵.

W kilkanaście lat później Brzozowski ustalał kanon repertuaru klasycznego (przynajmniej jedno przedstawienie na tydzień) i retrospektywnego (jedno lub dwa przedstawienia miesięcznie). Podwaliny teatru miałyby stanowić „repertuar stały”⁴⁶, z dramaturgii narodowej: Aleksander Fredro, Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański. O szersze uwzględnienie dorobku twórcy *Wesela* upominał się niestrudzenie Feldman, przeświadczony o tym, że dyrekcja teatru, którego rentowność nie może być celem nadrzędnym i wyłącznym, „ma przede wszystkim obowiązek stworzyć stały repertuar polski”. Ten „wielki” repertuar, mający się stać „współtwórcą kultury narodowej”⁴⁷ – to rzeczywiście główny wątek batalii o charakter krakowskiego teatru.

⁴⁴ Zob.: J. Got, *Repertuary*, [w:] *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, pod red. J. Czachowskiej, Wrocław 1970. Politykę repertuarową kolejnych dyrekcji opisał J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2, Kraków 1985.

⁴⁵ G. K., *Teatr*, „Nowa Reforma” 1893, nr 284, s. 2.

⁴⁶ S. Brzozowski, *Teatr krakowski*, jw., s. 291.

⁴⁷ (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1914, jw.; (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1911, t. 32, z. 9, s. 129.

Co do dzieł zagranicznych, nieugięty w stosowaniu kryteriów ich ocen był Konrad Rakowski, który nad aktualność tematu przedkładał formę artystyczną wystawianych dramatów i tym samym wykluczał z repertuaru sztuki bez większego znaczenia dla „powszechnej kultury scenicznej”⁴⁸. Przecież jednak od samego początku uświadamiano sobie, iż oprócz „poważnego repertuaru” trzeba dać niekiedy także „święteczne” widowisko⁴⁹, jak choćby *Podróż naokoło ziemi* Jules’a Verne’a i Adolphe’a Dennery’ego. W przeciwnym wypadku – pisała Zapolska – zawsze połowa publiczności wyjdzie niezadowolona, bo nie ma szansy wyboru przedstawień na miarę własnych potrzeb. Niechętna licznym adaptacjom romansów, zwłaszcza tłumaczonych z angielskiego, proponowała zwolenniczka Théâtre Libre i... Théâtre de l’Oeuvre nieco osobliwe rozwiązanie. Opowiadała się za wyłącznie estetycznymi uwarunkowaniami sztuki scenicznej i broniła niezbyt jasno określonego modernizmu, a jednocześnie wskazywała na „pedagogiczne (metodą poglądową)” funkcje teatru, który powinien być nie „źródłem dochodu, lecz źródłem podniosłych lub wysoko pięknych wrażeń”⁵⁰. Kompromisowego wyjścia szukał znacznie wcześniej Kotarbiński, sceptyczny wobec tak ambitnych zamierzeń. Owszem, myśl o „wyższych zadaniach sceny” była niezmiennie podstawą jego argumentacji. Utrzymywał jednak stanowczo, że dla zapewnienia „artystycznej żywotności teatru i jego finansowych interesów” prócz klasyki oraz wybitniejszych utworów obcych potrzebuje bieżący repertuar „dużo... chleba powszedniego”, czyli twórczości popularnej, umożliwiającej widzom nieszkodliwą rozrywkę⁵¹. Gdy w takiej sytuacji udało się zrobić kasę i oca-

⁴⁸ K. Rakowski, *Ubiegły sezon teatralny*, „Czas” 1906, nr 155, s. 1.

⁴⁹ [Anonim], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1893, nr 289, s. 3.

⁵⁰ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, jw., s. 923; nr 42, s. 997; nr 52.

⁵¹ J. Kotarbiński, *W sprawie teatralnej*, jw. W cytowanym już źródle Baumfeld (*O teatrze ludowym słów kilkoro*, jw., s. 1) tolerował sztuki popularne jedynie ze względów praktycznych, jako że nie odpowiadają one „zasadniczym drogom” krakowskiego teatru. Na pytanie: Czym jest teatr? – odpowiadano (*Mały Prokiesz, czyli Kompendium umiejętności krytycznej dla dorastających recenzentów teatralnych. Wydanie drugie uzupełnione i poprawione*, „Liberum Veto” 1903, nr XVIII, s. 14): „Miejscem godziwej rozrywki”. W kontekście przytoczonych opi-

lić literaturę, aktorzy mieli pole do popisu, a spektakl podobał się publiczności, Koneczny mówił o normalnym repertuarze. Kiedy indziej zaś ten sam krytyk twierdził: „więcej wart teatr, grający miernie utwory dobre, niż wystawiający świetnie dzieła bez literackiej wartości”⁵². Zdaje się, iż w ten sposób poprzedził Koneczny zarówno mniemanie Lacka, jakoby teatr miał sprzyjać rozpowszechnianiu utworów z kategorii dramatu, jak i Miriamowskie pryncypia ich selekcji: tekstowe (idea) przed teatralnymi (możliwości inscenizacyjne). Teatr – powiadał Koneczny – należy poświęcić „literaturze dramatycznej”, czyli dziełom, które nawet nie wystawione, „same przez się coś znaczą”⁵³. I takie, według niego, winno być kryterium „dobrego repertuaru”.

Dokonany skrótowo przegląd stanowisk uświadamia wewnętrzną dynamikę repertuaru, nie tylko w przekroju jego doniosłości ideowo-artystycznej, ale także ze względu na pałubiczność (neologizm Karola Irzykowskiego) samego terminu. Pytanie o to, co wybrać z tradycji i najnowszej twórczości dramatycznej, odślaniało różnorodność czynników motywacyjnych. Społeczne zadania teatru, poglądy estetyczne zarządzających sceną, oczekiwania odbiorcy, wreszcie kalkulacja najbardziej ryzykowna: artyzm czy finanse? – wszystko to modyfikowało plany repertuarowe i oddziaływało na poglądy krytyków, jakże często rozbieżne w tej materii. Po latach rzecz całą podsumował Feldman: „«Narodowej sztuce» – wypisano. Nie wiem – czyśmy w to wierzyli kiedy. To pewne, że także i inne «cele bardziej praktyczne», wkradłszy się tam cicho, [...] rozsiadają się nieraz dzisiaj [...]. Zresztą – mówmy bez obłudy i zasadniczo – one tam były w swoim prawie”⁵⁴. Odpowiednio zatem do składu widowni i wynikającej stąd „niemiłej kompromisowej uniwersalności” zasobu granych dzieł teatr ma wychowywać, propagować idee społeczne, polityczne itd. Również może on przy-

nii błędnie dowcip złośliwych uwag, jakich nie szczędzono pechowemu recenzentowi *Wesela*.

⁵² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, jw., z. 385, s. 173; F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 124, z. 370, s. 173.

⁵³ Jw., z. 385, s. 175.

⁵⁴ S. Pomian [W. Feldman], *O teatrze*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, nr 2, s. 159.

jać nawiązywaniu kontaktów towarzyskich, dowodził krytyk, żądając jednak „bezwzględnej separacji” tych „celów innych”⁵⁵.

Na obrzeżach narracji krytyków – od opisu, przez interpretację do postulatów (bądź w odwrotnej kolejności) – nawarstwiały się niekiedy uwagi dotyczące interesującego nas pojęcia. Charakterystyczny jest pod tym względem tekst Suessera, który podważał neutralność słowa repertuar, gdyż nierzadko odzwierciedlało ono poglądy koterii, stronnictw, partii, a może jeszcze częściej „indywidualne zapatrywanie jednostki”⁵⁶. Wiadomo już, z jakiego stanowiska „cieplarnianym kwiatom” przeciwstawiał Suesser „pożywnych zbóż kłosy”. Mniej socjologizujące, choć podobnie nacechowane ideologią są inne wypowiedzi. Ze względu na walory literackie, łączące się z etyczną tendencją, recenzowano niejedną raz krakowskie spektakle, głosząc opinię, iż: „Sztuka dla sztuki tylko uprawianą być może na wielu polach, teatr przecież najmniej odpowiednią jest areną popisu dla utworów odbiegających od zasad etyki społecznej, bo jednym z jego zadań jest uszlachetnianie, lecz nie obniżanie umysłowego poziomu najrozlicniejszej sfery widzów i słuchaczy”⁵⁷.

U progu nowego stulecia takie wytyczanie granic repertuaru powoli ustępuje miejsca innym założeniom – przynajmniej w teorii (*l'art pour l'art*). Nie to zresztą wydaje się najważniejsze, zbieżność terminologiczna jest tu chyba przypadkowa. Istotne jest natomiast, że wyrażano wartości (cytatów łatwo przytoczyć znacznie więcej), które niezależnie od wpływów estetycznych były kultywowane przez cały okres umownie zwany Młoda Polska. Przełożone na inny język (*Wyzwolenie* zamiast *Kościuszki* *pod*

⁵⁵ Jw.

⁵⁶ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, jw. Ostatnie zastrzeżenie należy chyba łączyć z osobą dyrektora, a jeśli tak, to warto przypomnieć tu słowa Lacka (*O dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie*, jw., s. 120), który – wręcz przeciwnie – chwalił Pawlikowskiego, bowiem ten kierował się swoim poczuciem piękna i radą ludzi kompetentnych. Zob. jednak częściowo autokrytyczne wynurzenia Pawlikowskiego w petersburskim „Kraju” 1900, nr 14: *Wywiad przed objęciem dyrekcji teatru lwowskiego*, przedruk [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, jw.

⁵⁷ A. K., *Teatr*, „Nowa Reforma” 1893, nr 19, s. 3.

Ractawicami), podbudowane doświadczeniem dramaturgicznym i reformatorskim nurtem odnowy teatru, sięgają przecież głęboko w modernizm. Co prawda – głównie za pośrednictwem krytyków o mniejszym znaczeniu. Ale i ci znakomitsi: Brzozowski, Feldman, Koneczny – by przy nich pozostać – wszak nie przekreślali ideowych zobowiązań teatru wobec społeczeństwa.

Pisał w 1891 roku Suesser: „scena musi zastępować często ambonę, katedrę i trybunę”⁵⁸. Można się spierać o to, jakim mianem określić krytykę tak pojmującą zadania teatru: utylitarną na wzór pozytywistyczny czy tylko zaangażowaną? – i wątpić o słuszności postawionej diagnozy, niemniej przeto w marzeniach Schillera pozostający „obowiązek społeczeńskiego urzędowania za pomocą sztuki”⁵⁹ nie tak znów daleko odbiega od paradygmatu krytycznego minionej epoki. Jeszcze Stefan Papée, chcący po młodopolsku widzieć w teatrze przyszłości „świątynię sztuki, a nie stajnię Augiasza”⁶⁰, też wykazywał troskę o zdrowie moralne naszego narodu.

⁵⁸ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, jw., s. 11. Dwadzieścia lat wcześniej ten sam motyw pojawił się gdzie indziej. Zob.: J. N. [J. Narzymiski], *Słówo o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej*, „Tygodnik Wielkopolski” 1871, nr 15. Przedruk [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, jw.

⁵⁹ L. Schildenfeld-Schiller, *Teatralia. (Przyszłość teatru krakowskiego)*, jw., s. 164.

⁶⁰ S. Papée, *Polski teatr przyszłości*, „Na Przełomie” 1916, nr 2 i 3, s. 58. Z pobudek moralnych oceniano wiele przedstawień również w mniejszych ośrodkach. Zob.: A. Kuligowska, *Krytyka teatralna na prowincji w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979.

Prokesch i stereotypy

Nazwisko Władysława Prokescha (1863–1923) tak zrosło się z jego recenzją z krakowskiej premiery *Wesela*, że osławione później „dźwięki weselnego oberka” przesłaniają nieomal wszystko, co ogłosił drukiem w ciągu ponad trzydzieści lat trwającej pracy dziennikarskiej. Prawnik z wykształcenia, ale i autor krótkich monografii o malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku, na długo związał się z „Nową Reformą”, sporadycznie publikując też w innych periodykach („Kurier Krakowski”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Biesiada Literacka”, „Scena i Sztuka”).

Pisał dużo, również o literaturze i muzyce, zarabiając tym samym na utrzymanie licznej rodziny. Wiadomo, iż nie cieszył się dobrą opinią w swoim środowisku. Lekceważony przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego (*Znaszli ten kraj?...*), a wcześniej ośmieszony przez Adolfa Nowaczyńskiego (*Mały Prokesz, czyli Kompendium umiejętności krytycznej dla dorastających recenzentów teatralnych. Wydanie drugie uzupełnione i poprawione*, „Liberum Veto” 1903), rychło stał się pierwszoplanowym „bohaterem” żartobliwych albo złośliwych notatek satyrycznej prasy i programu Zielonego Balonika. Tak przeszedł do dziejów piśmiennictwa krytycznego, niesłusznie znany wyłącznie „z absolutnej ignorancji”¹ w tej dziedzinie.

¹ Przypis [do:] K. Irzykowski, *Ankieta o krytyce teatralnej*, [w:] K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, wybór i wstęp J. Szpotański, przypisy oprac. B. Winkłowa, Warszawa 1965, s. 696. Wspominał A. Wysocki: „Prokesch, nie obdarzony samodzielnością sądu i nie posiadający odpowiedniego przygotowania literackiego, a z natury sumienny i pracowity, radził sobie w ten sposób, że wychodził skwapliwie po każdym akcie premiery do palarni i urządzał małe wywiady lub przysłuchiwał się rozmowom doskonałego znawcy teatru malarza Stanisławskiego

Już po śmierci Prokescha, gdy ostygły nieco emocje wywołane atmosferą bronowickiej chaty, a krytyka uwikłała się w rozplątanie nowych treści i form scenicznych, nagle przypomniano (w ćwierćwiecze zgonu Stanisława Wyspiańskiego) o niefortunnym wystąpieniu krakowskiego recenzenta. Stanisław Mróz usiłował mianowicie podważyć stereotyp myślenia, że Prokesch zupełnie nie zrozumiał dzieła Wyspiańskiego. Prokesch – tłumaczył Mróz – nie zawsze dostrzega „symboliczne znaczenie poszczególnych obrazów”, lecz w „najbardziej «inkryminowanym» ustępie” z jego wypowiedzi ujawnia się „raczej pewna nieporadność w sformułowaniu [...], pewna niewspółmierność [...] utartej gwary recenzentki z tym poetyckim polotem *Wesela*, o którym sprawozdawca mówi”. A zresztą Prokeschowa recenzja – czytamy dalej – przygotowana w dwa dni po przedstawieniu „nie mogła nawet wypaść inaczej”². Oczywiście, nie chodzi o usprawiedliwienie naiwnego ujęcia treści *Wesela*, gdyż w niektórych materiałach z gazet codziennych znajdujemy przecież pogłębione analizy dramatu (Konrad Rakowski, Rudolf Starzewski). Mróz chce jedynie dowieść, iż aczkolwiek Prokesch pogubił się w realistyczno-fantastycznej semantyce utworu, na równi z innymi recenzentami – od „Naprzodu” po „Czas” – docenił jego doniosłość ideową.

W sprawie Prokescha dość nieoczekiwanie zabrał także głos Stanisław Łempicki. Mróz poniekąd bronił sprawozdawcy z „Nowej Reformy” przez uświadomienie sytuacji odbioru dzieła nowatorskiego, jakim było niewątpliwie *Wesele*. Autor *Renesansu i humanizmu w Polsce* obrał inną drogę. Nawiązaniem do jednej z wersji *Małego Prokesza*... obnażył niedowład znacznego odłamu międzywojennej krytyki teatralnej, która skupiała uwagę na autorach i tekście dramatów, ale reżysera oraz wykonawców dalej traktowała „wedle wskazań Prokeszowego katechizmu”³, popadając

czy Antoniego Potockiego [...], nie gardził nawet uwagami naszej paczki, bo wiedział, że czytywaliśmy zagraniczne tygodniki i przeglądy teatralne”. (A. Wysoc-ki, *Sprzed pół wieku*, przypisy oprac. J. Kijas, wyd. 3, Kraków 1974, s. 38).

² (st. m.) [S. Mróz], „*Wesele* z «obertasem» w roku 1901. Mała rehabilitacja jubileuszowa”, *Ilustrowany Kurier Codzienny* 1932, nr 335, s. 3. (Podkreślenie – ujednolicone spacjowaniem – pochodzi z cytatu).

³ S. Łempicki, „*Mały Prokesz*». *Kilka słów o aktorach i recenzentach*, „*Nauka. Literatura. Sztuka*” 1933, nr 10, s. II. Autorstwo tego artykułu niekiedy

często w „ogólnikowe, mało mówiące mentorstwo lub ostrą naganą, idącą [...] aż do linii notorycznych kpin i urągania”⁴. Krakowski recenzent – pisze Łempicki – przynajmniej „miał jeszcze w sobie coś z romantyka: przeważnie zachwycał się każdą sztuką, chwalił na swój sposób każdego aktora”⁵.

Fakt faktem: popełnił niejedną gafę. Prawdą jest jednak również to, że „prokeschiady”, czyli „«sztampy» recenzenckie” (Karol Irzykowski), nie znikły wraz z odejściem tego, komu je przypisywano. Rzecz dziwna, lecz blaknie coraz bardziej jaskrawość oceny dorobku Prokescha, który ponoć do końca życia miał kompleks niešťczęsnego „obertasa”.

W podobnym tonie jak Mróz i Łempicki wypowiedział się o Prokeschu przed laty Witold Zechenter⁶, a i później badacze⁷ byli ostrożniejsi pod tym względem niż młodopolanie. Parafrazując mądrą maksymę, oddajmy więc Prokeschowi nie tylko to, co Prokeschowe, i przyjrzyjmy się bliżej jego tekstom.

1

Krakowskiej scenie (w dawnym gmachu, a od 1893 roku przy placu Św. Ducha) towarzyszył Prokesch przez całą Młodą Polskę. Towarzyszył – to chyba najlepsze określenie, trudno bowiem przypuszczać, iż swoimi recenzjami jakoś wpłynął na charakter tej placówki. Niełatwy do sprecyzowania – i do udowodnienia – związek pomiędzy teatrem jako instytucją i gałęzią twórczości a krytyką tutaj wydaje się mało istotny. Jeżeli taki np. Feliks Koneczny („Przegląd Polski”) wyraźnie, bo dzięki konkretnym

mylnie kojarzy się z Z. Łempickim, np. w przypisie do *Ankiety o krytyce teatralnej* (jw.) Irzykowskiego, przedruk [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978, s. 416.

⁴ S. Łempicki, „*Mały Prokesz*». *Kilka słów o aktorach i recenzentach*, jw., s. III.

⁵ Jw., s. II–III.

⁶ W. Zechenter, *Tragiczny symbol i niezmierna krzywda*, „Słowo Powszechne” 1970, nr 301, s. 4.

⁷ Zob. np.: J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] S. Wyspiański, *Wesele*, wyd. 2, Bibl. Nar., seria I, nr 218, Wrocław 1977, s. XXIV; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 2, Kraków 1987, s. 252.

radom czy przestrogom chciał odpowiednio ukierunkować rozwój talentów aktorskich, to Prokescha zadawała zazwyczaj rejestrowanie bieżących wydarzeń teatralnych. Wznowienie spektaklu, gościnne występy innych zespołów, nade wszystko inscenizacje nowych bądź nie granych dotąd utworów – oto najważniejszy temat jego recenzji. Pisywał także okolicznościowo: na dwudziestoipięcioletni jubileusz twórczości Kazimierza Zalewskiego (1894), w sześćdziesiątym roku działalności Teatru Miejskiego (1899), z okazji dwieście siedemdziesiątego piątego przedstawienia *Kościuszki pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (1911), w stulecie urodzin Juliusza Słowackiego (1909). Podsumowywał sezony teatralne sceny krakowskiej. Ogłaszał też w „Nowej Reformie” liczne nekrologi (Victorieny Sardou – 1908, kilkakrotnie Wyspiańskiego). Ot – pokłosie pracy szeregowego dziennikarza, który niejako z urzędu jest zobowiązany do śledzenia aktualności.

W tym sensie jego przekazy są dokumentem raczej życia kulturalnego aniżeli świadectwem dokonujących się przemian w estetyce teatru. Wątki interesujące młodego Leona Schillera („reteatralizować teatr”), Adama Grzymałę-Siedleckiego (teorie reżyserii) lub Ryszarda Ordyńskiego i Włodzimierza Pińskiego – właściwie Prokescha nie obchodziły. Zestawienie pojęcia krytyki z jego tekstami byłoby chyba nadużyciem. Lepiej myśleć o recenzji teatralnej, ale znów – gdzież mu się mierzyć z liczną gromadą sprawozdawców znacznie wrażliwszych od niego na elementy widowiskowe. Publikował w dzienniku, dla masowego odbiorcy, który głównie oczekuje informacji, komunikatu-reklamy, a nie rozważań logicznie zrygoryzowanych, ewentualnie nacechowanych podmiotowo. Wartościująca klasyfikacja źródeł (profil oraz typ wydawnictwa) jest jednak ryzykowna. Niefachowy z tej racji „Przegląd Polski” więcej znaczy aniżeli wiele czasopism programowo zajmujących się sztuką. Prokeschowe wypowiedzi, chociaż zamieszczone przeważnie w rubryce *Teatr (Z teatru)*, są zwykle rozbiorem dramatów. Jeśli zatem będzie mowa o Prokeschu – recenzencie, sprawozdawcy teatralnym – to z pełną świadomością ruchomej granicy tych określeń, a zgodnie z ówczesnym obyczajem. Refleksja metakrytyczna nie była atutem młodopolskiego teatropisania.

Wszystko, co teoretycznie objaśniał i z powodzeniem urzeczywistniał Koneczny, jest chlubnym wyjątkiem na gruncie krakowskim. Inni, jak Schiller, Teofil Trzeciński, bardziej zasłużyli się formułowaniem odosobnionych podówczas postulatów pod adresem krytyki niż konkretnym ich spełnieniem. Prokesch zatrzymał się na streszczeniach i rzadko ten próg przekraczał. Przypomnieniem fabuły inscenizowanych dzieł nie gardzili również znaczniejsi od Prokescha, choćby flirtujący z Melpomeną Boy-Żeleński, jego prześmiewca i potencjalny adwersarz. Lecz to już jest historia późniejsza i trochę inna.

2

Dramatyczno-teatralne uwarunkowania Prokeschowej recenzji rzutują wyraźnie na jej zawartość. Omawiając spektakl bądź tylko sam tekst, stara się Prokesch – bodaj jednym zdaniem – umiejscowić dany utwór na tle tradycji lub współczesnych prądów literackich i artystycznych. Na przykład, kiedy recenzował benefisowe przedstawienie Tekli Trapszówny (*Dwie Eleonory* Paula Lindaua), nie omieszkał wtrącić o naturalizmie (Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann) oraz przeciwnikach „młodej literatury i wolnej sceny” (Lindau)⁸. W analogicznej sytuacji (benefis Wandy Siemaszkowej – *Wina* Jaroslava Hilberta) napisze, że w twórczości czeskiego modernisty próżno szukać „pierwiastka narodowego”, tak „przesiąkł prądami Północy i Zachodu”⁹. Insce nizację *Czy warto?* Bogdana Jaxy Ronikiera także objaśni przez pryzmat idących stamtąd „nowszych kierunków”¹⁰, na „przełomie nowych dróg i kierunków w dramatycznej literaturze” osadzi Bernarda Shaw (*Profesja pani Warren*)¹¹. Napomknie, iż Gabriele d’Annunzio to „dziecko współczesnej epoki” (*Gioconda*)¹², w *Kniaziu Patiomkinie* Tadeusza Micińskiego zauważy składniki „wstrzą-

⁸ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1892, nr 72, s. 3. (W dalszej części: skrócone przypisy).

⁹ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1898, nr 94, s. 3.

¹⁰ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1897, nr 37, s. 3.

¹¹ W. Prokesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1907, nr 461, s. 1.

¹² W. Prokesch, *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1901, nr 213, s. 1.

sających prądów wielkiej doby dziejowej”¹³ itp. Podobnie wyrazi się o tych, którzy zerwali z „utartym szlakiem życiowego realizmu”, przysparzając teatrowi „idealniejszych pierwiastków” (*Wilki w nocy* Tadeusza Rittnera)¹⁴, albo – jak Henryk Ibsen – dali się zwieść na „manowce symbolizmu” (*Hedda Gabler*)¹⁵.

Prokesch chętnie korzysta z publicystycznych tropów („Północ” i „Zachód” jako odpowiedniki literatury skandynawskiej i niemieckojęzycznej), specjalnie zaś epitetów („młodej”, „nowszy”, gdzie indziej „współczesny”, „dawniejszy”), których wyliczenie zajęłoby dużo czasu. I nie troszczy się wcale o zakres używanych pojęć. Pierwszą w porządku historycznoliterackim ich grupę („realizm”, „naturalizm”) zestawia często opozycyjnie z określeniami „poezja”, „poetyczny”. Drugą, niejednokrotnie synonimiczną wobec „Młodej Polski” (np. „symbolizm”), trzeba objaśnić dokładniej; zwłaszcza „modernizm”, przywoływany z widocznym zamiarem osądu zjawisk obejmowanych tą nazwą.

Termin ów ma w tekstach Prokescha – szczególnie do 1900 roku – na ogół ujemne konotacje. Nigdy przezeń nie definiowany, pojawia się jakby na doraźny użytek. Powstaje wrażenie, że recenzent wcześniej uznał ten zespół tendencji w literaturze i sztuce za nieistotny, przypuszczalnie nawet nie starał się zrozumieć jego przejawów. Prawodawcami modernizmu mianował Ibsena i Maurice’a Maeterlincka, łącząc z tym pojęciem psychofizyczną kondycję bohatera i rodzaj dramaturgii, dla której „sytuacje i nastroje są wszystkim, a wykonanie rzeczą zgoła podrzędną”¹⁶. Od początku nie szczędził modernizmowi pejoratywów, występując przeciw „dziwactwom modernistycznej literatury, chorobliwym nastrojom Ibsena i jego szkoły, [...] przeciw całej tej chorobliwej fali, która przejściowo, jak epidemia, owładnęła teatr i literaturę, szarpiąc nerwy i wypaczając umysł”¹⁷. Nie zastanawia nas więc, iż d’Annunzio, podsycający wyobraźnię „tajemniczymi nastrojami,

¹³ W. Prokesch, *Poetyckie dramaty*, „Nowa Reforma” 1906, nr 269, s. 2.

¹⁴ W. Pr.[okesch], „*Wilki w nocy*...”, „Nowa Reforma” 1917, nr 59, s. 2.

¹⁵ W. Pr.[okesch], *Hedda Gabler*, „Nowa Reforma” 1900, nr 230, s. 1.

¹⁶ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1903, nr 15, s. 3.

¹⁷ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1900, nr 248, s. 3.

chorobliwą mistyką i erotyzmem”, został obwołany „reakcjonistą w duchu modernistycznym”¹⁸. Prokesch antyseptyczny, tzn. antymodernistycznie nastawiony, z lubością wyżywa się w iście lekarskiej metaforyce. „Modernizm w teatrze jest stanowczo zaraźliwy. Epidemii tej ulegać zaczynają nawet ci, którzy wzrosli w innych warunkach” – zanotuje na marginesie recenzji *O inne życie* Włodzimierza Lewickiego¹⁹. Z powodu Sudermanna, zwanego „apostolem modernizmu”, myślą będzie już „po przebyciu szczęśliwym dzisiejszej ospy modernistycznej”²⁰.

W takim kontekście eufemizmami wydają się uwagi dotyczące „sztucznych naleciałości modernizmu”, których ustrzegła się Gabriela Zapolska (*Moralność pani Dulskiej*)²¹, czy obcego *Odrodzeniu* Franza Schönthana i Franza Koppel-Ellfelda „ponurego nastroju dzisiejszych modernistów”²². To znamienne: Prokesch – ten nieprzejednany wróg wszystkiego, co pachnie moderną (nie sposób zupełnie odmówić mu racji), gdzieś około 1905 roku nieco łagodzi kategorię ton wyrażanych opinii. Doświadczony snadź przez współczesność, w cytowanej już charakterystyce Lewickiego powie: „o ile modernizm «z pierwszej ręki» ma pewne typowe cechy indywidualizmu, pewien wyraz chorobliwej szczerości i jest przeważnie objawem pracy ducha twórczego, zbląkanego na manowce myśli, o tyle [...] modernizm z drugiej ręki, czyli tzw. naśladowczy, sprawia wrażenie maniery, kopiującej [...] ustaloną formę literacką”. Wynikiem tych usiłowań – tłumaczy dalej Prokesch – jest ostatecznie „całe morze frazeologii, [...] słów beztreściowych, gonących w zaświaty w poszukiwaniu nieuchwytnego dobra, piękna i szczęścia”²³. Przedtem niezbyt przychylny dla Ibsena, oznajmi w 1906 roku: „Choć nazywa się go modernistą i pisarzem tendencyjnym – to wszak coś innego niż modernizm dzisiejszy”. Wskazując etapy modernizmu, już nie traktowanego en bloc, podnosi

¹⁸ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1901, jw.

¹⁹ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1904, nr 31, s. 2.

²⁰ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1903, jw.

²¹ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1906, nr 278, s. 1.

²² W. Prokesch, *Teatr*, „Nowa Reforma” 1900, jw.

²³ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1904, jw.

zasługi jego współtwórcy na tle dokonań późniejszych dramatopisarzy. W tej części artykułu – napisanego po zgonie autora *Heddy Gabler* – dał się nasz recenzent ponieść emocjom: „jakże różnym jest modernizm Ibsena od modernizmu tych wyporków, którzy się dziś tym buńczuczniej pod ten sztandar garną, im mniej w utworach swych mają do powiedzenia”²⁴.

Postawa Prokescha wobec Ibsena jest zresztą niejednolita, a jej wyrazem – rozbieżne nieraz sądy. Jak Ronikiera oceniał recenzent „na zasadzie bilansu ujemnych i dodatnich stron”, tak w omawianym tekście (1900) – zarzucając postaciom norweskiego dramatopisarza brak prawdopodobieństwa życiowego, jednocześnie podsuwa wniosek: „Można się z Ibsenem nie zgodzić, teorie jego indywidualistyczne odrzucać, utwory [...] ze stanowiska popularności potępiać, ale trudno wobec znanej już dziś ewolucji jego wielkiego umysłu nie przyznać, że na teatr najnowszy i całą dzisiejszą produkcję wywarł on wpływ olbrzymi, że stał się czynnikiem składowym [...] pojęć i metody twórczej, że pogłębił studium psychologicznej strony scenicznych postaci, wlewając w nie wiele pierwiastków ożywczych”²⁵.

Cóż powiedzieć o tej kwintesencji ibsenizmu według Prokescha? Stopień uogólnień – w istocie wielokształtnej dramaturgii – jest tak rozległy, iż niełatwo o racjonalne uzasadnienie ich trafności bądź niesłuszności. Krytykując „morze frazeologii” zalewające utwory epigońskich w stosunku do Ibsena modernistów, zaplątał się sprawozdawca „Nowej Reformy” we własne sidła, ponieważ robił to samo. Zbyt wiele naraz chcąc wyrazić, a najczęściej powtarzając utrwalone szablony językowe, tak się Prokesch zasugerował odgórnie powziętą decyzją o dziwnościach modernizmu, że nie umiał wybrnąć z sytuacji, gdy ten nurt, któremu nigdy nie wróżył przyszłości, znalazł kontynuatorów. Zwłaszcza zaś, kiedy z właściwym sobie upodobaniem do porównywania dzieł różnych autorów lub osądu twórczości jednego pisarza musiał liczyć się z obecnością takich modernistów jak Ibsen, pobieżnie rozpoznany nie tylko przez niego. W tych właśnie okolicznościach postępuje

²⁴ W. Prokesch, *Henryk Ibsen*, „Nowa Reforma” 1906, nr 122, s. 1.

²⁵ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1900, nr 230, jw.

Prokesch według owej reguły plus minus, co zaznacza się częstotliwością użycia spójników przeciwstawnych („ale”), partykuł („jednak”), przyimków („pomimo to”), słowem: taką konstrukcją zdań albo węzłowych punktów recenzji (aspekt oceny), iż – mówiąc już niefachowo – to, co czarne, niekiedy staje się białe²⁶.

Rejestr chwytów, neutralizujących ostrość sformułowań, jest znacznie bogatszy, a wręcz klasyczny wobec autora *Confiteor*. Prokesch, trochę zdezorientowany co do ewolucji poglądów rzecznika „psychologicznych wiwisekcji «nagiej duszy»”²⁷, nie aprobował – naturalnie – jego aksjologii. Objawy „psychopatii seksualnej i zbożeń psychicznych” uważał za niepotrzebny wytwór talentu, który „tak ciasny i tak ponury ogarnia horyzont”²⁸. Jednakże w tym samym tekście (1901) czytamy: „Cokolwiek bądź powiedzieć by można o twórczości Stanisława Przybyszewskiego [...] – stwierdzić należy fakt, że mamy do czynienia z indywidualizmem niepowszechnym, silnym i wysoce oryginalnym”. W kilkanaście lat później (1918) powtórzy Prokesch: „Okazało się, że mimo wszystkie zarzuty, jakie kiedykolwiek przeciw sztukom autora *Złotego runa* podnoszono, posiadają one dla teatru nie słabnącą siłę żywotną”²⁹.

Przedwcześnie, już w 1902 roku (*Matka*) uśmiercony przez Prokescha modernizm Przybyszewskiego jakoś przetrwał próbę czasu – nieco wbrew mniemaniom recenzenta. I nie jest ważne w tej chwili, czy powyższe podsumowanie to rezultat trafnej obserwacji, czy przez przypadek słuszne zestawienie strat i zysków. Wiemy, z jaką niechęcią odnosił się Prokesch do teorii i praktyki modernistów, aczkolwiek nie był konsekwentny. Ibsena

²⁶ Prokesch „wyrobił sobie specjalny słownik frazesów, które nie znaczyły nic, a których można było użyć do wszystkiego [...]. Wynałaził sposób «asekurowania się» polegający na tym, że jedna połowa zdania przeczyła drugiej” – pisał Boy-Żeleński (*Ariel i Kaliban*, cyt. wg: *Tadeusz Boy-Żeleński o Krakowie*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1968, s. 65), chociaż – zdaje się – tekstu Prokescha o *Weselu* nie czytał; w przypisie (jw., s. 66) nadmienia, jakoby egzemplarz „Nowej Reformy” z „ową słynną recenzją zniknął tak doszczętnie, iż nie ma go podobno nawet w Bibliotece Jagiellońskiej”.

²⁷ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1906, nr 229, s. 1.

²⁸ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1901, nr 110, s. 3.

²⁹ W. Pr.[okesch], *Teatr im. J. Słowackiego...*, „Nowa Reforma” 1918, nr 452, s. 3.

mierzył skalą jego naśladowców. Dostrzegał „fazę nową i pożądaną” w niektórych utworach Przybyszewskiego. „Zginał gdzieś – oby na zawsze – chorobliwy seksualizm, przygnębiające wizjonerstwo, a wyłonił się poemat dramatyczny, idealistyczny, pogodny, jasny” – rekomendował *Odwieczną baśń*³⁰. Barwa emocjonalna okreśników niewiele uzewnętrznia poetykę wystawionego dzieła, lecz przez analogię jest charakterystyczna dla poetyki Prokeschowych tekstów. Oto np. uwagi o *Odrodzeniu* Schönthana i Koppel-Ellfelda. Drugorzędną sztukę odbierał – wypadaloby rzec – tautologicznie, jako właśnie „świeży prąd odrodzenia”, skoro odkrywał w niej świat „ludzi zdrowych fizycznie i moralnie myślących i czujących normalnie, zgodnie z naturalnymi prawami psychologii i logiki, [...] radujących się z życia i garnących się do niego”³¹. Jerzy Żuławski (*Eros i Psyche*) został policzony między „modernistów zdrowych”, bo nie zszedł „na bezdroża i pustkowia modernizmu wykluczającego logikę i realne zjawiska życiowe”³².

Podrabiając nieco styl Prokeschowych recenzji, powiedzieliśmy, iż w pisarstwie tego rodzaju dopatrywał się właściwości terapeutycznych przeciw modernizmowi, któremu stawiał zwykle pesymistyczną diagnozę („chory nastrój dusz”). A cel chciał osiągnąć jak najprościej: przez dobór leksyki nacechowanej ekspresywnie (antonimy w obrębie jednego wypowiedzenia bądź składni międzyzdaniowej) albo odwołanie się do powszechnych mniemań o prawdopodobieństwie sytuacji, osobowościowych cech postaci itd. Niejeden raz podawał argumenty rozstrzygające moralny wydzźwięk prezentowanych wydarzeń. „Gdyby takim było życie, jakim je maluje Przybyszewski, gdyby takie ideały i programy przyświecały ludziom, jakim hołdują bohaterowie *Złotego runa*, życie nie byłoby życiem, ale parodią istnienia”³³.

³⁰ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1906, nr 229, jw.

³¹ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1900, nr 248, jw.

³² W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1904, nr 49, s. 1.

³³ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1901, nr 110, jw.

Pora krótko zreferować główne pojęcia obsługujące dramatyczną część tekstu Prokescha. O sprecyzowaniu ich treści nie ma mowy, gdyż stosuje je instrumentalnie, co w końcu jest zrozumiałe ze względu na charakter jego przekazów. Ogólnie biorąc, w dramacie zauważał przede wszystkim moment odtwórczy, imitacyjny w stosunku do sfery zewnętrznej. To, co uznał za swobodny twór wyobraźni pisarza, wydawało mu się dosyć podejrzane. Korelatami tak rozumianych i oczekiwanych jakości są rzeczowniki o bardzo szerokim polu znaczeń, a mianowicie: „realizm”, „prawda”, „życie”, „rzeczywistość”, lub ich połączenia, np. „prawda realna”, „realizm życiowy”, „realne życie”.

Oświadczy zatem Prokesch (*Miłości* Arthura Schnitzlera): „Ile-króć utalentowany pisarz dramatyczny zaczerpnie tematu wprost z szarego życia, [...] tyle razy spodziewać się można, że literatura sceniczna wzbogaci się trwałej wartości utworem, a teatr pozyska sztukę, która będzie miała rozgłos i atrakcję”³⁴. Tak sądząc, najpewniej już nie pamiętał, co wcześniej napisał (o *Irenie* Stanisława Graybnera): „temat wzięty żywcem z rzeczywistości, choćby był najtragiczniejszym, nie zawsze może być dramatem”³⁵. Nie zmienia to obrazu jego upodobań. Spośród licznych dowodów, potwierdzających Prokeschowe przekonanie o poprawności jedynie mimetycznego układu świata przedstawionego, przytoczmy opinię dotyczącą Ronikiera (*Czy warto?*). „Jest to [...] utwór literacki, wysnuty nie z życia i obserwacji, ale z fantazji autora”. A dalej: „sztuka [...] niewiele ma wspólnego z prawdą i realnymi stosunkami życiowymi i w tym leży zasadniczy jej błąd”³⁶. Lecz jak to Prokesch, zwolennik scenicznego realizmu, zależnie od okoliczności będzie jednocześnie sprzyjał tym, którzy przejawiają szlachetniejsze ambicje „odsłaniania [...] ukrytych sprężyn i regulatorów życia [...] w psychice ludzkiej”³⁷, np. Rittner (*Wilki w nocy*) lub – niespodziewanie – Zapolska (*Moralność pani Dulskiej*). Autorka „trzyma

³⁴ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1896, nr 291, s. 3.

³⁵ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1895, nr 123, s. 3.

³⁶ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1897, jw.

³⁷ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1917, jw.

się twardego gruntu i stosunków realnego życia”, nie zapomina jednak, iż teatr, „odtworząc życie, musi je odbijać w czystym zwierciadle prawdy [...] z całym jego brutalnym realizmem i z całą poezją zarazem”³⁸. W innych dziełach³⁹ doszuka się „piękności poetyckich”, „poetyckiego lotu” (*Zaczarowane koło* i *Bodenhain* Lucjana Rydla), wreszcie siły „poezji i uczucia” (*Odwieczna baśń*). Emotywność słów zestawianych z realizmem jest dodatnia, ale tylko w tym skojarzeniu ewalują one to, co według Prokescha było przymiotem dramatu jako konstruowania społecznych interakcji. A kto wie, czy zamysł jakiegoś poetyckiego realizmu nie oznacza po prostu tęsknoty za wzniosłymi utworami, uduchowionymi, pozbawionymi cech przyziemnych. Współcześni Prokeschowi krytycy również domagali się „poezji” w teatrze, co przypuszczalnie miało polegać na podejmowaniu takich tematów i takim ich ukazywaniu, aby u widza (czytelnika) nie wywoływać wrażeń nieestetycznych ani nie burzyć poczucia ładu moralnego. Typowe dla Prokescha gromadzenie epitetów wyklucza merytoryczną dyskusję. Można, co najwyżej, czytać je metonimicznie – korzyść stąd będzie i tak niewielka.

Podobnie jest z nazwą „wartość literacka”. Występuje ona u Prokescha na zasadzie oczywistości, i to przynajmniej w podwójnym sensie. Po pierwsze jako rekcja, w której przymiotnik „literacka” (i jego morfologiczne warianty) wskazuje, że dany przedmiot należy do literatury pięknej. Po drugie jako związek członów wypowiedzeniowych, w którym rzeczownik „wartość” jest wyrazem określającym, a równocześnie odzwierciedla stosunek osoby mówiącej do analizowanego faktu. Słowem: to, co literackie, już ma jakąś wartość, lecz nie zawsze upatrywaną przez Prokescha. W takiej sytuacji trzeba by mówić o Prokeschowej krytyce bezwartościowych dzieł literackiej wartości. Swoiście analityczną paronomazję tłumaczy chyba zamiar uwydatnienia różnicy stopnia w obrębie tych samych zjawisk. Nie formułujemy jednak hipotez

³⁸ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1906, nr 287, s. 1.

³⁹ W. Prokesch, „*Zaczarowane koło*...”, „Nowa Reforma” 1899, nr 88, s. 1; W. Prokesch, *Teatr*, „Nowa Reforma” 1906, nr 241, s. 1; W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1906, nr 229, jw.

na wątej podstawie, skoro wiadomo, iż przeważa tu słownictwo potoczne. Przez wartość literacką rozumie Prokesch właściwie ideę utworu, przejawiającą się bądź jako problem, bądź jako „tendencja”, o której pisze, że jest najczęściej „wrogiem artyzmu”, chociaż w relacji do tematyki dzieł nie przekreśla ich doniosłości („nuta patriotyczna” *Bodenhainu*)⁴⁰.

Niekiedy skupia Prokesch uwagę na objaśnianiu „tezy”, np. „tezy etycznej” w utworze *Jak myślicie?* Zalewskiego. Dokładnie zajmuje się jej przeprowadzeniem, uwzględniając kompozycję i formy podawcze. Streszcza akt po akcie, przytacza wreszcie kwestię rezonera, a następnie stwierdza: „Oto osnowa i teza sztuki piętnującej gryzącym sarkazmem kompromis z sumieniem”⁴¹. Uświadomiwszy najpierw czytelnikowi przesłankę myślową dzieła („czy uczciwość, wznosząca się aż do bohaterstwa, znajdzie odpowiednie uznanie i poklask społeczeństwa?”), rekonstruuje z kolei sytuację, na której tle rozgrywa się akcja. Osnowa – w takim ujęciu – to ogół międzyludzkich stosunków, warunkujących należyte zrozumienie schematu fabularnego. W recenzji *Miłostek* Schnitzlera przedstawi więc Prokesch „zarys osnowy”, tzn. określi intrygę miłosną pierwszego aktu, a dopiero potem będzie analizował „dramat”, czyli rozwój tej intrygi w kolejnych odsłonach.

Teza i osnowa nie są kategoriami aksjologicznymi, w przeciwieństwie do tendencji, apriorycznie uważanej za cechę obca naturze sztuki. Mieszczą się głównie w poznawczej warstwie jego świadectw. Brak im jednak tej funkcji, jaką spełnia „akcja” – niewątpliwie podstawowa jakość przezeń postulowana. „*Rusalka* – pisał Prokesch o komedii Stefana Krzywoszewskiego – nie ma żadnej akcji, tego czynnika niezbędnego wprost dla sukcesu teatralnego”⁴². Oszczędźmy sobie fatygi komentowania odnośnych partii z wielu tekstów, w których Prokesch zajmuje się akcją. Łatwo wskazać prawdopodobne źródło tak stanowczo zajmowanego stanowiska. Prokesch, chyba zafascynowany wpływową teorią dramatu Gustava Freytaga (*Die Technik des Dramas* 1863), przyjmuje ocho-

⁴⁰ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1906. nr 241, jw.

⁴¹ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1894, nr 58, s. 3.

⁴² W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1910, nr 555, s. 1.

czo zasadnicze jej założenia – jak to zwykle bywa w przyswajaniu koncepcji uniwersalistycznych. Tropi zatem wytrwale rozwój akcji w inscenizowanych dramatach, ale uznaje prawie wyłącznie celowościową organizację świata (czasoprzestrzeń). Wprawdzie „mimo braku akcji” tak pojętej doceni dramaturgię Antoniego Czechowa⁴³, komponującego „ciche symfonie jesienne” (*Wujaszek Wania, Wiśniowy sad*), niemniej będzie wciąż przeciwny przewadze „refleksji filozoficznej, rozumowania nad akcją”⁴⁴ – zgodnie z powyższym tłumaczeniem jej istoty. Jeśli w tym momencie uprzytomnimy sobie Prokeschową antypatię do „wyporków modernizmu”, nie zdziwi nas, iż w recenzji *Śniegu* Macieja Szukiewicza zaprzętnie naszą uwagę „płasami dokoła dwóch śnieżnych bałwanów”, które potem we śnie „zjawiają się staremu [...]”, a w „trzecim i ostatnim [...] obrazie [...] stoją znowu przed chatą”⁴⁵. Ich symboliczne znaczenie było Prokeschowi całkiem obojętne.

Czego więc oczekiwał? Przede wszystkim wartko rozwijającej się akcji, z wyraźnie zarysowaną intrygą. I choć bezpośrednio takich postulatów nie wysuwał, z rozproszonych napomknień o „wartościach scenicznych”, „akcji scenicznej”, „ruchu scenicznym” łatwo wywnioskować, że w kręgu jego zainteresowania znajdują się „doświadczeni majstrowie sceny” (Alexandre Dumas – syn, Sardou, Émile Augier)⁴⁶, tradycje pièce à thèse lub utwory bodaj przypominające „najświetniejsze wzory francuskie” (*Jak myślicie?*).

4

Teatralny odcinek sprawozdań jest niewspółmiernie uboższy i o wiele banalniejszy. Prawie zawsze stanowi on retoryczną puentę, czy – jak ktoś chce – wystawioną w zakończeniu laurkę, iż gra aktorów była „znakomita”, lecz sceny szły „nierówno”. Cytat został tutaj spreparowany, jednak bez szkody dla Prokescha, który często zadawał się wyliczeniem nazwisk odtwórców głów-

⁴³ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1906, nr 253, s. 2.

⁴⁴ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1901, nr 213, jw.

⁴⁵ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1897, nr 100, s. 3.

⁴⁶ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1903, jw.

nych ról, w rezultacie dając gorszy reprint afisza teatralnego. Trafiają się u niego wzmianki o autorze „oprawy scenicznej”, nazywanej też „oprawą plastyczną”, o „dekoracji” (zwłaszcza gdy była „nowa” i „ładna”); sporadycznie – ale zwykle anonimowo – o „reżyserii” (przeważnie „starannej”). Dalsze przytaczanie określeń dotyczących tworzyw i twórców inscenizacji mija się z celem, ponieważ w niczym nie urealniamy omawianego przedmiotu ani nie zachęcają do śledzenia poglądów recenzenta na widowisko teatralne. Mimochodem tylko, bilansując sezon sceny krakowskiej za kadencji Ludwika Solskiego, nadmienia Prokesch o pomysłach inscenizacji Maxa Reinhardta i Edwarda Gordona Craiga. Chwali udatne przyswojenie tych metod (sztuka malarska i przemysł dekoracyjny „w służbie teatru”), chociaż przedstawienie *Ślubów panieńskich* tak komentuje: „Mieliśmy nawet wrażenie, że troska o tę zewnętrzną szatę, o stylizację wzięła górę nad szczegółami interpretacji aktorskiej arcydzieła Fredry i pracy reżyserskiej”⁴⁷. Trudno powiedzieć, czy chodzi o zakres czynności reżysera, czy scenografa, których status zawodowy nie był przecież jeszcze ustalony. Inklinacje Prokescha do postrzegania wizualnych pierwiastków sztuki scenicznej okazały się jedynie czczą deklaracją, jakkolwiek gromko oświadczał: „Plastyka dla utworów dramatycznych to jeden z najważniejszych warunków ich właściwej oceny”⁴⁸. Rzeczoną opinię podzieliliby reformatorzy teatru z przełomu wieków. Tu jednak nic z niej nie wynikło. Jak wielu innych, poprzestał niemal wyłącznie na literackim odbiorze spektaklu, czasami zdawkowo informując o tkwiących w strukturze dzieła możliwościach jego teatralnej ekspresji. Ibsen – zapewniał Prokesch – pozostanie w teatrze „przedstawicielem wielkiej sztuki i głębokich myśli, a psychologiczne kontury jego kreacji otwarły nowe horyzonty dla pracy aktorskiej, która [...] znajduje szerokie pole do rozwinięcia gry refleksyjnej [...], a zbiorowy ansambl aktorski sposobność rozwijania nowego stylu w harmonijnym zestawieniu kontrastów

⁴⁷ W. Pr.[okesch], *Ubiegły sezon teatralny 1906/7*, „Nowa Reforma” 1907, nr 385, s. 2.

⁴⁸ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1899, jw.

i stworzeniu tzw. nastroju, czyli tła, na którym się akcja sztuk rozgrywa⁴⁹.

Nie oznacza to, iż sceniczna realizacja dramatu w ogóle Prokescha nie zajmowała. I owszem, zdarza się, że udziela rad aktorom. Odtwarzającej postać Łucji (*W świecie nudów* Edouarda Paillerona) Paulinie Korwin zaleci „silniejsze używanie dźwięcznego głosu i zwracanie się twarzą do audytorium⁵⁰. Nawet da reprimendę, wytykając np. Włodzimierzowi Kosińskiemu (hrabia Zbąszyński w *Bodenhainie*): „Był za mało wielkim panem i za mało siły wyrazu było w grze jego⁵¹. Lub powie o Antonim Siemaszce (Papkin w *Zemście Aleksandra Fredry*): „Za dużo rubasznego zacięcia i komizmu, a za mało typowej charakterystyki rozwija on w tej roli, stąd efekt komiczny przeważa w tej kreacji”; czy tamże o Raptusiewiczzu Edmunda Rygiera: „byłby doskonałym Raptusiewiczem, gdyby nie nadużywał głosu⁵². Ale tego rodzaju wypowiedzi są nieliczne. Jeśli bowiem już osądzał Prokesch występ aktora, to przeważnie za pomocą wyrażeń przysłówkowych bądź przymiotników („bardzo starannie”, „z powodzeniem”, „doskonała” itp.), które mogą obsługiwać dowolny przedmiot, gdyż brak im oparcia w dyskursie krytycznym. Opis zastępowała pobieżna ocena, ta zaś – z natury subiektywna – utrwała jedynie emocjonalne wrażenia podmiotu i nie podlega kryterium prawdy (ani fałszu).

Wartościując to, czego wpierw nie poddawał analizie, występuje niekiedy Prokesch jakby w roli świadka wyręczającego się rejestrowaniem doznań widzów: „Publiczność krakowska wyrobiła sobie nie bez słuszności opinię bardzo wymagającej, zimnej i spokojnej. U nas, aby salę i audytorium teatralne rozgrzać i ożywić, albo – co już do niesłychanie rzadkich należy wyjątków – w zapał lub zachwyty wprowadzić, potrzeba wznieść się do najwyższego artyzmu, bo epikureizm krytyczny wyrobił tu wielką wstrzeźliwość i krytycyzm w ocenianiu talentu⁵³. Retoryczna intro-

⁴⁹ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1900, nr 230, jw.

⁵⁰ (w. p.) [W. Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1894, nr 227, s. 3.

⁵¹ W. Prokesch, „Nowa Reforma” 1906, nr 241, jw., s. 1–2.

⁵² W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1894, nr 92, s. 3.

⁵³ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1895, nr 134, s. 3.

dukcja w takiej sytuacji zastępuje właściwy materiał recenzyjny (co? i jak?), którego zupełnie nie ma w dalszej części sprawozdania z gościnnych występów Heleny Modrzejewskiej. Wiele Prokesch nie powiedział, lecz przynajmniej uniknął maniery innych teatromanów, tak uwznioślających postać aktorki, iż nieraz nie wiadomo, co podziwiać – kunszt jej rzemiosła czy ekwilibrystykę słowną ich komunikatów.

Z dokonanego przeglądu widać, że krytyka zachowań aktora pojawia się u Prokescha sporadycznie i trochę niby zło konieczne. O scenicznej interpretacji dzieła – w rozumieniu słownych i pozawerbalnych form wyrażania – wzmiankował na końcu recenzji, jak większość młodopolan, poniekąd odzwierciedlając mniemanie, iż spektakl jest konkretyzacją dramatu. Nie można wszak zapominać, że nawet najwięksi spośród współczesnych Prokeschowi nie odwracali tego porządku analizy. Jak radzili sobie z obiektywizowaniem niepowtarzalnych faktów – to inna sprawa. Proporcje między tym, co dramaturgiczne, i tym, co teatralne w tekście Prokescha, oddaje mniej więcej układ omawianego materiału – reprezentatywnej próby niemałych obszarów dawnej krytyki.

5

Dopełnieniem egzegezy prokeschiady będą uwagi dotyczące Wyspiańskiego, probierz zdolności recepcyjnych recenzenta. Uderzał przeważnie w wysokie struny, ale pokorą nie grzeszył. Już wczesne notatki poświadczają jego nieufność wobec tzw. dekadencjonalnej literatury, do której zaliczał *Legendę*. Urzeczony światem fantastycznych bóstw („błyski talentu”), sumował: „w całości atoli jest *Legenda* chorobliwym wytworem umysłu rozmiłowanego w sferze myśli mało dostępnych ogółowi”⁵⁴. W przypadku *Akropolis* poczynił sobie jeszcze śmieiej: „Wyspiański jest wrogiem wszelkiego szablonu i banalności w pomyśle i formie, dlatego często popada w drugą ostateczność. Stwarza rzeczy chaotyczne, w których natchniona myśl, malowniczy obraz lub podniosły symbol kryją się wśród całego lasu płytkiej, nierzadko bezmyślnej, a zwykle niezro-

⁵⁴ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1898, nr 84, s. 3.

zumiałej frazeologii. Najnowszy jego dramat nie uchyla się od tego zarzutu⁵⁵. Nie dajmy się zwieść Prokeschowi, iżby głównie analizował kształt językowy *Akropolis*. Jemu nie przypadł do gustu układ fabularny: „konglomerat obrazów mglistych, oderwanych, nie spójnych w akcję jednolitą, wyraźną i logiczną”. Zrozumiałe przeto w tym kontekście, acz trochę zaskakujące, wydają się komplementy, jakich nie szczędził po inscenizacji *Meleagra*: „Tragiczny węzeł zasadniczego pomysłu [...] jest zadzierzgniętym tak kunsztownie i przeprowadzonym aż do końca tak logicznie, że mimo woli rażąco odbija od całej późniejszej, tak rozwichrzonej i odbiegającej od prawideł metody dramatycznego tworzenia Wyspiańskiego⁵⁶. Nad wszystko przedkładając „akcję”, stającą się prawie synonimem wartości dramaturgicznych każdego utworu, zauważy on, iż np. *Noc listopadowa* „nie posiada jasnej, logicznej konstrukcji⁵⁷. Nie dyskwalifikując rozwiązania, zgodnie z którym „stoją obok siebie równorzędnie dwa światy: realny i fantastyczny”, podważa jednak decyzję krakowskiej reżyserii, jako że „postawiła obie akcje dramatu na jednym planie”. Kontynuował w innym miejscu: „Można było i może nawet odpowiedniejszym było zesunąć tę oderwaną akcję duchów na drugi lub trzeci plan obrazów, przez co akcja realna byłaby wyrazistszą i bardziej spoiśtą⁵⁸. Nie spodziewajmy się zatem aprobowania *Skatki*, znacznie rozluźniającej „realny” – wedle recenzenta – ciąg wydarzeń. „Ze wszystkich dzieł Wyspiańskiego – pisał w 1906 roku – *Skatka* najmniej jest skoncentrowaną w jednolity organizm dramatyczny. Właściwie dramatu tu nie ma, jest tylko szereg obrazów genetycznie związanych z tragedią biskupią na Skałce i na niej opartych⁵⁹.”

Mniej grymaśny był Prokesch w stosunku do tzw. nastrojowej literatury, chcącej „przygotowywać uczucie i wyobraźnię czytelników lub widzów teatralnych do odebrania pewnych wrażeń, wy-

⁵⁵ W. Pr.[okesch], „*Akropolis*» Stanisława Wyspiańskiego, „Biesiada Literacka” 1904, nr 17, s. 325.

⁵⁶ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1908, nr 125, s. 1.

⁵⁷ P. [W. Prokesch], „*Noc listopadowa*», „Nowa Reforma” 1908, nr 547, s. 1.

⁵⁸ W. Pr.[okesch], *Teatr Miejski w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1908, nr 553, s. 1.

⁵⁹ W. Pr.[okesch], *Nowy utwór Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma” 1906, nr 271,

wołać odmienny nastrój ducha, który by ułatwiał przeniesienie się w sferę uczuć i myśli autora”⁶⁰. Po blisko dwudziestu latach (1917), omawiając tryptyk listopadowy Wyspiańskiego, nazwie *Warszawiankę* „poetycką syntezą akcji”, „epilogiem” cyklu utworów, wśród których *Noc listopadowa* jest „ekspozycją”, a *Lelewel* „koncentracją czynu i dramatycznego węzła”⁶¹. Gdyby ktoś był ciekaw, czy Prokesch podtrzymuje swój sąd o *Nocy listopadowej*, dowie się, iż jest to dzieło „niesłychanego rozbujania wyobraźni niemal szaleństwem zabarwionego, jakiego literatura polska dotychczas nie wydała”, lecz opromienione nadzieją, „że kiedyś pójdzie do teatrów świata, jako dorobek myśli wszechludzkiej”. Ze zdziwieniem musi uwierzyć, iż *Lelewel* jest przykładem „świetnej, jak zawsze u Wyspiańskiego, formy”⁶². Stosowany przez Prokescha duży kwantyfikatory (też „każdy”) potwierdza kłopotliwą prawidłowość prokeschianidy. Zaprzecza recenzent temu, co wielokrotnie wysuwał jako zarzut. W takich uogólnieniach więcej jest retoryki aniżeli wiarygodnej treści, a pomimo to wyciąganie wniosków, jakoby Prokesch nagminnie popełniał błąd interpretacji, byłoby krzywdzące. Wszakże miał rację, orzekając np. o *Skalce*: „Nie w budowie całości szukać tu należy zalet i wartości dzieła, ale w sile poetyckiej wizyj poszczególnych obrazów i w piękności poszczególnych ustępów luźnie tylko z całością dzieła związanych”⁶³.

Powyższy cytat zawiera określenia, którymi Prokesch często się posługiwał, analizując dramaturgię tekstów. Są to m.in. takie wyrazy lub ich grupy, jak: „poezja”, „wyższe poetyckie napięcie” (*Sędziowie*), „napięcie wyobraźni i poetyckiej siły” (*Noc listopadowa*). Na pierwszy rzut oka niewiele one wnoszą w sensie poznawczym. Jednakże dostrzega się ich odpowiedniość wobec utworów, które przecież i dzisiaj obejmujemy niezbyt precyzyjną formułą: „dramat poetycki” (użył jej recenzent w odniesieniu do *Skalki*).

⁶⁰ W. Pr.[okesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1898, nr 273, s. 1.

⁶¹ W. Pr.[okesch], *Powstanie listopadowe w dramatach Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma” 1917, nr 558, s. 1.

⁶² Jw.

⁶³ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1906, jw.

Podobnie, aczkolwiek nie wykluczając wtórności sądów Prokescha, trzeba traktować jego przeświadczenie o malarskim podłożu estetyki dzieł autora *Legionu*. Takie zastrzeżenie wydaje się niezbędne, gdyż pojęcia nazywające oraz wartościujące rzadko bywają wyłącznie własnością jednego podmiotu, a nawet w takim wypadku mogą być już zasłyszane. Wszelako jest faktem, że Prokesch niejednokrotnie stwierdzał u Wyspiańskiego „pierwiastek malarski, tkwiący w jego wszystkich poetyckich i teatralnych pomysłach [...] dający sztukom jego ramy, tło i perspektywę”⁶⁴. Przez ten pryzmat interpretował *Skatkę* („pierwiastek malarski kojarzy się w całej pełni z akcją dramatyczną i jest jej najsilniejszym oparciem”)⁶⁵, *Bolesława Śmiałego* (dzieło „malarza-poety”), o którego „scenicznych warunkach” decyduje „malarsko-dekoracyjna strona [...] splatająca się z tekstem w nierozzerwalną całość”⁶⁶. Pisał również o *Wyzwoleniu*: „Szerokie tło malarskie jest tu podstawą scenicznego wrażenia. Jako takie należy *Wyzwolenie* do tych dzieł, których wystawienie na scenie wymaga przede wszystkim szerokiego tła malarskiego pod względem ekspozycyjnym, a gry deklamacyjnej w kierunku aktorskim”⁶⁷. Z pozycji widza tak samo objaśniał dość obszernie i oceniał krakowską inscenizację *Legionu*, utrzymując „raz jeszcze ponad wszelką wątpliwość, że głównym, a raczej równorzędnym z twórczością poetycką Wyspiańskiego czynnikiem jest żywioł malarski”⁶⁸.

Bezsprzecznie trafna diagnoza osobowości twórczej i stylu autora not do *Bolesława Śmiałego* zaważyła jednak chyba niekorzystnie na poetyce recenzji Prokescha.

Oto sposób opowiedzenia treści: „W przedsionku starożytnej, wspaniałej budowli [...] zasiadło Natchnienie w postaci anioła i kojarzy błogosławieństwem rąk związek Piękna z Prawdą. Na stopniach, wiodących do tronu Natchnienia, [...] zasiadła Komedia [...]. W głębi tańczące grono młodzieży otacza posąg Terpsychory. Gru-

⁶⁴ W. Prokesch, *Stanisław Wyspiański*, „Scena i Sztuka” 1907, nr 2, s. 4.

⁶⁵ W. Pr.[okesch], „Nowa Reforma” 1906, jw., s. 1.

⁶⁶ W. Pr.[okesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1903, nr 106, s. 1.

⁶⁷ W. Prokesch, „*Wyzwolenie*...”, „Nowa Reforma” 1903, nr 50, s. 1.

⁶⁸ W. Pr.[okesch], *Teatr Miejski*, „Nowa Reforma” 1911, nr 546, s. 1.

pa lewa przynosi na pierwszym planie postać Tragedii [...]. W głębi Widma i Furie [...] ścigają morderstwo i występłą Miłość”⁶⁹.

A teraz skądinąd: „Zstąpili tedy z ołtarza owi srebrni Aniołowie i toczą między sobą rozmowę [...], po czym «idą na spyt». Stają przed pomnikiem kamiennym. «Kamień naraz stał się żywy» i zstąpiła zeń Niewiasta, potem Amor, i rozpoczynają się długie rozmowy o miłości. Niebawem przyłącza się do tej społeczności [...] Klio i Panna, wreszcie Czas, który rozcina kosą wrota katedry i uchoźi. Ostatni zstępuje z kamiennego głazu Młodzieniec, który wprędce ulega czarom i pokusom Panny [...] I kamienna para, spleciona w uścisku, ginie w mrocznej kaplicy”⁷⁰.

Te narracje niczym nie różnią się od siebie. W obydwu objaśnia Prokesch anegdotyczną stronę dzieła postrzeganego niby sekwencja zdarzeń fabularnych. Liczne czasowniki pozornie tylko oddają wewnętrzną dynamikę analizowanego przedmiotu, albowiem w gruncie rzeczy ewokują jedynie kształt obrazów jakby zatrzymanych w kadrze filmowym. Brakuje wydobycia głębszego sensu spod warstwy powierzchniowej aktu komunikacji. W pierwszym tekście prezentuje Prokesch kurtynę, sporządzoną dla teatru przez Henryka Siemiradzkiego, w drugim omawia inscenizację *Akropolis*. Język tych przekazów jest taki sam. Jego ograniczenia polegają na redukcji ujęć alegoryczno-symbolicznych do przedstawiania dosłownego. Uogólniał przy innej okazji: „W wyborze tematów rysunkowych widać, że w Wyspiańskim malarzu pokutuje dramaturg, jak w dramaturgu popisuje się malarz”⁷¹. Czy aby w Prokeschu – sprawozdawcy teatralnym – nie pokutuje domorosły krytyk malarstwa?

W tym świetle należy czytać wypominaną mu recenzję z *Wesela*: „Nie ma tu ani akcji, ani nawet osnowy we właściwym znaczeniu tego pojęcia, ale jest wielka baśń poetycka, oparta o tło życia realnego, na które wyobraźnia autora rzuca szereg wizji, przesu-

⁶⁹ W. Pr.[okesch], *Kurtyna mistrza Siemiradzkiego*, „Nowa Reforma” 1894, nr 89, s. 3.

⁷⁰ W. Pr.[okesch], „Biesiada Literacka”, jw., s. 326. (Pisownia osób dramatu ujednoliconą).

⁷¹ W. Prokesch, *Sztuka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 15, s. 286.

wających się jak cienie chińskie latarni magicznej”⁷². A dalej: „Dziwna ironia poety i dziwne splecenie poetyckiej fantazji artysty-malarza z poziomym realizmem istnienia. Na określenie rodzaju i scharakteryzowanie pomysłu p. Wyspiańskiego [...] brak wyrazu w terminologii literackiej. Ale po dziele tym pozostaje w duszy wrażenie wstrząsające, wywołane siłą inwencji poetyckiej i potęgą nastroju”⁷³.

Gdzież te „obertasy”? Nie ma ich w „Kurierze Warszawskim”. Są w „Nowej Reformie”. Można zatem wybierać – co kto woli.

Wnioski nie będą pocieszające. Gdyby ilość sprawozdań teatralnych Prokescha stanowiła o ich wartości, wypadłoby zapewne nazwać go jednym z najbardziej zasłużonych komentatorów sceny krakowskiej. Lecz tak nie jest. Przemożna chęć oceny z założenia dyskryminowanego modernizmu, pospieszne, a niezrządkiem przedwczesne stawianie diagnozy różnoimiennych zjawisk kultury – wszystko to powoduje, iż dzisiaj, bogatsi o doświadczenia ich interpretatorów i własne, niekiedy ze zdumieniem przeglądamy jego recenzje; niepominięliśmy czasu wartościującego eksplikację faktów minionych. Z racji prokeschiady trzeba uświadomić sobie ten problem badawczy, ażeby nie zatracić odpowiedniej perspektywy dziejów krytyki.

⁷² W. Pr.[okesch], *Dramat Wyspiańskiego...*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 79, s. 1.

⁷³ Jw.

Boy i Koneczny o Fredrze

Co może łączyć Tadeusza Boya-Żeleńskiego z Feliksem Konecznym? To chyba ryzykowne, żeby zestawiać liberała, za którego Boy się uważał (zdaniem niektórych może nawet libertyna), z konserwatystą, jakim był Koneczny. Głośny za życia i wciąż obecny na rynku wydawniczym autor wielotomowego *Flirtu z Melpomeną* nagrodę już otrzymał. Przeciwnie twórca koncepcji ścierania się systemów cywilizacyjnych i autor kilkudziesięciu obszernych sprawozdań krytycznoteatralnych – ten nie znalazł uznania u swoich. A przecież jest wspólny moment duchowej biografii Boya i Konecznego: ich sentyment do pisarstwa Aleksandra Fredry. Nie byli w tym odosobnieni, miał bowiem twórca *Zemsty* wcześniej kilku admiratorów (np. Stanisław Koźmian, Stanisław Tarnowski), niemniej prawdą jest, iż *Obrachunki fredrowskie* Boya (1934), owe felietony konfrontujące fachową literaturę z „tekstem samego Fredry”¹, również odsłoniły niepowtarzalny urok wystawianych komedii. Koneczny nie odczuł tej satysfakcji. Podobnie jak prace historiozoficzne, długo przemilczane w nauce polskiej, tak i jego dorobek krytyczny blisko sto lat czekał na opublikowanie.

Gdy pod koniec 1896 roku, a więc w świetnym już okresie sceny przy placu Św. Ducha, objął Koneczny dział teatralny „Przeglądu Polskiego”, późniejszy antytradycjonalista odbywał właśnie studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Gdy wiosną 1905 roku Koneczny zrezygnował z posady i założył „Świat

¹ *Od autora*, [w:] T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, oprac. i posłowie H. Markiewicz, wyd. 5, Warszawa 1989, s. 5. (Do tomu wprowadzono uzupełnienia z lat 1935–1939).

Słowiański”, Boy nadal uprawiał zawód lekarski, lecz myślą i sercem już był w literacko-artystycznym kabarecie Zielony Balonik. To młodopolskie doświadczenie Boya, który jako recenzent zadebiutował na łamach krakowskiego „Czasu” (1919), doskonale harmonizowało z właściwym dlań rozumieniem społecznej użyteczności: „bawi mnie różne rzeczy pisać, też mam uczucie, że «gwałcę polską matronę», co jest zawsze jeszcze moim ulubionym zajęciem”². Jego system wartości kształtowały językowe konwenanse, „kultura fabularna salonu”³ – opowiadanie, dialog, plotka.

Nie będzie tu jednak odnawiania sporu o publicystykę Boya (styl to człowiek), tekstologicznych porachunków z *Obrachunkami fredrowskimi* (także jemu nieraz przyznawano rację). Dość wspomnieć, iż na przykład utarczki Boya z Eugeniuszem Kucharskim o wojskową przynależność fredrowskich ułanów okazują się po prostu bagatelą. „Z jakiej są armii? Otóż ani tak bardzo z austriackiej, ani z rosyjskiej. Z jednej przede wszystkim: z przeszławnego Królestwa Fikcji”⁴ – perswadował Stanisław Pigoń. Któż zatem najbardziej „zawinił”? Oczywiście że Fredro, który mógł sobie pozwolić na anachronizm, bo takie samo prawo miał William Szekspir, umieszczający Czechy nad morzem (*Zimowa powieść*), Juliusz Słowacki, nie troszczący się o chronologię wypadków (*Horsztyński*) i wielu innych dramatopisarzy. Jak widać, Fredro był w doborowym towarzystwie. Dyskusja o realiach, prowadzona nie tylko z Kucharskim (akademicki erudyta, niby negatywny bohater zajmował stracone pozycje)⁵, stanowi pokaźną i bodaj najciekawszą część *Obrachunków fredrowskich*, chociaż w tym zwalczaniu tradycyjnej polonistyki i próbie przewartościowania szlacheckiego świata Fredry dużo polemicznej nadgorliwości wytrawnego felietonisty.

² List do W. Borowego z 16 lipca 1919, [w:] T. Żeleński Boy, *Listy*, oprac. B. Winklowska, Warszawa 1972, s. 143.

³ E. Kalemba-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1981, s. 120. (Spacjowanie pochodzi wszędzie z cytatów).

⁴ S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956, s. 133.

⁵ A. Hutnikiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] E. Kucharski, *Między teorią a historią literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986, s. 28.

Co dla Boya stało się prawie celem i osłabiło krytycznoteatralną wartość *Obrachunków fredrowskich* – to dla Konecznego było zaczątkiem refleksji nad spektaklem. Współpracownik „Przeglądu Polskiego” nie stronił od roztrząsań filologiczno-historycznych, owszem, robił to nie gorzej od Boya, ale unikał poprawiania autarów i rzadko się sprzeczał z komentatorami inscenizowanych dzieł. Przeprowadzał natomiast zamysł dwutorowej analizy widowiska teatralnego. Z wyjątkiem polskich dramatów ogłoszonych drukiem, podawał najpierw dokładnie treść wystawionego utworu, a następnie omawiał jego sceniczną realizację.

Streszczał więc Boy – streszczał i Koneczny, streszczał nadmiernie ośmieszony Władysław Prokesch i niemało drugorzędnych recenzentów. Ten zwyczaj był ogólnie piętnowany, aczkolwiek wiadomo, iż: po pierwsze, streszczenie streszczeniu nierówne; po drugie, niewiele pojawiło się kontrpropozycji streszczeń (Karol Irzykowski chciał „powtórzyć akt kompozycji przez dekompozycję lub swoistą rekompozycję”)⁶; po trzecie, streszczanie niektórych sztuk wymaga nie lada umiejętności (jeśli wierzyć krytyce, Stanisław Ignacy Witkiewicz wyznaczył hojną nagrodę dla śmiałka, który streści *Pragmatystów*)⁷.

W recenzjach Boya streszczenie poniekąd zastępuje interpretację, oswaja odbiorcę z odpowiednim zjawiskiem literacko-teatralnym na poziomie fabuły. Swoje „gawędy teatralne”, powstałe jako impresje z obejrzanego spektaklu, redagował Boy „na wpuł dla siebie”, trzymając się „jak najdalej od ducha krytycyzmu”⁸ – to istotna różnica w porównaniu z Konecznym. Uwzględniają one „interakcję między sceną a widownią w jej atmosferze, realiach i zachowaniach”⁹, co stanowi niewątpliwą ich zaletę, jednakowoż

⁶ K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim*, Warszawa 1933, [w:] K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, tekst oprac. i indeks sporządził A. Lam, Kraków 1976, s. 345.

⁷ Zob.: W. R. [W. Rabski], *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 359 (wyd. wiecz.), s. 3.

⁸ *Od autora*, [w:] Boy [T. Żeleński], *Flirt z Melpomeną (Wieczór pierwszy)*, Warszawa [1920], s. VI.

⁹ E. Kalemba-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*, jw., s. 132–133.

więcej w nich „okółoteatralnej”¹⁰ autoprezentacji Boya niż uwag o formalnej stronie przedmiotu.

Tym sposobem docieramy pomału do sedna sprawy: funkcji dokumentacyjnej piśmiennictwa krytycznoteatralnego, ważnej zarówno ze stanowiska krytyki, jak i historii teatru. Boy, tęgi w polemice fredrologicznej, wydaje się znacznie słabszy w upamiętnieniu gry aktorskiej. Bierzmy atoli pod uwagę okoliczności łagodzące. Koneczny publikował w miesięczniku, miał dużo miejsca i czasu na opis przedstawienia. Boy zaś umieszczał recenzje zwykle na szpaltach gazet. „Gdybym pisywał gdzie indziej, może pisałbym inaczej; kto wie, może bym nawet co zreformował”¹¹ – ironicznie zbijał domniemane zarzuty uczestnik flirtu z Melpomeną... Może, ale fakt faktem – swojego nastawienia nie zmienił. Nawet kiedy zdarzyła się okazja, aby dwukrotnie omawiać *Pana Geldhaba* na scenie warszawskiej (Teatr Narodowy 1930, Ateneum 1936), to i tak Fredrze nie darował, skoro tylko w idealizowaniu majora („zwierciadło honoru”) dostrzegł „wyraźną gafę moralną”¹² młodego komediopisarza. W rezultacie na objaśnienie tytułowej roli przeznaczył jeden akapit, a przypomnijmy: grał ją nie byle kto, bo Stefan Jaracz, utalentowany następca Mieczysława Frenkla. Boy tak rzecz ujął: „Jeżeli Frenkiel w ostatnich swoich latach stał się Geldhabem raczej groźnym niż zabawnym, Jaracz znowuż może przesunął rolę za daleko w kierunku dobrodusznego komizmu, w którym roztopiła się po trosze odrębność kolejnych fizjonomii Geldhaba. Że jednak całej tej transformacji przyświecał świadomy zamiar dania wesołego *Geldhaba* i zamiar ten osiągnięto, nie będziemy się zbytnio spierali o środki”¹³. Mniejsza w tej chwili o trafność tej opinii, były przecież i odmienne. Łatwo zaufać Boyowi, lecz na jakiej podstawie?

¹⁰ K. Puzyna, *Bardzo dużo postulatów*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3, Wrocław 1978, s. 480.

¹¹ *Od autora*, [w:] Boy [T. Żeleński], *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa [1921], s. IV.

¹² T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, jw., s. 227.

¹³ Jw., s. 229.

Sięgnijmy teraz do Młodej Polski i zobaczmy, jak z charakterystyką aktorów radził sobie Koneczny. Nie uważał ich za najważniejszy składnik teatru, ponieważ tym składnikiem był według niego autor („czynnik główny, pierwszy i wyższy”)¹⁴; ale gdy na to zasłużyli, okazywał im tyle samo zainteresowania, ile twórcom dramatu, rozpatrywanego przez pryzmat „wartości literackiej”, „faktury” oraz niekiedy „sceniczności” – co równało się badaniu treści i formy. Boy, wbrew zapewnieniom o tekstowym pojmowaniu roli, najczęściej weryfikował kreację aktorską z „punktu widzenia rzeczywistości pozaartystycznej”¹⁵. Koneczny przeciwnie, jeśli już dyskutował z autorami, to na płaszczyźnie utworu, a nie jego podmiotowej konkretyzacji. Rolę postrzegał jako unaocznienie sensów postaci zaprojektowanej przez dramaturga. Jeżeli wydawał sądy oceniające, to pod kątem skrupulatnie udokumentowanego inwentarza gry scenicznej. W języku zaznaczyło się to częstotliwością zdań przyczynowo-skutkowych oraz przewagą narracji dyskursywnej, która zastąpiła luźne skojarzenia. Krytyka bowiem – podkreślał Koneczny – „nie jest sztuką, lecz nauką; nie na wrażeniach ona polega, lecz na argumentach i poza nimi na nic innego czuć być nie może”¹⁶.

Kiedy przeto nadszedł w teatrze krakowskim czas gościnnych występów i po Aleksandrze Zelwerowiczu rolę Geldhaba dostał Frenkiel (1905), precyzyjnie wyjaśniał Koneczny powtórne jej wykonanie. Pomiędzy pierwszym a ostatnim zdaniem, na trzech kolumnach druku złożonego petitem, utrwalił bez mała wszystkie

¹⁴ F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994, s. 327.

¹⁵ E. Kalembe-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Zeleńskiego)*, jw., s. 123.

¹⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw., s. 188. Pisma Konecznego o teatrze są „nie tylko dokumentem historycznym, ale i całym aktualnym przykładem na to, że krytykę, a i aksjologię sztuki w ogóle, można uprawiać z zachowaniem wysokiej intelektualnej dyscypliny, i przyznać to trzeba niezależnie od tego, czy się podziela, czy nie jego wizję świata i przyjmowaną przezeń hierarchię wartości”. (J. Tarnowski, *Konecznego aksjologia dzieła sztuki teatralnej*, [w:] *Feliks Koneczny dzisiaj*, pod red. J. Skoczyńskiego, Kraków 2000, s. 272).

znaki teatralne wytworzone przez aktora¹⁷, i nie tylko te. Są więc słowne i pozasłowne środki ekspresji, takie jak intonacja, mimika, gest oraz ruch ciała, czyli kinezyka, a także cały obszar tzw. proksemiki, która tu dotyczy zwłaszcza sytuacji aktorskich. Równie mocno uwydatniał Koneczny filozofię milczenia niemych scen i pracę rąk; teatralne znaki plastyczne – dekoracja, oświetlenie, urządzenie sceny – w tym spektaklu mniej go obchodziły.

Wyjątkową zdolność dokonywania szczegółowych analiz gry potwierdza wspomniany referat, który znów – wymagałby właśnie szczegółowej analizy. Zamiast niej przytoczmy cytat unaoczniający koherencję motoryczną działań aktora i paraliteracki kontekst emisji znaków scenicznych: „W trzecim akcie jest ustęp, na którym można wybornie obserwować, jak efekt komiczny rośnie w miarę tego, czym poważniej aktor wygłosi coś komicznego. W rozmowie z Piórkiem plecie Geldhab koszałki-opałki z historii polskiej, ale on to wygłasza w najlepszej wierze, nie przypuszczając, żeby się mógł mylić, mówi jako o rzeczach powszechnie wiadomych, przypominając tylko Piórkowi. Potem przebiera w dostojnikach i wybiera sobie już to wojewodów, już to hetmanów, kanclerzy i biskupów, jako wielki pan, któremu wybierać nawet w takich sprawach wolno. W krótkim monologu czwartej sceny wygłasza przepyszny ów ustęp: «O szczęśliwy Geldhabie» z takim przejściem się i z taką błogością, jakby modły dziękczynne wznosił. Po czwartym wierszu robi sam od siebie pauzę, a słowa: «W górę przodków mi brakło» wygłasza tonem rozsądnego człowieka, stwierdzającego z zimną krwią pewien fakt; znowu pauza, namysł, a za to od słów: «wkrótce ich dostanę» zaczyna się istna pieśń tryumfalna. Przy końcu rozczuła się i epinikion zamienia się na idylliczną jakąś elegię; zmienia się głos, zmienia wyraz twarzy. Geldhab omal nie płacze z radości; mówiąc o wnuczkach i wnuczętach schyla się, pokazuje gestem dłoni wzrost małych dzieciątek, dobywa z siebie rzewnych tonów; w tej chwili zupełnie szczerzy sam wobec siebie. Gdy wkrótce potem wpadnie na scenę

¹⁷ Termin dość często używany – tu wywodzi się od J. Ziomka (*Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 137).

major, kontrast zachowania się Geldhaba uderza tym bardziej. W trzech ostatnich scenach ma artysta coraz trudniejsze zadanie, bo coraz więcej trzeba grać mimiką przy skąpym tekście i tu p. Frenkiel pokazał się w całej pełni znakomitym artystą. Nie przestawał być główną na scenie osobą; słucha uważnie wszystkiego, patrzy na wszystkich ciągle, na twarzy czytać można, jakie mu przechodzą myśli, krzyżujące się raz w raz wśród zmieniających się szybko okoliczności, a ustęp niemego porozumiewania się oczyma z Florką w scenie dziesiątej jest szczytem doskonałości pod tym względem. Na zakończenie zapada Geldhab w fotel, robi kwaśną minę i... drapie się koło ucha"¹⁸.

Rozpoczęliśmy ten konspekt studium porównawczego od Boya, zamykamy uwagami o Konecznym, pomimo iż cytowane artykuły są wcześniejsze niż *Obrachunki fredrowskie*. Wiemy, co było wspólne obu autorom. „Kryterium dla polskiego teatru pozostanie zawsze Fredro i tylko ta scena może mieć pretensje do miana pierwszorzędnej, która jego utwory zdoła należycie wystawiać. Polskie szkoły dramatyczne powinny swych uczniów na Fredrze uczyć, do niego zawczasu zaprawiać i przedstawiać dobre odtworzenie jego ról, jako punkt ambicji polskiego aktora. Panuje widocznie grube zaniedbanie pod tym względem, skoro młodzi bywają obecnie do spełnienia tego zadania zupełnie niezdatni. A nie byłoby dla aktorów lepszej szkoły, bo fredrowskie role uczą panowania nad sobą, uczą stylu i wiersza i realizmu, kształcą dykcję i ruchy, a co najważniejsza, uczą aktora myśleć, zmuszając do pokonywania rozmaitych trudności"¹⁹.

Tę wypowiedź Konecznego uznałby Boy za własną, wszak podobnie ubolewał, że „zapodział się gdzieś styl Fredry"²⁰. Kiedy jednak opisem gry mógł być uwiecznić styl *Zemsty* (Teatr Narodowy 1933) wyreżyserowanej z „rozmachem i werwą"²¹, gdy Jerzy Leszczyński wystudiował rolę Cześnika, a Ludwik Solski

¹⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, jw., s. 342–343.

¹⁹ Jw., s. 257.

²⁰ T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, jw., s. 148.

²¹ S. Dąbrowski, R. Górski, *Wstęp* [do:] S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963, s. 134.

wykreował postać Dyndalskiego, w *Obrachunkach fredrowskich* napomknął o Leszczyńskim: „Mówił wiersz kapitalnie. Każde słowo dźwięczało pełno, każda fraza miała skrzydła”²². I trochę dalej: „Dyndalski Solskiego – nic ująć, nic dodać. Skończony. Sfilmować, spatefonować i przechować”²³.

Pytanie, kto lepiej odzwierciedlił sceniczną interpretację Fredry, byłoby pytaniem retorycznym. Przywodzi ono na pamięć „osobliwy paradoks w opomniczeniu”²⁴ krakowskiej sceny (od 1909 im. Juliusza Słowackiego): oto przed eklektyczną budowlą stoi pomnik Fredry, na szczycie frontonu między innymi dwie figury z *Pana Tadeusza*, a na tyłach gmachu... popiersie Michała Bałuckiego. W dziwnym kulcie Fredry kryje się wiele takich paradoksów. Boy umiał o nich pisać dowcipnie. Tym przewyższył Konecznego...

Wracamy do początku rozważań: dwie osobowości – dwa modele recenzowania spektakli. Jako „zwerbalizowany akt odbioru”²⁵ przedstawienia, są te świadectwa reprezentatywne dla pewnego typu zachowań krytycznych, toteż nawet pretekstowe ich potraktowanie pozwala dojść do kilku prognostycznych uogólnień.

Staje się więc koniecznością zwrócenie baczniejszej uwagi na metakrytykę, która nie jest – tak coraz częściej sądzimy – tylko jednym z aspektów przekazu krytycznego. Bez jej poznania, wymagającego niekiedy pozatekstowych amplifikacji, trudno rozstrzygać o „hierarchii funkcji krytyki spełnianych w życiu publicznym, czy o stylach i retorykach krytycznoliterackich elokucji”²⁶. To samo – mutatis mutandis – można powiedzieć o krytyce teatralnej. Nie wynika stąd, iżby recenzowanie spełniało całym założenia teoretyczne danego autora. Znajomość koncepcji

²² T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, jw., s. 207.

²³ Jw., s. 208.

²⁴ Jw., s. 32.

²⁵ S. Świątek, *Pragmatyka krytyki teatralnej (Krytyka teatralna a historia teatru)*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979, s. 52. (W tekście bez podtytułu).

²⁶ W. Bolecki, *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka, seria 2, Wrocław 1984, s. 101.

metakrytycznych przynosi wszelako niemałą korzyść w badaniu samej krytyki. Omawiane tu wybiórczo teksty są tego przykładem. Uważne ich odczytanie²⁷, jak również pozostałych publikacji na temat Fredry²⁸, pozwoli wyodrębnić pola wyrazowe haseł-termi-
nów (Koneczny) lub innych wysłowień (gry językowe Boya). Po-
wstrzyma przed uznaniem działalności krytycznej za wyłącznie
służebną wobec zagadnień scenicznych (wartościowanie). Uzm-
ysłowi nam względny charakter rozwoju w krytyce, gdyż jej istotą
z natury rzeczy jest różnorodność postaw, metod i czynności²⁹, lecz
jednocześnie – trzeba mieć taką nadzieję – zażegna niebezpieczeń-
stwo herezji relatywizmu, tzn. błędu intencyjności (perspektywa
nadawcy) oraz błędu afektywności (perspektywa odbiorcy).

²⁷ „Historia idei – a w każdym razie historia idei krytycznych – jest historią pisania”. (M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, jw., s. 85).

²⁸ Bibliografię pism Konecznego o Fredrze zawiera *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. naukowa E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994.

²⁹ Zob. M. Fik, *Krytyk – teatr – rzeczywistość. O kłopotach krytyki teatralnej*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, jw., s. 167. (W spisie treści: *Krytyka – teatr – rzeczywistość*).

Krytycznoteatralna recepcja dramatów Kraszewskiego w okresie Młodej Polski

Artykuły recepcyjne – „bezspornej użyteczności” – tę mają właściwość, że niestety stają się często „zakamuflowaną dokumentalistyką i rozumowaną bibliografią”. Trudno nie zgodzić się z taką opinią literaturoznawcy¹, lecz trzeba dodać, iż rezultat poznawczy tego typu badań zależy chyba w dużym stopniu od atrakcyjności opisywanego przedmiotu. Nas będą interesować utwory Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz teksty krytyczne o ich wystawieniu na scenie². I powiedzmy od razu: nie ma tu żadnych rewelacji, chociaż częściowo jest to konstatacja raczej intuicyjna, gdyż w połowie powinni ją ostatecznie uzasadnić historycy dramatu. Jeśli więc po tych ograniczeniach warto jeszcze zajmować się recepcją dramatów Kraszewskiego, to jedynie szukając odpowiedzi na pytanie o przejawy obecności tej dramaturgii w młodopolskiej krytyce, a nade wszystko – o przyczyny i formy reagowania na dzieła przecież nie byle jakiego pisarza.

¹ H. Markiewicz, *O sytuacji metodologicznej w 10 minutach*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 13.

² Zasięg chronologiczny kwerendy materiałowej, przeprowadzonej na podstawie *Bibliografii literatury polskiej «Nowy Korbut»* (t. 12, Kraków 1966, s. 191–193), wyznaczają lata 1890–1918. Pominięte zostały inscenizacje powieści Kraszewskiego. Ze względu na charakter niniejszej publikacji, nie będącej ani „kalendarzem” teatralnych realizacji jego dramatów, ani szkicem teoretycznym o krytyce, przez określenie „krytycznoteatralna recepcja” należy rozumieć ogłoszone po spektaklach rozmaite wypowiedzi czasopiśmiennicze (recenzje, sprawozdania, wzmianki itp.), bez wdawania się w terminologiczne uściślenia statusu tych świadectw. Inne dokumenty stanowią tylko nieodzowne tło interpretacji tekstów krytycznoteatralnych.

Działalność dramatopisarska autora *Ulany* jest różnorodna i dosyć pokaźna³, nawet nie licząc przeróbek prozy dla potrzeb sceny. Ale różnej wartości, podobnie jak twórczość powieściowa. Toteż Władysław Bogusławski – człowiek teatru – zapewne nie bez powodu wydał w Bibliotece Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej tylko pięć dramatów Kraszewskiego. Oto one: *Miód kasztelański* (1859), *Ciepła wdówka* (1866), *Panie Kochanku* (1867), *Radziwiłł w gościnie* (1870), *Kosa i kamień* (1873). Lecz tylko trzy spośród nich – cykl o Radziwille oraz *Miód kasztelański* – zyskały większe uznanie u młodopolskich recenzentów.

Co się tyczy wartości dramaturgicznych omawianych utworów, a ten pierwiastek szczególnie interesował krytykę, na ogół powtarzano za Bogusławskim: „Kraszewski nie miał temperamentu teatralnego”, jego dramaty „nazwać by można dialogowanymi powieściami”⁴. Nie czas ani miejsce na objaśnianie trafności tych spostrzeżeń, wynikających u Bogusławskiego z rzetelnej analizy „formy dramatycznej” sztuk Kraszewskiego. Dość na tym, że powyższa opinia, którą sine ira et studio ugruntował następnie Piotr Chmielowski („talent epiczny rzadko kiedy celuje w kierunku dramatycznym”)⁵, nieodłącznie towarzyszyła późniejszym wystąpieniom recenzentów. Jeszcze w 1912 roku Adam Piskozub⁶ i Marian Dienstl⁷ dosłownie cytowali z Bogusławskiego krytyczne

³ W *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765–1965* (Warszawa 1973, s. 332) mówi się o dwudziestu trzech dramatach. L. Simon wymienia ich dwadzieścia pięć (*Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939*, oprac. i zred. E. Heise i T. Sivert, t. 1, Warszawa 1972, s. 470–473), przy piętnastu podając miejsce i daty premier.

⁴ W. Bogusławski, *Wstęp* [do:] J.I. Kraszewski, *Wybór pism*, oddz. 7, Warszawa [1891], s. 9. Przedruk [z:] *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880. Czas pierwodruku dramatów oznaczam wg *«Nowego Korbuta»* (jw.).

⁵ P. Chmielowski, *Przedmowa* [do:] J.I. Kraszewski, *Miód kasztelański*, wyd. 2, Kijów 1899, s. 12.

⁶ A. Piskozub, *Dramaturgia J.I. Kraszewskiego*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 11, s. 171.

⁷ M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, „Gazeta Warszawska” 1912, nr 111, s. 2–3. W *«Nowym Korbutie»* (jw., s. 192) odnotowano tylko dokończenie artykułu (nr 112).

uwagi o Kraszewskim-dramatopisarzu. Rezygnując tu z egzegezy słuszności owych twierdzeń, brzmiących w sprawozdaniach szeregowych komentatorów trochę jak komunały, wypada przypomnieć, iż sam twórca *Starej baśni* nie był „bez winy”, szczerze wyznając w korespondencji np. z Józefem Łozińskim: „Nigdy nie kładłem nacisku na moje komedie, a raczej ramoty sceniczne. – Pisałem najczęściej je na prośby artystów (zwykle na benefisy), rzadko kiedy z własnego natchnienia. Forma sceniczna nie powiem, aby sprawiała mi trudność, ale nie czułem nigdy do niej wielkiego nabożeństwa”⁸. Jeszcze dobitniej – też w liście z San Remo – dodawał: „Wiem, że scenicznie niewiele są warte”⁹. To znów zwierzał się Wincentemu Rapackiemu: „Jestem fuszer, w powieści obracam się swobodnie, ale ta scena, ale ta scena!”¹⁰ Po czym, zachęcony do dalszej pracy, napisał kolejny utwór (*Równy wojewodzie*)... przez jedną noc!

Tak w skrócie wygląda zawartość dramaturgiczna piśmienictwa o Kraszewskim. Nazwijmy ją wątkiem biograficzno-tekstowym, tzn. współtworzonym z autorskich enuncjacji i krytycznych przeświadczeń. Niełatwo rozstrzygnąć, jaki jest stosunek pomiędzy tymi składnikami oceny dzieł Kraszewskiego w młodopolskiej krytyce, która obrosła już tradycją powtarzanego stereotypu. Wydaje się, iż formuła powieściowych powinowactw dramatów Kraszewskiego, przezeń częściowo podsunięta, a następnie utrwalona efektownie dzięki Bogusławskiemu, z czasem nabrała cech oczywistości i nie podlegała już weryfikacji. Podobnie, ze wszystkimi konsekwencjami, przyjmowano zdanie Kraszewskiego o współczesnej komedii (w której „wiele deklamacji, a poczciwego szerokiego śmiechu ani widać”), będące kwintesencją pozorowanego dialogu z przedmowy do *Miodu kasztelańskiego*. Powtórzone później w ustępie, poprzedzającym „anegdotę dramatyczną” *Panie Kochanku*,

⁸ Cyt. wg: J. Łoz.[iński], *Teatr Rozmaitości*, „Kurier Poranny” 1904, nr 330, s. 3. (Określenie „ramoty sceniczne” jest tu pewnie nazwą gatunku, tak jak np. „anegdota”, „humoreska”, „obrazek”).

⁹ Cyt. wg: J. Ł. [J. Łoziński], *Teatr*, „Nowy Kurier Polski” 1893, nr 18, s. 3.

¹⁰ Cyt. wg: W. Rapacki, *Aktor o autorach*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890, nr 332, s. 68. Przedruk całego cyklu pod tym samym tytułem [w:] W. Rapacki, *Czarny dwór. Nowele*, Warszawa 1923.

gdzie czytamy: „komedii zachciało się być dramatem, tragedią, poematem, rozprawą, liryką i epopeją, słowem wszystkim oprócz tego, czym była pierwotnie”, stało się to mniemanie na długie lata quasi-interpretacją. Wyłączając tekst Bogusławskiego i bodaj tylko Chmielowskiego, niewiele można się dowiedzieć, co znaczą owe „ramoty sceniczne”, jak odróżnić „komedie” od „przysłowia dramatycznego”, a to od „anegdota dramatycznej”. Dowody gatunkowe, nad którymi przemyślał Bogusławski, dla większości znów pozostały bez wpływu na refleksję genologiczną (jeżeli w ogóle może tu być owocna), co najwyżej pojawiały się stwierdzenia, że nie są to komedie sensu stricto.

Przechodząc do analizy teatralnych recenzji, trzeba jednakowoż wspomnieć o pozytywach dotąd jednostronnie kreślonej sylwetki Kraszewskiego jako dramaturga. I znowu sięgnijmy do źródła godnego zaufania oraz istotnego w diachronicznym porządku uwzględnionych materiałów. Pisał Bogusławski: „Więc tło pozostawiał [...] Kraszewski dekoratorowi, o budowę sztuki zbytecznie się nie troszczył, w dobieraniu sytuacji nie był wymyślnym, akcję popychał często powieściowym szlakiem, a postaci swoje charakteryzował mową więcej aniżeli czynem; i wynikały stąd utwory, według wskazań techniki dramatycznej niezupełnie może zdolne do życia, w których jednak żyją wszystkie postaci jedynie siłą dialogu, prowadzonego z dziwnym darem indywidualizowania każdej, najmniej nawet znaczącej figurki. W dialogu powieściopisarz stawał się dramaturgiem”¹¹. Chwaląc umiejętność modelowania języka osobniczego postaci, uogólniał: „Co przede wszystkim pociąga widza i sympatycznie do komedii Kraszewskiego usposabia, to atmosfera pełna dodatnich pierwiastków, w której śmieszności ludzkie nie niweczą dla ludzi sympatii, a wady nawet nie zamykają drogi do pobjaźnienia”¹².

Darujmy sobie przytaczanie innych wypowiedzi, albowiem nie zawierają istotniejszych szczegółów prócz tego, co zauważył Bogusławski. Rzecz jasna, nie można wykluczyć przypadkowej zbieżności wyrażanych opinii, spowodowanej realiami odbioru (poczu-

¹¹ W. Bogusławski, *Wstęp*, jw., s. 8.

¹² Jw., s. 16.

cie sceniczności) i odautorskim komentarzem Kraszewskiego do swoich dramatów – o czym już była mowa. Tak czy owak łatwo dostrzec tę charakterystyczną dwutorowość omówień, stały motyw „za i przeciw”, dający się wydzielić jako element kompozycyjny narracji krytycznych. Realizowany w tekstach przy pomocy zbliżonych środków przekonywania, na ogół stanowił też człon identyfikujący poszczególne utwory Kraszewskiego. „Kraszewski dramaturgiem nie był”, rozstrzyga w swojej recenzji z przedstawienia *Miodu kasztelańskiego* Adam Dobrowolski¹³. „Wiadomo, że J.I. Kraszewski nie był dramaturgiem-specjalistą”, sekunduje mu Łucjan Kościelecki, oceniający inscenizację *Panie Kochanku*. Tłumaczy on dalej: „Ale Kraszewski nie miał zamiaru pisać komedii we właściwym słowa znaczeniu, lecz rodzaj anegdoty dramatycznej, a temu zamiarowi utwór odpowiada najzupełniej”¹⁴. Podobnie Dobrowolski – z przesadą i enigmatycznie: „ale w *Miodzie kasztelańskim* dał dowód, że znakomity jego talent umiał zrobić to, czego niejednokrotnie inni stworzyć nie są w stanie”¹⁵. Najdosadniej całą sprawę podsumował wspomniany już Łoziński: „Wszystkie one [dramaty] odznaczają się jednymi i tymi samymi zaletami, grzeszą jednymi i tymi samymi błędami”¹⁶.

A zatem Kraszewski w oczach recenzentów i tak wychodził bez straty. Wykryte usterki dramaturgiczne rekompensowano takimi określeniami, jak „rzewność”, „humor” (Bolesław Lutomski o *Radziwille w gościnie*)¹⁷, albo odnajdywano, zwłaszcza w *Miodzie kasztelańskim*, „dużo charakteru polskiego” (Dobrowolski)¹⁸. Pisał też Chmielowski: „*Miód kasztelański* pierwsze miejsce zajął

¹³ A. D. [A. Dobrowolski], *Teatr*, „Kurier Polski” 1892, nr 273, s. 3.

¹⁴ Łuc. Kość. [ielecki], *Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1901, nr 145, s. 3. W „*Nowym Korbucie*” (jw.) kryptonim Łuc. Kość., ale to z pewnością sygnatura Kościeleckiego. (Zob.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, jw.).

¹⁵ A. D. [A. Dobrowolski], *Teatr*, jw. (Spacjowanie pochodzi z cytatu).

¹⁶ J. Ł. [J. Łoziński], *Teatr*, jw.

¹⁷ B. L. [B. Lutomski], *Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska” 1904, nr 328, s. 2. (Inscen. pt. *Gościna Radziwłta*). Zob. też: Zastępca, *Z Teatru Rozmaitości*, „Dziennik dla Wszystkich” 1904, nr 274, s. 4. (W „*Nowym Korbucie*”, jw., s. 193, bez pseudonimu).

¹⁸ A. D. [A. Dobrowolski], *Teatr*, jw.

nie orzeczeniem samej krytyki, lecz uznaniem ogółu. Trafił nim Kraszewski w zasadnicze usposobienie narodowe, przedstawiając i nastrój, i charaktery żywcem wzięte spośród naszego społeczeństwa [...]. *Miód kasztelański* jest ładną komedią czysto polską i tego tytułu nikt mu zaprzeczyć nie może”¹⁹.

Wyodrębniony powyżej motyw perswazyjny rozmaicie kształtował przeglądnięte recenzje – od utyskiwania do pochwał lub na odwrót. Jest wszelako najczęściej występującym składnikiem ich treści. Zwykle pojawiał się w początkowych partiach, tworząc swego rodzaju kompozycyjną ramę. Nierzadko pozostawał jednak bez jakiegokolwiek wpływu na relacje wewnątrztekstowe (dramat – teatr). Można by powiedzieć, iż w takich przypadkach następuje jedynie przesunięcie obserwacji z poziomu merytorycznego na poziom retoryczny.

2

W części teatralnej recenzji z przedstawień sztuk Kraszewskiego na pierwszy plan wysuwa się aktorstwo Wincentego Rapackiego – ojca, który już wcześniej zasłynął kreacjami Jacka Sołoduchy (*Miód kasztelański*) i Księcia Karola Radziwiłła (*Panie Kochanku, Radziwiłł w gościnie*). W latach 1890–1918 nie spotyka się świadectw, które by sygnalizowały jakieś przemiany gry Rapackiego w stosunku do uprzednich jego ról. Tylko Jan Lorentowicz zanotował po warszawskiej inscenizacji *Radziwiłł w gościnie* (Teatr Rozmaitości 1904): „Rapacki był podobno dawniej idealnym Panie Kochanku. Dzisiaj zbywało mu na jowialności, rubaszości i dobroduszności starszłacheckiej”²⁰. Inaczej Kazimierz Zalewski. Ten miał okazję oglądać Rapackiego jako Radziwiłła na jubileuszowym przedstawieniu w Krakowie (1879) i utrzymywał jeszcze w 1901 roku: „Długi to szmat czasu, a jednak ani na komedii, ani na artyście tego nie znać. Gdyby Kraszewski wstał z grobu, powtórzyłby to samo, co mówił wtedy: «Ja napisałem Księcia Panie Kochanku, ale Rapacki go stworzył, bo on nie gra Radziwiłła, on nim jest.

¹⁹ P. Chmielowski, *Przedmowa*, jw.

²⁰ J. Lorentowicz, „*Gościna Radziwiłła*”, „*Kurier Codzienny*” 1904, nr 331, s. 1.

Twarz, cała postawa, ruchy, to portret, który zszedł z płótna na scenę. Magnat, wielki pan, choć rubaszny, impetyk, facecjonista, typ szlachecka polskiego o dobrym sercu i słabej woli». Krytyk nic nie ma do dodania do tych słów Kraszewskiego, bo to prawda dzisiaj, tak jak była nią przed ćwierćwiekiem”²¹. W tym samym roku, po sukcesie *Panie Kochanku* (warszawski Teatr Fantazja), wrócono powodzenie także drugiej części cyklu (*Radziwiłł w gościnie*), lecz pod jednym, „jedynym” warunkiem: iż w tytułowego bohatera wcieli się nie kto inny, tylko Rapacki²². Tak samo tłumaczyła Emilia Węśławska (o *Panie Kochanku*), kiedy Rapacki zawiątał do Wilna w 1909 roku: „Powtarzam więc, że sztuka jest świetną tylko wtedy, gdy rolę Radziwiłła gra Rapacki”²³.

Tego rodzaju oświadczeń, aczkolwiek mniej kategoriycznych, znalazłoby się sporo. Wynika stąd, jak wiele Kraszewski na scenie zawdzięczał Rapackiemu. Zastanawia jednak nie tyle zgodność poglądów w tej materii, ile daleko idące podobieństwa stylistycznego ich ujęcia. Bo weźmy pod rozwagę przytoczony już tekst Zalewskiego i na przykład początkowy fragment z recenzji Węśławskiej. Pisze ona: „Otóż w sportretowanego przez Kraszew-

²¹ K. Zalewski, *Felieton teatralny*, „Wiek Ilustrowany, Polityczny, Literacki i Społeczny” 1901, nr 166, s. 3. Wspominał Rapacki: „Gdy mi powierzono rolę *Panie Kochanku*, przeczytawszy ją, załamałem ręce z rozpacz. – Co ja z tym zrobię? Co ja z tym zrobię? To same facecyjki, jakże to grać trzeba? Autor położył mi informację taką: «Postać dobrej tuszy, głowa wygolona z dużym zawieszistym wąsem. Mówi poważnie i płaczkliwie». Mówi poważnie i płaczkliwie płaskie facecyjki? To cóż to będzie? Jakże tu opowiadać płaczkliwie to, z czego każdy śmiać się powinien. Co to jest? To nie ma sensu! Dalejże więc do książek! Przewertowałem *Soplicę*, grzebałem w pamiętnikach i postać mi się rozjaśniła. Hejże precz z informacją autora! Będę grał po swojemu... Gdy mnie Kraszewski zobaczył w Krynicy, przyszedł do garderoby z rozwartymi rękami. – Coś ty zrobił? coś ty zrobił? [...] – To twoje – to nie moje – ależ jak zrobione! jak zrobione! Dziękuję ci”. (W. Rapacki, *Aktor o autorach*, jw., nr 330, s. 48–49; nr 332, jw.). O Rapackim pisał R. Górski, *Ze studiów nad aktorstwem Wincentego Rapackiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2–3. (Wiarygodności przytoczenia w tekście Zalewskiego, podobnie jak zdań, które cytował Łoziński, nie udało się stwierdzić).

²² -a- [A. Rajchman], *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 925, s. 296. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

²³ E. Węśławska, *Z teatru*, „Goniec Wileński” 1909, nr 213, s. 2.

skiego Radziwiłła Rapacki tchnął tak prawdziwego ducha, że gdyby wstał z grobu ten sławny król nieświeski, zdumiałby się chyba, patrząc na swego sobowtóra”²⁴. Jeśli argumenty z tamtego świata mogą być u Zalewskiego i Węśławskiej chwytem czysto retorycznym, to przecież musi już intrygować poniekąd zbliżone do siebie słownictwo w obrębie innych komunikatów.

Ażeby uniknąć zarzutu teoretyzowania bez dowodów, powróćmy do przemowy Kraszewskiego. Tematycznie dałoby się ją podzielić następująco: na wątek dramaturgiczno-teatralny („napisać” utwór, ale „stwarzać” postać sceniczną), ślad ikonograficzny (wygląd zewnętrzny aktora jako metaforyczne „zejście portretu” z płótna na scenę), biograficzno-psychiczne cechy pierwowzoru („magnat”, „wielki pan, choć rubaszny”, „impetyk”, „facecjonista”), reprezentatywność tej postaci („typ szlachcica polskiego o dobrym sercu i słabej woli”), wreszcie realizm jej kreacji (nie „grać” Radziwiłła, lecz nim „być”). A teraz rozpatrzmy choćby kilka świadectw, powstałych bądź to równocześnie w wypowiedzią Zalewskiego, bądź później, wszelako przynajmniej o dwa dziesiątki lat po wystąpieniu Kraszewskiego. Oto wzmiankowana już recenzja z dramatu *Panie Kochanku*. Rapacki – czytamy w niej – to „znakomity malarz epoki, odtwórca, który z portretu wyciął postać i dał jej życie, nerw, swadę i fantazję w sposób, jakiemu równego trudno by znaleźć”²⁵. I słowa Lutomskiego (*Radziwiłł w gościnie*): „Rapacki w roli Księcia Panie Kochanku wniósł do swojej galerii portretów scenicznych nowy portret z wyrazistością charakterystyki, tonu i gestu. Mógłby ktoś zauważyć, że jego magnat nie był warchołem i zawadiaką, lecz – dość niewinnym żartownisiem o złotym sercu; w takiej wszakże czy innej interpretacji pełnia rysów i chwywanie zabytku historycznego na całkowite zasługuje uznanie”²⁶. Albo sprawozdanie z „Gazety Warszawskiej” po tymże spektaklu (Teatr Rozmaitości): „Książę Panie Kochanku w grze p. Rapackiego to swego rodzaju arcydzieło charakterystyki zewnętrznej, żywy por-

²⁴ Jw.

²⁵ -a- [A. Rajchman], *Kronika*, jw.

²⁶ B. L. [B. Lutomski], *Teatr i sztuka*, jw.

tret jowialnego księcia na Nieświeżu, ze wszystkimi jego słabostkami i wielkopańską butą, ale i ze złotym sercem”²⁷.

Powyższe omówienia – raczej syntetyzujące niż analityczne – są w istocie powtórką z Kraszewskiego. Przypuszczalnie to, co Zalewski lojalnie poprzedził cudzysłowem, u wielu recenzentów również wypływa z tego samego źródła. I chociaż nie ma pewności tej hipotezy („bluszczowatość” następujących po sobie tekstów), trudno racjonalnie ją podważyć. W tym sensie nie wzbogacają języka krytyki. Podobna frazeologia, skala wartości, właściwie komentowanie dramatu z powodu inscenizacji, pomimo określeń o proveniencji teatralnej (gest, intonacja). Nie tylko wówczas tak recenzowano spektakle.

Nawet Dobrowolski, którego opis przedstawienia *Miodu kasztelańskiego* odbiega nieco od popularnych sprawozdań, reklamował tę sztukę: „Nic naturalniejszego nad to, że się jej słucha z istotną przyjemnością”²⁸. Co więc wyróżnia jego tekst na tle pozostałych świadectw? Głównie to, iż potrafił on wyjść poza ogólniki o dramaturgicznych niedostatkach utworu Kraszewskiego. Wprawdzie rozpoczyna szablonowo, sformułowaniami, które trudno poddać dyskursywnej weryfikacji: „Grał [...] wczoraj p. Rapacki Sołduchę świetnie. [...] Prawda, naturalność, rozumne pojęcie roli, wyborna maska, dykcja – składały się na całość bez zarzutu”, lecz zaraz odsłania szczegóły już wykonanej roli, rejestrując odpowiedniość głosu, gestu i ruchu scenicznego. „Do najlepszych momentów w grze p. Rapackiego zaliczam: scenę z miodem, oświadczyni i końcowy ustęp wybiegania. W oświadczyniach uchwycił artysta bardzo trafnie ton w części kaznodziejski, w części rozmarzony, grał przy tym pijanego w sposób nieporównany. Oryginalnie wykonał p. Rapacki ostatnią scenę, kiedy po niefortunnym wyniku swych zabiegów sprzed ócz wszystkich ucieka; artysta pod bok kułakuje się, jakby za karę, iż dał się wziąć na kawał”²⁹. Oprócz tych obserwacji, będących przymiotem recenzenta, a tak rzadko gdzie

²⁷ B. [W. Bogusławski?], *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1904, nr 319, s. 3. (Inscen. pt. *Gościna Radziwiłła*).

²⁸ A. D. [A. Dobrowolski], *Teatr*, jw.

²⁹ Jw.

indziej spotykanych, usiłuje Dobrowolski wykazać, że Rapacki w tej roli wiele zawdzięcza Janowi Królikowskiemu. Ale się zastrzega: „Niepospolity talent Królikowskiego miał w sobie dużo melodramatyzmu, czasami niewłaściwego. Taki Sołoducha np. w interpretacji Królikowskiego zamieniał się w rodzaj demonicznej postaci; była to gra przepyszna, choć nieusprawiedliwiona”. Skłonności do ekspresywnego wyrazu, niekiedy kosztem prawdopodobieństwa, jako cecha romantycznego aktorstwa były w zasadzie obce Rapackiemu. Toteż słusznie wnioskuje Dobrowolski: „P. Rapacki wykonywa tę rolę z umotywowaniem doskonałym całego charakteru. Jego gra jest obmyślana trafnie, postać Sołoduchy prawdziwa, szczegóły oryginalne. Artysta, za pomocą sobie właściwych, a indywidualności jego stanowiących rysów stworzyć umie zawsze figurę, która od pierwszego rzutu oka interesuje nas”³⁰.

Tego typu paralela stanowi wyjątek. Częściej natomiast snuto domysły na temat literackich powinowactw Sołoduchy. Zwykle przypominano o *Świętoszku* i *Wieczorze Trzech Króli*. Po sto siódmym wznowieniu „szanownej komedii” (warszawski Teatr Letni) odnotował Stanisław Masłowski „W cyklu tryumfów świętego artysty rola Jacka Sołoduchy zajmuje miejsce poczesne. Krewniak Molierowskiego Tartuffe’a i Szekspirowskiego Malwolia, obłudnik spiskujący pod polskim dachem przeciwko pogodzie ducha i godziwym uciechom, zaopatrzony został przez mistrza Rapackiego w drapieżność puchacza i przebiegłość lisa, który od dawna węż utracił. Małym arcydziełem była makaroniczna oracja, kiedy to stary wyga wziął w pęta stary Bachus [?], wraz z Plutonem i Wenerą”³¹. Na takie dictum trudno reagować, oprócz może tego, iż Bogusławski już trzydzieści pięć lat wcześniej protestował przeciw podobnym zestawieniom.

Poznawczo-oceniające wartości innych recenzji są znikome. Po inscenizacji *Panie Kochanku* w warszawskich Rozmaitościach lapidarnie podsumował Wacław Grubiński występy Rapackiego: „Pomysłową charakterystykę i pierwszogatunkowy dyskretny

³⁰ Jw.

³¹ St. M. [S. Masłowski], *Teatr Letni*, „Gazeta Poranna 2 Grosze” 1915, nr 152, s. 4.

komizm spajała w jedno fikcyjne życie naturalność³². Władysław Bukowiński chwalił „znakomicie obmyślane szczegóły”, „pyszną maskę”, „ruchy i gesty”³³. Znamy te określenia. Dokładnie ćwierć wieku przedtem podobnie wyrażał się Dobrowolski – recenzował wtedy *Miód kasztelański*. I wiemy, że na tym nie poprzestał. „Słowem”, „gestem” Rapackiego-Panie Kochanku zachwycała się Węśławska, dostrzegłszy w paru scenach „dużo wysokiego komizmu”, wy wpływającego jednak „nie tyle z sytuacji, co z mistrzowskiego wczucia się w psychikę Radziwiłła-Rapackiego”. Wreszcie – urzekły ją „bajeczki” Radziwiłła, które „opowiadał Rapacki bajecznie”³⁴. Także w prasie wileńskiej, po gościnnych występach Rapackiego na Litwie (Teatr Polski 1909), zachowała się następująca informacja: „Książę Panie Kochanku w interpretacji Rapackiego zdumiał, porwał, zachwyił. Bowiem była to synteza wszystkiego, co postaci tej przypisuje tradycja, była to synteza tego, co z postaci tej w Polsce uczyniło historyczny typ. [...] Radziwiłł Rapackiego to nie dzieło aktorskie – to twór historyka i znawcy obyczaju, to konstrukcja psychologiczna wprost genialna. To rzut światła w epokę, w wypadki, w dzieje. To żywy komentarz do zagadki przeszłości”³⁵.

Cóż powiedzieć o tej narracji, pod względem motywacyjnym jeszcze bardziej abstrakcyjnej („bezgraniczna intuicja”, „wielkie przemyślenie każdego szczegółu”, „niesłychane wcielenie się w typ przepyszny”). Chyba to jedynie, iż cechuje ją wyrazistość struktury rytmicznej. Styl i retoryka w niczym nie unaoczniają swoistości analizowanego przedmiotu. Banalność wypowiedzi jest zaskakująca nawet na tle młodopolskiej twórczości recenzenckiej. W tej postaci może z powodzeniem obsługiwać dowolny przedmiot i być dziełem jakiegokolwiek podmiotu krytycznego.

³² W. G. [W. Grubiński], *Z teatru*, „Kurier Poranny” 1912, nr 291, s. 3.

³³ W. Bukowiński, *Wrażenia teatralne*, „Sfinks” 1912, t. 20, s. 133. (W *Nowym Korbucie*), jw., zaznaczono t. 4, uwzględniając chyba podział kwartalny periodyku).

³⁴ E. Węśławska, *Z teatru*, jw.

³⁵ -wb.- [W. Baranowski], *Teatr Polski*, „Kurier Litewski” 1909, nr 213, s. 2. (Inscen. pt. *Książę Radziwiłł*).

I tak oto jesteśmy poniekąd w punkcie wyjścia naszych rozważań. Istotnie – zysk poznawczy jest tu niewielki. Trudno byłoby mówić o rozwoju krytyki pod wpływem inscenizacji dramatów Kraszewskiego, wyjąwszy może fragmentaryczne spostrzeżenia o grze aktorskiej. Dlatego dłużej zatrzymałem się przy Rapackim. Jego niepospolite umiejętności podkreślano jednogłośnie. Najpewniej zainteresował on tym, czego brakowało tekstom Kraszewskiego; Lutomski był nawet skłonny odciąć je od „kryteriów estetyki scenicznej”³⁶. Ale przejawem tej jednomyślności ocen występów Rapackiego jest – jak widać – okazjonalna retoryka. Wiadomo, że piśmiennictwo krytyczne z natury swojej korzysta często ze stylu retorycznego. W recepcji Kraszewskiego przeważa jednak patetyczna frazeologia, zastępująca rozumowanie i argumentację. Pomimo to oddajmy sprawiedliwość recenzentom, nawet jeśli z ich świadectw wynika tylko, iż Rapacki „bezpodzielnie górował nad otoczeniem”³⁷, stwarzał kreacje, których „może już nigdy nie ujrzymy na scenie naszej”³⁸, był jednym „z największych, jacy na scenie polskiej kiedykolwiek występowali”³⁹, „bodaj, czy nie ostatnim polskim aktorem, dla którego żupan złocisty i karmazyn magnacki nie jest kostiumem, lecz zdaje się strojem codziennym”⁴⁰. Kategoryczność tych oświadczeń ma poniekąd rację bytu, niezależnie od pytania, ile w tym autentycznych przemyśleń.

3

Kult Rapackiego był faktem. Kiedy np. w „niestarzejącym się” *Miodzie kasztelańskim* (Teatr Wielki 1893) zastąpił go Władysław Wojdałowicz, natychmiast orzekł Aleksander Rajchman: „Zamilczelibyśmy o tym arcyniefortunnym występie użytecznego skądinąd artysty, [...] gdyby nie przykra konieczność zwrócenia uwagi

³⁶ B. L. [B. Lutomski], *Teatr i sztuka*, jw.

³⁷ J. Łoz.[iński], *Teatr Rozmaitości*, jw., s. 4.

³⁸ E. Węslawska, *Z teatru*, jw.

³⁹ W. Bukowiński, *Wstęp*, jw.

⁴⁰ M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, jw., nr 112, s. 3.

reżyserii, że eksperymenty podobne obniżają poziom sceny, posiadając w takich właśnie kreacjach tak świetne tradycje”⁴¹.

Wiemy już, jak na ogół uzasadniano tego rodzaju wartościujące sądy. Przeczytamy więc u Dienstla, iż Rapacki rolę tytułową „odegrał wybornie”⁴², tak samo Kazimierz Kamiński, który w sztuce *Radziwiłł w gościnie* „grał koncertowo”⁴³. Kiedy indziej musimy uwierzyć, że Władysław Woleński (jako Rotmistrz Kaniowa w *Miodzie kasztelańskim*) „podał się bardzo”, ponieważ „grał żywo i z prawdziwym humorem”⁴⁴, albo iż Ludwik Solski (*Radziwiłł w gościnie*) „grał Szmula Słonimca oczywiście przepysznie”⁴⁵.

Celowo wybrałem recenzje z odmiennych spektakli (kolejno: Warszawa 1912, Petersburg 1892, Lwów 1894, Kraków 1896), by zaznaczyć, że opisy innych ról bądź tych samych, które już kreował Rapacki, są zbliżone do siebie pod względem teatralnych środków argumentacji. I w jednym, i w drugim wypadku przeważają zdawkowe informacje („wybornie”, „koncertowo”, „przepysznie” itd.). Za wspólną cechą omawianych przekazów (podobnych jest więcej) trzeba uznać częstotliwość konstrukcji z okolicznikiem, niejednokrotnie będących elementem wypowiedzenia składającego się tylko z trzech członów: podmiot (niekiedy domyślny) – orzeczenie – okolicznik (zwykle sposobu). Taki paradygmat krytyczny, chyba najbardziej pospolity, mógł być wypełniany dowolnie, bez obawy o empirię. Po przeprowadzeniu badań statystycznych zapewne dałoby się wykazać frekwencję wyrazów, określających grę aktora, w polu semantycznym, np. przysłówków: „źle”, „dobrze”, „najlepiej”. Ale prawdopodobnie i tak niewielki będzie z tego pożytek. Zauważy się wtedy – co najwyżej – różnicę stopnia w danym ciągu określić, a nie jakości, bo ich wartość nie jest jednoznaczna (w stosunku do kogo? czego?).

⁴¹ Al. R. [A. Rajchman], *Teatr*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 502, s. 224. H. Glińskiemu „wyblakła już [...] nieco” wydawała się ta komedia. Zob.: Z. [H. Gliński] *Teatr polski*, „Kraj” 1891, nr 9, s. 21. (Notatka pominięta w *Nowym Korbuciu*).

⁴² M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, jw.

⁴³ Zoil [H. Gliński], *Teatr polski*, „Kraj” 1892, nr 5, s. 21.

⁴⁴ Nikt., *Z teatru*, „Dziennik Polski” 1894, nr 148, s. 3.

⁴⁵ (f) [W. Feldman], *Z teatru*, „Dziennik Krakowski” 1896, nr 204, s. 5.

Równie puste są komunikaty, w których o podmiocie stwierdza się wprawdzie przez rozwinięcie grupy orzeczenia (przydawka do orzecznika), lecz przy pomocy określeń pochodzących właściwie z dramaturgicznej projekcji postaci. Czegóż bowiem o samym widowisku scenicznym dowiemy się z recenzji choćby Henryka Glińskiego, gdy oświadcza: „Zajadłym jego [Kamińskiego-Radziwiłła] przeciwnikiem był pan Mielnicki, podstępny szlachcicem, czyhającym na cudze dobro – p. Popławski, zakochanym Szczuką – pan Roland, a kochaną Basią – panna Morska”⁴⁶. Jeśliby stąd usunąć przydawkę, pozostaną tylko nazwiska – aktora i kreowanej przezeń postaci, jak na afiszu teatralnym.

Dokumentacyjna wartość innych materiałów też jest pozorna. Marceli Zboiński, rzadko wymieniany przez krytyków, otrzymał od sprawozdawcy z przedstawienia *Panie Kochanku* (lwowski Teatr Letni) taką charakterystykę: „Była w grze artysty i owa zamaszystość wrodzona, która sztucznie naśladować się nie da, i buta magnacka, i humor jowialny w chwilach, gdy księżę Karol prawi swe facecje, rozczuła się lub gniewa”⁴⁷. Zdanie to wydaje się zaprzeczeniem właściwości składniowych poprzedniego tekstu. Gliński rozbudował człon orzekający, tu sam podmiot zostaje rozwinięty. Szeregowo ukształtowany, jest zbiorem rzeczowników nieosobowych, oznaczających cechy („zamaszystość”, „buta”, „humor”) dookreślane przydawkowo („wrodzona”, „magnacka”, „jowialny”). Po części są to związki wyrazowe o znacznym zespoleniu. Ale gdyby nie rekcja „gra artysty” i niby-teatralna konstatacja natywistycznych źródeł uzdolnień Zboińskiego (rzeczywiście słynął z ról kontuszowych), znów można by wątpić, czy ów fragment został wzięty z recenzji teatralnej. Tak przecież jest zbliżony do literackiej krytyki dramatów Kraszewskiego.

O Zboińskim w tej samej roli, lecz już w Krakowie, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, wspomina także Łoziński „Radziwiłł p. Zboińskiego był w miarę butnym despota, doskonale grał komedię przed Syruciem, wcale ładnie przepraszał za niezgrabne amory Leosię Puciatównę, przepysznie wreszcie tyranizował

⁴⁶ Zoil [H. Gliński], *Teatr polski*, jw.

⁴⁷ Z., *Teatr Letni*, „Dziennik Polski” 1891, nr 229, s. 3.

siostrę generałową Morawską i całe otoczenie. Jednego tylko nie dostawało wczorajszemu księciu z Nieświeża – humoru jowialnego. Radziwiłł był jakiś smutny, przybity”⁴⁸. Oprócz szablonowych formułek, uwydatniających zalety aktora, mamy tutaj element nagany, a ściślej mówiąc, ujawnienie braku pożądanej cechy („jowialny humor”). Z racji wartościującej puenty notatka ta różni się od wcześniej omawianych komunikatów, jednak i tym razem łatwo odkryć, co je łączy. Brane oddzielnie, pojedyncze zdania typu „ładnie przeproszał” stanowią inwariant tego samego wzoru odmiany: podmiot – czynność – sposób wykonania. W gruncie rzeczy informują jedynie o zdarzeniach zaprogramowanych w dramacie. Określenia: „wcale ładnie”, „doskonale” i „przepysznie”, charakteryzujące Zboińskiego, nic nie wyjaśniają, gdyby zapytać o ich inscenizacyjne uwarunkowania. Nie da się ani potwierdzić ich trafności, ani jej zaprzeczyć.

Przytoczony urywek z tekstu Łozińskiego jest serią zdań współrzędnie złożonych. Również parataktyczne związki scalały komunikat Glińskiego. Ciekawe, iż w sytuacjach kiedy informowano o wykonanej roli, właśnie takie ciągi składniowe są bardzo częste. Dociekać przyczyn – byłyby to może wydumany problem, aczkolwiek trudno pozbyć się myśli, że zależności współrzędne jakby sprzyjały powiadamianiu o wszystkim, tzn. operacjom wypowiedzeniowótórczym o charakterze reklamy, komunikatu, sprawozdania, którym raczej nie stawia się pytań: dlaczego? w czym? dzięki czemu? itp. Te bowiem implikują zwykle składnię podrzędną, chociażby w takim opisie (Teatr Letni we Lwowie): „podnieść muszę, że z małymi wyjątkami utrzymał się w roli od początku do końca i że w tym, co nam dał, widać było nader staranne i umiejętne opracowanie. Ma jeszcze p. Ruskowski tę wielką zaletę, że w każdej jego roli widać nadzwyczajną troskliwość o szczegóły – drobne nieraz na pozór, a jednak dające prawdziwie dodatnie rezultaty [...], jak np. rodzaj ubrania i przebrania, podkreślenie niektórych wyrazów, przez co gra wystąpiła o wiele wyraziściej, a wreszcie scena picia miodu i upicia się – za którą artystę hucz-

⁴⁸ J. Ł. [J. Łoziński], *Teatr*, jw.

nymi obdarzono oklaskami”⁴⁹. I tu połowa narracji to abstrakcyjne uogólnienia. Zwraca jednak uwagę obecność teatralnych już pierwiastków w tej recenzji – domyślamy się, iż chodzi o intonację, kostium i charakteryzację.

Wnioski z obserwacji zachowań krytycznych wobec aktorstwa nie są całkiem pewne. Dużo w nich supozycji, zwłaszcza co się tyczy współzależności pomiędzy planem treści i wyrażania. Tych kilkanaście reprezentatywnych świadectw objaśniałem wyłącznie kontekstowo, bez zbytej troski o ich genezę (autorską, czasopiśmienniczą). Nie sądzę jednak, by kierowanie się tymi względami było szansą uzasadnienia poetyki wybranych przekazów. Nie zawsze nawet wiadomo, kto je napisał. Rozpatrywane w relacji do ich rozpowszechniania (typ periodyku) też nie wykazują jakichś właściwości wyróżniających. Zresztą ta okoliczność, choć istotna, nie może przesądzać o poziomie twórczości krytycznej, albowiem tak samo zależy on od umiejętności analitycznych recenzenta, wrażliwości na to, co teatralne. Ale świadomość metakrytyczna nie towarzyszyła scenicznej recepcji dramatów Kraszewskiego.

4

Omawiane do tej pory dokumenty zawierały moment oceny, chociaż jałowy werbalizm tych (najczęściej) komplementów jest zadziwiający. „Wszyscy trafili na ton właściwy, wszyscy odnaleźli styl sztuki – od razu, jakby instynktem, bez wahań i prawie bez zboczeń”⁵⁰ – zachwalał ktoś obsadę *Panie Kochanku* (Teatr Rozmaitości 1904). Lecz znając obyczaj recenzencki, nie wymagajmy zbyt wiele i skoncentrujmy uwagę na typowych formach ustosunkowania się do przedmiotu, gdy określoną rolę lub inne składniki spektaklu osądzano mniej entuzjastycznie.

Wspomnieliśmy już o pretensjach Lorentowicza do Rapackiego (*Radziwiłł w gościnie*) i o tym, co nie podobało się Łozińskiemu w grze Zboińskiego (*Panie Kochanku*). Pamiętamy, że ich lakoniczne zastrzeżenia były bardzo ważne z punktu widzenia osobowości

⁴⁹ Nikt., *Z teatru*, jw.

⁵⁰ Alb., *Z legendy o Radziwille*, „Życie i Sztuka” 1904, nr 49, s. 9.

bohatera dramatu i domniemanych oczekiwania widza. Nie oszczędzono też Szymborskiego, kiedy wystąpił w *Miodzie kasztelańskim*. Napisał wówczas Gliški: „Jako Jacek Sołoducha, p. Szymborski byłby zupełnie dobrym, gdyby nie zbytne podkreślenia wyrazów, ruchów i gestów, co go wytrąciło z kolei spokojnego wykonania tej bardzo efektownej roli. Sceny z księżną Bamberlink, scena upicia się miodem i ostatnia scena straciły bardzo wiele na przesadzie, od której tak stronił dotąd starannie p. Szymborski [...]. Postać Sołoduchy nie jest wcale komiczną, a pojmowana i traktowana poważnie z pewnością większy wywoła zawsze efekt aniżeli grana na sposób farsy. Jest to przecie «świętoszek», a tacy zawsze są poważni i spokojni, nawet po wypiciu całej butelki miodu”⁵¹.

Argumentacja zdroworozsądkowa – zapewne przez wzgląd na prawdę psychologiczną – i w konkluzji osobliwa. Faktem jednak pozostaje, iż recenzent starał się uzasadnić swoje sądy, widząc niespójność ekspresji gestyczno-fonicznej aktora. Od innej strony – prawdy etnograficznej – zarzucał Solskiemu (Szmul Słonimiec) uchybienia warsztatowe Feldman, pytając: „czemu temu karczmarszowi z zapadłej Litwy kazał wymawiać z krakowska”⁵². Grubiński zaś w jednym z omówień *Panie Kochanku* wyraźnie ironizował: „o p. Skarzyńskim, który grał starego szambelana, da się na razie powiedzieć, że przez całą sztukę zdawał się być konającym na uwiad starczy”. Wcześniej perswadował – cokolwiek tautologicznie: „P. Hryniewicz w roli pochlebcy dworskiego i lizusa byłby zupełnie dobry, gdyby nieco «złisił» ruchy i uczynił wnikliwszymi akcenty mowy”⁵³. Zgoła już niespodziewany postulat wysunął Zalewski, skoro tłumaczył, iż Waleria Niewiarowska jako generałowa Morawska (*Panie Kochanku*) „byłaby Morawską bez zarzutu, gdyby w imię wierności historycznej oszpeciła twarz bardzo wyraźnym zarostem, bo jak wiadomo, pani generałowa miała isticie dragońskie wąsy”⁵⁴. Trochę łagodniej podobne sytuacje (rotmistrz Kaniowa w *Miodzie kasztelańskim*) komentował recenzent

⁵¹ Zoil [H. Gliški], *Teatr polski*, „Kraj” 1892, nr 49, s. 20.

⁵² (f) [W. Feldman], *Z teatru*, jw.

⁵³ W. G. [W. Grubiński], *Z teatru*, jw.

⁵⁴ K. Zalewski, *Felieton teatralny*, jw. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

z „Dziennika Kijowskiego”: „P. Nowakowski bądź co bądź powinien zwrócić uwagę na konieczność bardziej odpowiedniej charakteryzacji i jeżeli w sztuce mowa o rotmistrzu, że jest «ogorzały» – artysta w tej roli stanowczo nie powinien demonstrować anemiczno-bladej twarzy...”⁵⁵

Na razie dosyć przytoczeń. Najogólniej biorąc, wypowiedzi z dwudziestolecia 1892–1912 znamionuje przyjęcie kryteriów realizmu scenicznego. Jednoczy je postulat prawdy (prawdopodobieństwa) co do wizualnych i głosowych środków wyrazu scenicznego, uwarunkowywanych budulcem świata przedstawionego w dramacie, a nawet okolicznościami spoza tej rzeczywistości („jenerałowa” Morawska). Pod względem zaś motywacyjnym można uznać owe teksty za namiastkę krytyki jako analizy wad⁵⁶, rozumiejąc przez to, iż ujawnianie w badanym obiekcie jakichś niedostatków wypływa z chęci jego ulepszenia. Feldman jednoznacznie stwierdził potknięcia językowe Solskiego, chociaż stawiał tylko pytanie. Piszący o Nowakowskim również jasno określił swoje stanowisko, formułując postulat wręcz rozkazująco („powinien – nie powinien”). Licniejszą grupę stanowią tu oświadczenia nakłaniające, mniej stanowcze, raczej perswazyjne, na wzór zdań warunkowych („byłoby dobrze, gdyby”).

Inne metody opiniowania zreferują selektywnie. A więc – najpierw zdania przyzwalające, łączone za pomocą spójnika „jakkolwiek”. Te niczego bliżej nie precyzują. Oto przykład: Szyborski (Radziwiłł w *Panie Kochanku*) „grał bardzo poprawnie, jakkolwiek nie wadziłoby się więcej włożyć w rolę siły charakterystycznej”⁵⁷. I tak napisał chwalony przedtem Dobrowolski. Albo: „Postać Sołoduchy z właściwym sobie talentem wykonał p. Bolesławski, a jakkolwiek detale tej roli w grze jego nie uwydatniły się jak należy, całość jednak wypadła zupełnie dobrze”⁵⁸.

⁵⁵ L. R. [L. Radziejowski], *Z teatru i muzyki*, „Dziennik Kijowski” 1911, nr 344, s. 3.

⁵⁶ Określenie – zob.: M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s. 39.

⁵⁷ Ad. D. [A. Dobrowolski], *Teatr i muzyka*, „Kurier Poranny” 1901, nr 144, s. 3. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

⁵⁸ Z. [H. Gliński], *Teatr polski*, jw.

Nie wiadomo też, co wynika z funkcji spójnika „ale” w takim np. szeregu wypowiedzeń przeciwstawnych: „P. Prawdzic dał typ Łopuskiego nieco chwiejny w konturach, ale w przemyśleniu oryginalny”⁵⁹.

Spośród zdań, w których orzeka się, że coś być „musi”, jeden bodaj Łoziński tłumaczył sensownie (*Radziwiłł w gościnie*): „W akcie pierwszym dworzanie zbyt mało brali udział w ścieraniu się księcia z kniazem, tak jak w akcie drugim przy opowiadaniu facecji stali zbyt nieruchomo. Muszą słuchać uważnie i śmiać się głośno z «bajki» książęcej, bo książę to lubił. Wreszcie widocznym być musi kontrast między nieuważającym Szczuką a resztą wpatrzoną w księcia. Inaczej książę nie spostrzegłby roztargnienia koniuszego”⁶⁰. Przekonujemy się, iż nieobce są krytykowi funkcjonalne powiązania między monologiem protagonisty i reakcją współpartnerów (mimiczną, ruchową, foniczną).

W innym związku składniowym oświadczyła Węśławska: „muszę tylko zwrócić uwagę, że kańczug na pokojach Radziwiłła, przy rozmowie z narzeczoną, był zupełnie zbyteczny”⁶¹. Wyjątkowy to przykład pamięci o rekwizycie. Podobnie jak uwrażliwienie na właściwości prozodyjne i poprawność wymowy: „cytaty łacińskie wygłaszano niewyraźnie i źle akcentując”, zanotował Dienstl po wystawieniu *Panie Kochanku*. W tymże spektaklu oraz w inscenizacji dramatu *Kosa i kamień* irytował go nieuzasadniony nadmiar „mebli” i „rekwizytów”, zbyt liczny orszak dworzan („lepiej dać mniej niżli za dużo na scenie”)⁶².

Jeszcze co innego zauważył w teatrze krakowskim (*Panie Kochanku*) Łoziński: „O ile [...] poszczególne role wypadły bardzo dobrze, ensemble [...] pozostawiał niejedno do życzenia. Sceny zbiorowe szły nierówno, a zdarzyło się nawet, że jeden za drugiego kwestię wypowiadał”⁶³.

⁵⁹ Fr. H. [F. Hryniewicz], *Lutnia Wileńska*, „Kurier Litewski” 1912, nr 7, s. 2. (Inscen. pt. *Radziwiłł Panie Kochanku*).

⁶⁰ J. Łoz.[iński], *Teatr Rozmaitości*, jw.

⁶¹ E. Węśławska, *Z teatru*, jw.

⁶² M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, jw.

⁶³ J. Ł. [J. Łoziński], *Teatr*, jw.

Okazuje się, iż teatralny odcinek recenzji wypełniały głównie opisy ról. I nieważne już w tej chwili, na jakim to było poziomie. Uderzający jest zawężony odbiór widowiska, składającego się przecież z wielu tworzyw. Pod tym względem recepcja sztuk Kraszewskiego nie odbiega od typowo młodopolskich (biorę wartość przeciętną) form aktywności krytycznej. Z dużą ostrożnością powiedzielibyśmy dzisiaj, że komentatorów sceny interesowały przede wszystkim znaki „wytworzone” przez aktora, a więc intonacja, mimika, gest, charakteryzacja, kostium; niekiedy rekwizyt, chociaż z przynależnością tego elementu mogą być kłopoty.

W zakresie znaków plastycznych niejasna jest także – z dwóch powodów – rola dekoracji. Po pierwsze nie wiadomo, jaka ona była i czy dostrzegano jej funkcjonalność. Po drugie niełatwo wywnioskować, z czyimi powinnościami ją łączono. Problem terminologiczny co do kompetencji twórców spektaklu, podówczas rzadko uświadamiany, w interesującym nas zagadnieniu zupełnie się nie pojawia. Najczęściej w zakończeniu recenzji pisano o „wystawie”, przez którą najprawdopodobniej należy rozumieć scenografię. Należała ona albo do „bogatych i wspaniałych” (Łoziński)⁶⁴, albo wyglądała „trochę ubogo” (Kościelecki)⁶⁵. Niekiedy wzmiankowano o „reżyserii”, wymieniając tylko nazwisko tego, kto reżyserował sztukę. W stosunku współrzednym połączył oba pojęcia Dienstl: „Reżyseria i wystawa były staranne”⁶⁶. Jedynie Łoziński – w innym miejscu niż poprzednio – uszeregował te nazwy podrzędnie: „Wystawę reżyseria dała bogatą, efektowną i stylową”⁶⁷. Jak widzimy, w cytacjach powtarzają się znane już z opisów gry aktorskiej określenia przysłówkowe, ani trochę nie urealnijające desygnatów tych pojęć, jeśli w ogóle zdawano sobie sprawę z ich odrębności. Na tym też trzeba poprzestać, zastanawiając się nad zdaniem Zygmunta Stefańskiego, który pisząc o wadliwym „urządzeniu sceny”, oddzielał tę czynność od „reżyserii”⁶⁸.

⁶⁴ Jw.

⁶⁵ Łuc. Kośc.[ielecki], *Teatr i muzyka*, jw.

⁶⁶ M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, jw.

⁶⁷ J. Łoz.[iński], *Teatr Rozmaitości*, jw.

⁶⁸ Z. Stefański, *Jubileuszowe przedstawienie ku czci J.I. Kraszewskiego*, „Czas” 1912, nr 434, s. 1.

W jakich okolicznościach tworzył Kraszewski utwory dramatyczne, wiemy już nieco. Zachęcany przez Rapackiego, pisał, iż po latach sławny aktor nawet czynił sobie wyrzuty, czy „nie popełnił kradzieży w jego czasie, który z wielką korzyścią dla literatury mógł być użyty”⁶⁹. Kraszewski bez obsłonek oceniał swoje plody – o tym również wspomniano. Większość sztuk powstawała niejako na zamówienie, a i teatry nie wystawiały ich całkiem bezinteresownie. To z okazji rocznicy uchwalenia Konstytucji Sejmu Czteroletniego (*Trzeci Maja*, Lwów 1894), a to na cele dobroczynne (*Panie Kochanku*, Teatr Letni 1904). To znów kilkakrotnie w stulecie urodzin pisarza (*Miód kasztelański* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, *Panie Kochanku* w Lutni Wileńskiej, *Kosa i kamień* oraz *Panie Kochanku* na wieczorze Kraszewskiego w Rozmaitościach). Albo wreszcie dla uczczenia trzydziestolecia pracy Aleksandry (?) Ładnowskiej (*Miód kasztelański* w Teatrze Wielkim 1893) czy na benefis Kościeleckiego (Petersburg 1891). Opieram się tylko na danych z recenzji, ale przecież stąd wynika, że do tekstów Kraszewskiego sięgano w rozmaitych sytuacjach. Tu – być może z racji kulturotwórczej działalności samego autora. Kto wie, czy też nie przez wzgląd na szczególną rodzimość świata jego dramatów, w których tak właściwie „nikt nikogo nie osiąga, nikt nikogo nie obraża” (*Wesele*).

Jeszcze słów kilka o Kraszewskim na scenie w przekroju repertuarowym, naturalnie z punktu widzenia krytyki. Po odegraniu *Panie Kochanku* wyrokował Józef Śliwowski: sztuka ta „powinna mieć długi szereg przedstawień, choćby się mniej podobiała «pp. modernistom»”⁷⁰. Jest też i taka opinia: „gdybyśmy mieli

⁶⁹ W. Rapacki, *Aktor o autorach*, jw., nr 332.

⁷⁰ J. Śliwowski, *Z teatru Letniego*, „Dziennik dla Wszystkich” 1901, nr 137, s. 5. W *«Nowym Korbucie»* (jw., s. 192) podano mylnie imię Stanisław, a także nr 136, w którym w ogóle nie ma tekstu Śliwowskiego. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*). Takie decyzje przewidywał Chmielowski, choć rozstrzygał je dość nieoczekiwanie. W „artyzmie”, nie zaś ze względu na „zupełne zaniechanie wszelkiej tendencji” (argument zwolenników hasła «sztuki czystej», «sztuki dla sztuki»), upatrywał on źródło powodzenia *Miodu kasztelańskiego*. (*Przedmowa*, jw., s. 3–4).

wybierać pomiędzy tą starą komedią kontuszową, naiwną nieco w treści, lecz szczerą i pogodną, a dzisiejszymi «arcydziełami» Przybyszewskich, Kisielewskich i Nowaczyńskich, wybralibyśmy bez wahania komedię Kraszewskiego, która wprawdzie nie porusza żadnych kwestyj społecznych i filozoficznych, nie wprowadza na scenę trójkąta małżeńskiego ani chorobliwej erotomanii, ale pomimo to wszystko jest utworem zajmującym i sympatycznym⁷¹.

Pod innym kątem oceniał inscenizację *Radziwiłła w gościnie* Feldman. Według niego, dramat ten, „bez pretensji do wyższej wartości artystycznej, ma zawsze więcej wartości niż grywane tak często farsy francuskie⁷²”.

I wreszcie pogład, z którym ongiś Chmielowski polemizował, zakładający wprost przełomowe znaczenie Kraszewskiego w dziejach polskiego komediopisarstwa. Oto słowa recenzenta po wystawieniu *Radziwiłła w gościnie* (Rozmaitości): „podziwiać należy ten trafny instynkt kierunku, w jakim Kraszewski poszedł, tworząc swoje komedie radziwiłłowskie. Zdaje się, iż odnalazł on od razu drogę dla komedii narodowej, na którą nigdy na dobre trafić nie mógł sam genialny Fredro, nie mówiąc już o Zabłockim i jeszcze mniejszych. Toteż łatwą się staje do wytłumaczenia ta niespodzianka, jaką jest prawdziwe duże powodzenie *Radziwiłła w gościnie* u tej publiczności warszawskiej, która nie przyszła ani na premierę *Cudzoziemszczyzny*, ani na premierę *Upiorów*”⁷³. Oczekując komedii „tak mocno narodowych”, postulował: „przynajmniej tę powinniśmy utrzymać na zawsze na reperuarze⁷⁴”.

⁷¹ B. [W. Bogusławski?], *Teatr*, jw.

⁷² (f) [W. Feldman], jw. Fakt teatralny (dzieło – spektakl – recepcja) jest jednak rzeczą względną. Np. publiczność lwowska wcale nie tak ochoczo, jak by się należało spodziewać, przybyła na przedstawienie „patriotycznej” sztuki *Trzeci Maja*. Zob.: [Anonim] *Z teatru*, „Dziennik Polski” 1894, nr 123, s. 1. Na operetkach i farsach „zepsuta”, nie poparła też należycie „wieczoru Kraszewskiego” w Rozmaitościach, nad czym ubolewał Bukowiński (*Wrażenia teatralne*, jw., s. 134). Musiał przyznać Grubiński (*Z teatru*, jw.): publiczność – niestety – „nad komedie swojskie przekłada stokroć francuskie”.

⁷³ Alb., *Z legendy o Radziwille*, jw., s. 8.

⁷⁴ Jw., s. 9.

Bałucki w krytyce teatralnej Konecznego

Zacznijmy od cytatu: „dziesięćkroć wolimy na scenie nawet słabsze utwory p. Bałuckiego od przeróżnego śmiecia z francuskiej lub niemieckiej tandety scenicznej”¹. Feliks Koneczny, z wykształcenia historyk sławista i teoretyk cywilizacji, a z zamiłowania fachowy sprawozdawca teatralny 1896–1905 w „Przeglądzie Polskim”, recenzował krakowskie przedstawienia sztuk Michała Bałuckiego w najciekawszym okresie modernizmu, podczas dykcji Tadeusza Pawlikowskiego i Józefa Kotarbińskiego, ale też w atmosferze nie milej dla naszego pisarza „bałuczczyzny”. Konecznemu obce było to określenie tekstów i spektakli cieszących się popularnością. Za życia Bałuckiego opisał Koneczny dziesięć przedstawień: *Dom otwarty* (1897 dwa razy, 1900), *Niewolnice z Pipidówki* (1897), *Szwaczki* (1897), *Nowy dziennik* (1898), *Wędrowna muza* (1899), *Drużba* (1899), *Blagierzy* (1901), *Radcy pana radcy* (1901). Pośmiertnie zaś sześć: *Klub kawalerów* (1901, 1903), *Krewniaki* (1902), *Dom otwarty* (1903), *Piękna żonka* (1903), *Flirt* (1904).

Ogółem więc obejrzał w Teatrze Miejskim blisko połowę jego „komedyj”. Zazwyczaj przychylnie się do nich odnosił, lecz różnie wartościował. Najwyżej cenił *Dom otwarty*: „wiecznie młody”² i „chętnie widziany”³, przez co salę teatralną „zapełnia zawsze”⁴,

¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 123, z. 368. Cyt. wg: F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994, s. 52. (Dalej strony cytatów z tego wydania będą oznaczane w narracji, inne w skróconych przypisach).

² F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, t. 148, z. 442, s. 167.

³ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 124, z. 371, s. 354.

⁴ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1900, t. 138, z. 414, s. 575.

gdyż podobnie jak *Krewniaki* należy do „starej, dobrej komedii”⁵. Nużyła go natomiast „banalnością”⁶ *Wędrowną muza*, wrażenie „utworu niewykończonego”⁷ sprawiały na nim *Szwaczki*. Gdy jednak nie mógł czegoś pochwalić w całości, szukał pozytywnego przeciwstawienia lub dodatniej cechy konkretnego elementu dzieła. *Druzba* to „właściwie tylko «obrazy», ani w tym akcji, ani pogłębiania psychologicznego; ale obrazy dobre, postacie scharakteryzowane kilku rysami dosadnie”⁸. O *Szwaczkach* zaraz nie omieszczał dodać: „Zaletą jest wielka prostota fabuły”⁹.

Nagromadzone przytoczenia, wyrwane z kontekstu mogłyby się znaleźć w przeciętnej recenzji teatralnej przełomu wieków. Początkowo trudno je zweryfikować bez uwzględnienia konfrontatywnych świadectw. Z szerszej perspektywy – opisu inscenizacji – zobaczymy, że tam, gdzie rzecz tego wymagała, krytyk dokładniej uzasadniał swoje opinie. Na razie trzeba tylko dopowiedzieć, skąd tutaj wyjątkowa u Konecznego łagodność sądów. Otóż nie podzielał on zarzutów „dawnej krytyki, dotyczących «wulgarności», «karczemnego» dowcipu Bałuckiego”¹⁰, przeciwnie – był przekonany, iż publiczność „tęskni za Bałuckim”, ponieważ w jego komediach, a nie w świecie „zagranicznych humoresek”, jest prawdziwie «zdrowy śmiech»¹¹.

Wróciliśmy do punktu wyjścia – postawy krytycznej Konecznego. Składniki jego artykułów (jak powiadał: referatów, krytyk, recenzji, sprawozdań, protokołów) są przejrzyste i dość stałe. Łącząc krytykę z nauką, nie ze sztuką, nie z wrażeniami, lecz z argumentacją (s. 188), starał się trzymać faktów, to znaczy najpierw streszczał dramat, jeśli nie był ogłoszony drukiem, a potem objaśniał inscenizację. Brał pod uwagę „wartość literacką” (zdolność estetyzacji ostrych jakości emotywnych), „fakturę” (kompozycja

⁵ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1902, t. 145, z. 433, s. 193.

⁶ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 131, z. 391, s. 173.

⁷ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1897, t. 126, z. 378, s. 545.

⁸ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 134, z. 401, s. 365.

⁹ „Przegląd Polski” 1897, t. 126, jw.

¹⁰ I. Sławińska, «Egzegeza komunatów» (*O Bałuckim*), [w:] I. Sławińska, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 202.

¹¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1904, t. 152, z. 456, s. 535.

i formy podawcze), niekiedy „sceniczność” dzieła (absorbujące widza wykorzystanie teatralnej techniki). Krótko mówiąc, pierwszą część recenzji przeznaczal na tradycyjnie badanie treści i formy dramatu, drugą na omówienie przede wszystkim gry aktorskiej.

Dom otwarty nie był przez Konecznego dokładniej analizowany, ponieważ krakowianie poznali tę trzyaktówkę już w 1883 roku. Stał się jednak dla krytyka sprawdzianem dramaturgicznych umiejętności komediopisarza i możliwości sceny przy placu Św. Ducha. „Trudno zapewne, żeby [...] wszystko, co wyjdzie spod pióra p. Bałuckiego, mogło się porównać z *Domem otwartym*” (s. 52). Przypuszczamy, że w tym utworze dostrzegał krytyk cechy dobrej komedii, co do krotchwili następujące: „Byle tylko akcja szła żywo, a ożywiona była środkami nie nazbyt zużytymi” (s. 52). Wszelako nawet podług tej skali włączył *Niewolnice z Pipidówki* do słabszych tekstów. Przekora, spazmy i protekcja urodziwych dam to nie są przykłady inwencji scenicznej – wyjaśniał; tak samo „wezwanie lekarza przez kobietę zdrową” wydawało mu się środkiem „zbyt przestarzałym, żeby to mogło naprawdę bawić” (s. 52). Komizm w *Niewolnicach z Pipidówki*, sztuce o charakterze czysto rozrywkowym, „powinien wynikać z sytuacji”, nie może być sztucznie „naciągany przez epizody”, a utwór ten – uzasadniał Koneczny – jest jak gdyby „pозszywany z szeregu epizodów” (s. 52).

Zarzuty krytyka dotyczące braku dramaturgicznej spójności niektórych sztuk Bałuckiego najlepiej rozważać przez analogię do innych faktów. Pamiętajmy, iż wypowiedzi Konecznego stanowią całość powiązaną metakrytycznie i dyskursywnością narracji. Czego tutaj nie da się bezpośrednio uzasadnić, to znajdziemy na przykład w sprawozdaniach z przedstawień dzieł Gabrieli Zapolskiej bądź Stanisława Wyspiańskiego. Tak było z pojęciem wartości literackiej, faktury, sceniczności, z kwalifikacją genologiczną inscenizowanych utworów. Koneczny bronił czystości odmian gatunkowych, a zwłaszcza rodzajów. Tolerował nowe formy artystyczne, ale większość dorobku Wyspiańskiego usuwał poza obręb twórczości dramatycznej.

Normatywizm estetyczny ujawnił też w związku z Bałuckim. Oto *Szwaczkі*: jest w nich „bardzo wdzięczny materiał literacki”, tendencja „jak najlepsza i bardzo na miejscu w społeczeństwie,

które w ogóle nie odznacza się szacunkiem dla pracy”, lecz to nie są „autentyczne szwaczki!”¹² Stosując motywację realistyczną i zasadę prawdopodobieństwa, zauważył Koneczny niedostatek formalnego uporządkowania treści. „Utwór jest w ogóle słaby pod względem charakterystyki; nie jest komedią, a tylko farsą. Główne bowiem znaczenie w nim mają sceny lekko krotochwilne, w których humorystyka polega na tym, że ten i ów bierze niepotrzebnie coś na serio; z tego składa się cała rola Gwidona i Mulewicza, głównych postaci komicznych, a w fakturze utworu będących postaciami epizodycznymi”¹³. Podobnie zinterpretował *Wędrowną mużę*: miała być „satyrą na prowincjonalne trupy; ale karykatura to – nie satyra”¹⁴. Tu iluzja rzeczywistości również wzbudziła jego sprzeciw. „Wszystkie szczegóły zebrane przez autora [...] są prawdziwe, a jednak całość prawdziwą nie jest; bo całość ta składa się z wielu innych jeszcze szczegółów, przez autora pominiętych”¹⁵ – brak w niej bohatera pozytywnego na tle postaci ujętych karykaturalnie. Dowód zewnątrztekstowy nieco zastanawia, chociaż trudno go pominąć: „jeżeli trupy te składają się ze samych tylko idiotów, skądżeż się biorą na świecie aktorowie inteligentni, traktujący poważnie swój zawód?”¹⁶ Mogłaby to być farsa, ułożona z „figur charakterystycznych”, ale nie komedia. Gdy uwzględnimy jeszcze niebagatelny zarzut o prezentację osób za pomocą „ciągłych opowiadań”, wskutek czego sztuka „nie jest całkiem sceniczna”, a jej „faktura zupełnie zaniedbana”¹⁷, łatwiej zrozumiemy, dlaczego Koneczny wciąż przymierzał wszystko do konstrukcji *Domu otwartego*.

Jakości estetyczne i wyznaczniki gatunkowe były w jego przekazach ważnym kryterium wartościowania inscenizowanych utworów. Po wystawieniu *Blagierów* zanotował: „Komedią ten utwór nie jest, lecz karykaturą i dopiero z tego stanowiska osądzany, okaże swe drobne zalety” (s. 180). Z właściwym sobie problema-

¹² „Przegląd Polski” 1897, jw., s. 547.

¹³ Jw.

¹⁴ „Przegląd Polski” 1899, t. 131, jw., s. 174.

¹⁵ Jw.

¹⁶ Jw., s. 175.

¹⁷ Jw., s. 174.

tyzowaniem zagadnień poświęcił trochę więcej miejsca właśnie karykaturze, zaliczając ją do sztuki – w rysunku, muzyce ludowej, poezji epickiej, dramacie. Karykatura imituje „w dowcipny sposób style i prawidła”, według niego odróżnia się tym od satyry, iż „doprowadza charakterystykę do absurdum” (s. 180, 181). Podobnie rozumiał sens karykatury scenicznej: wyolbrzymia ona pewne cechy przedmiotu, „nie psując przez to utworu pod względem artystycznym” (s. 181). Krytyk przewidywał odrodzenie tej formy, po „zawiłościach i duszy skomplikowanych «rozbieraniach»”, po „komedii «z tezą»” (s. 180, 181). Bałucki jednak – dowodził Koneczny – zatrzymał się w pół drogi, starając się „niepotrzebnie zachować pewne prawdopodobieństwa” (s. 181).

Zamknijmy powyższe rozważania spuentowaniem tego, co ongiś nazywano jednością treści i formy. Wznowienie w 1903 roku komedii *Piękna żonka* nasunęło Konecznemu refleksję nad zmiennością gustów odbiorcy i eksperymentowaniem twórców. „Gdyby dziś komu nawinał się temat *Pięknej żonki*, zrobiono by z niego dramat psychologiczny”¹⁸ – pisał Koneczny, polemizując z modernistyczną koncepcją bohatera i upowszechnianiem amorfizmu gatunkowego. Rzecz dziwna, powiadał krytyk: „Teraz poczynają się utwory Bałuckiego na nowo podobać, zapewne dlatego, że publiczności staje już kością w gardle maniactwo wielu nowszych autorów, żeby z komicznych figur i sytuacji gwałtem układać dramaty i pociągać w cudactwa psychologię i nastroje, gdzie właściwie tylko śmiać się można”¹⁹. Proste i jednoznaczne reguły komunikacji (w języku krytyka: śmiech „za zgodą autora”, a nie „wbrew niemu”), umiejętność odpowiedniej konfiguracji zjawisk („komiczny temat w komicznej formie!”) – oto Bałucki z artykułu²⁰ Konecznego. W „lekkiej komedii”, inaczej w „krotochwili” – tych nazw używał krytyk zamiennie – uchodzą Bałuckiemu nawet „słomiane figury”, bo są „zabawne”²¹. Ilekroć zatem autor *Pięknej żonki* rezy-

¹⁸ „Przegląd Polski” 1903, t. 150, z. 450, s. 575.

¹⁹ Jw., s. 574–575.

²⁰ Jw., s. 575.

²¹ Jw., s. 577.

gnował „z wszelkich innych aspiracji, prócz rozśmieszania”²², tylekroć spotykał się z aprobatą Konecznego.

Zawartość treściowa i właściwości dramaturgiczne wystawianych utworów rzutowały na teatralną część recenzji Konecznego. Ponieważ starał się obiektywizować głoszone sądy, ujmował we wzajemnych relacjach składniki przedstawienia, szczególnie kreowanej roli, którą uważał za przedłużenie semantyki postaci zaprojektowanej przez pisarza. Przypomnijmy tok myśli krytyka. Gdyby treść *Wędrownej muzy* została potraktowana jako „farsa”, zamiar takiego ukształtowania tworzywa pewnie by się powiódł. Autor postanowił jednak ułożyć „komedię”, do czego „nie miał nawet materiału i stała się rzecz tym nudniejsza”²³. Jedyne aktorstwo utalentowane to Urban (kreacja Stanisława Knake-Zawadzkiego), były aktor: „Samo błoto i sama bezdenne głupota; jakżeż z tego materiału zrobić coś – wesołego?”²⁴ Albo o *Niewolnicach z Pipidówki*, czyli utworze, któremu zarzucił „wadliwości układu” (epizody ważniejsze niż główne sceny), „rozwlekłość budowy i sztuczność sytuacji” (s. 53). W takiej sztuce, zawierającej niezbyt wyraźne „charakterystyki”, wiele zależy od scenicznej „interpretacji” – wyjaśniał. Nieskłonny do jakichkolwiek odstępstw od litery tekstu dramatycznego, w przypadku *Niewolnic z Pipidówki*, potem *Blagierów*, zgodził się na aktorskie postawienie roli: „U nas np. któż by odmówił wielkiej pomysłowości panu Solskiemu. Ale co począć grając Feliksa, który w pierwszym akcie jest bardzo mądry, a w następnych trzech bardzo głupi? jak wyrazić coś podobnego, skoro nie zaszła do tego żadna racjonalna przyczyna? P. Solski starał się zaznaczyć słabość woli uczonego – interpretacja bardzo słuszna, lecz... nie wynikająca z tekstu, a stąd nieodzowna [...] połowiczność roli, na co nie poradzi żaden talent aktorski” (s. 53).

Wyjąwszy *Družbę*, odegraną „wybornie” dzięki przede wszystkim Michałowi Przybyłowiczowi (w „niemal niemej” roli Rypalskiego zachwycił widownię „komiczną powagą”, noszeniem kostiu-

²² Jw.

²³ „Przegląd Polski” 1899, jw.

²⁴ Jw., s. 175.

mu, ruchu „umiarkowaniem”)²⁵, krakowskie spektakle ocenił Koneczny bez entuzjazmu, choć wśród wykonawców znajdowały się takie sławy, jak: Wanda Siemaszkowa w *Niewolnicach z Pipidówki* (Sabina), Aleksander Zelwerowicz w *Blagierach* (Paradowski), Kazimierz Kamiński w *Domu otwartym* (Fujarkiewicz)... Pochopnie łatwo byłoby wyciągnąć wniosek, iż głównie interesowała go krytyka jako analiza wad²⁶. Owszem, i Bałuckiemu, i artystom wymówek nie szczędził. Przecież jednak widzimy, że jest to krytyka konstruktywna, z myślą o aktorze, nawet jeśli słowa bywały cierpkie.

Specjalnie interesował się obsadą ról. Znanej kreacji Kamińskiego w *Domu otwartym* nie opisywał, wszak ten artysta miał już ugruntowaną opinię, sam zaś utwór został wystawiony „tylko średnio”. Zwrócił natomiast uwagę na Sylwię Jutkiewicz (Kamila), zaangażowaną do Teatru Miejskiego kilka lat wcześniej, ale utrzymaną na uboczu, bez odpowiedniego pokierowania jej talentem do ról tego typu, „który w życiu zowiemy «wiejską panną»”²⁷. Dostrzegł u Heleny Sulimy po występie w *Blagierach* (Sali Probststein) predyspozycje do „afektacji niezmiernie charakterystycznej”, pochwalił ruch ciała i modulację głosu (s. 181), zakwestionował odgórne wartościowanie emplot (role charakterystyczne nie są „czymś gorszym” od lirycznych) oraz fałszywe zapatrywania, „jakoby istniał jakiś związek pomiędzy pięknnością a rodzajami talentów scenicznych” (s. 182). Bezdiskusyjnie rozstrzygnął retoryczne pytanie: „Po co też p. Morska grała rolę Janiny?” – skoro wiadomo, iż „wybitnym artystom” należy dawać tylko „wybitne role” (s. 181). Dwa lata później, gdy w *Klubie kawalerów* postać Ochotnickiej zagrała „niepotrzebnie p. Wysocka”, skomentował to następująco: „bawiła się dobrze, ale lepiej było dostać na ten wieczór jakiej «niedyspozycji», a w imię wzajemności poprosić p. Rutkowską o wyręczenie”²⁸.

²⁵ „Przegląd Polski” 1899, t. 134, jw., s. 366.

²⁶ Określenie – zob.: M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s. 39.

²⁷ „Przegląd Polski” 1903, t. 148, jw.

²⁸ „Przegląd Polski” 1903, t. 150, z. 448, s. 186. Tu trzeba wyjść poza Bałuckiego. Koneczny od początku zalecał S. Wysockiej poświęcić się „wyłącznie rolom koturnowym, do których ma wybitne powołanie” (s. 213).

Wreszcie, kiedy zaobserwował u widzów jakąś tęsknotę za Bałuckim, jednocześnie się zaniepokoił: „już nawet do komedij Bałuckiego brak nam personelu; jedną z «flirtujących» musiała grać p. Senowska!”²⁹

Przedstawienia recenzowanych sztuk pośrednio wpłynęły – jak widać – na stanowisko Konecznego wobec doraźnych i perspektywicznych zadań sceny. W analizie utworów krytyk był mniej wyrozumiały niż choćby Piotr Chmielowski, który po lekturze dzieł sprzed 1898 roku odkrył w Bałuckim „talent iście sceniczny”³⁰, a nedoróbki konstrukcyjne dodatknych bohaterów uznał za cechę „wszystkich naszych komedij”³¹. Nie był wszakże napastliwy, jak młodopolanie³² Adolf Nowaczyński czy Lucjan Rydel. Jeśliby już szukać jakiejś uogólniającej formuły wypowiedzi Konecznego o Bałuckim, to mimo wszystko najlepiej w recenzji z *Drużby*. Rozpoczęliśmy cytatem, zakończmy podobnie: repertuar „ciekawo do widzenia i miły do słuchania”³³.

²⁹ „Przegląd Polski” 1904, jw. Tu również konieczne jest wyjaśnienie. Krytyk zapamiętał L. Senowską (Flora) głównie z tzw. poważnego repertuaru (*Tamten, Wesele, Dziady*).

³⁰ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, Petersburg 1898, s. 493.

³¹ Jw., s. 489.

³² Zob.: M. Bałucki, *Grube ryby. Dom otwarty*, oprac. T. Weiss, Bibl. Nar., seria I, nr 236, Wrocław 1981, s. III–V; J. Ciechowicz, *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4, s. 406–407.

³³ „Przegląd Polski” 1899, jw.

Język krytycznoteatralny Zapolskiej

W sensie podmiotowym trudno jest wskazać „cechy typowe”¹ dla tekstów włączanych do krytyki teatralnej. Rozróżnienia terminologiczne między krytyką i na przykład recenzją czy felietonem będą nas tu obchodzić tylko doraźnie, bez teoretyzowania, dlatego że niniejsza wypowiedź dotyczy głównie praktykowanego opisu przedstawień. Tak zatem, gdy pojawi się któraś ze wspomnianych nazw, to jako „zwerbalizowany akt odbioru sztuki teatru”², a więc w szerokim zakresie możliwych werbalizacji.

Na podstawie materiałów z lat 1888–1903 spróbujemy objąć postępowanie Gabrieli Zapolskiej wobec twórcy i twórców spektaklu, pewien rodzaj zachowań krytycznych: zajętej postawy, obranej metody i wykonywanych czynności. Ze względu na socjologiczne uwarunkowania faktu teatralnego³, czyli przedstawienia wraz z jego recepcją, dobrze jest pamiętać o jednym: naiwnością byłoby mniemanie, iż uda się zbudować „wyczerpujący i rozłączny schemat klasyfikacyjny”⁴. Dorobek krytycznoteatralny Zapolskiej na łamach „Przeglądu Tygodniowego” (debiut 1888), „Słowa Polskiego” (1900–1901) we Lwowie oraz „Ilustracji Polskiej” (1902–1903) w Krakowie nie poddaje się tak łatwo ujęciu stylistyczne-

¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 264.

² S. Świontek, *Pragmatyka krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1979, s. 52.

³ Analogia do „faktu literackiego” – zob.: J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, [seria 1], Wrocław 1974, s. 16.

⁴ S. Nowak, *Metodologia badań społecznych*, Warszawa 1985, s. 160.

mu. Ona „flirtowała z wieloma ideami”⁵, konkludował Tomasz Weiss, potwierdzając znaną opinię Stanisława Brzozowskiego (*Współczesna powieść polska*). Ostap Ortwin był swego czasu mniej subtelny, rzekomo poznawszy się na „farbowanych lisach”⁶ jej publicystyki. Pisała o literaturze i malarstwie, jednak najciekawiej o teatrze.

Obezna ze sceną w kraju i za granicą (Théâtre Libre, Théâtre de l’Oeuvre), jako recenzentka poważnie odnosiła się do społecznej, ideowej, patriotycznej roli teatru oraz jego spraw warsztatowych. U nas, czytamy w jej metakrytycznym oświadczeniu (*Przez moje okno...*)⁷, „gdzie zaledwie dwa teatru we Lwowie i Krakowie funkcjonują (warszawski wskutek szablonu i pleśni przestał się liczyć) – jakże nad każdym słowem zastanawiać się trzeba” (s. 6), szczególnie wobec aktorów: tu „każde słowo krytyki powinno przejść przez pryzmat wielkiej sprawiedliwości i bezstronnej oceny – aby nie zabiło tam, gdzie dopomóc do rozwoju mogło” (s. 7). Etyka zawodowa, wnioskujemy z tej przesłanki, nie zakłada wyrozumiałości w sądzeniu. Przeciwnie, krytyk „winien być jeszcze surowszym i mniej pobłażliwym niż gdzie indziej” (s. 8), lecz zarazem musi unikać stawiania zbyt wygórowanych żądań. Uwydatniając moralny aspekt naszej krytyki⁸, podważyła Zapolska przydatność

⁵ T. Weiss, *Świadomość artystyczna Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. J. Kryszaka, Warszawa 1988, s. 106.

⁶ O. Ortwin, *Dla pięknej pani Gabrieli Zapolskiej słów kilka*, „Tygodnik Narodowy” 1900, nr 60, s. 371.

⁷ Cyt. wg: G. Zapolska, *Szkice teatralne*, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958. (Strony przytoczeń z tej edycji oznaczam w narracji. Wszystkie podkreślenia – ujednolicone spacjowaniem – pochodzą z cytatów).

⁸ Na tle tych rozważań chciałoby się – po ortwinowsku – zapytać o odpowiedzialność za słowo w jej krytyce krytyki F. Sarceya oraz mniej znanego, ale również wpływowego H. Pessarda. W listach z Paryża do S. Laurysiewicza pisała: „W poniedziałek idę do Sarceya prosić go o pobłażanie”. (Bibl. Nar., rkps 7204 I, k. 3–4). A później: „Byłam wczoraj u Sarceya z godzinę. – Głupi jak but, ale pełen grzeczności; roztaczał przede mną swe idee z godzinę. Idee głupie jak on”. Następnie: „Potem poszłam do Pessarda z «Gaulois». Ten przyjemniejszy, ale jeszcze głupszy”. (Bibl. Nar., rkps 7204 II, k. 103). Cyt. wg: G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. 2, Wrocław 1959, s. 456.

estetyzmu Oscara Wilde'a (s. 8). Jest to dosyć zaskakujące, jeśli się pamięta, co napisała trzy lata później (1903), wyjątkowo odstępując od swej dewizy: «Krytyka o dziele sztuki winna być sama dziełem sztuki»... a dalej – «impresja odniesiona z artystycznego dzieła powinna być pretekstem do stworzenia takiegoż dzieła» (s. 267). Najpewniej wynikał ten fakt z dwóch postaw w rozumieniu sztuki: estetycznej oraz wychowawczej. Zapolska patrzyła (s. 76, 5) na scenę oczami „artystki” i oczami „widzów”. Zastanawiała się, czy ze względu na rozpowszechnianie utworów – dzięki inscenizacji – nie warto by przyjąć dwojakiego sposobu widzenia teatru: „pedagogicznego” i właśnie „estetycznego” (s. 251). Będąc osobą „zza kulis” (s. 6), doskonale wiedziała (s. 251, 5), jakie niespodzianki kryje w sobie „urząd krytyka”, zwłaszcza jeżeli wzrokiem znawcy dostrzeże się „szywy i nitki” pracy scenicznej.

Przeważnie nazywała (s. 6, 256, 251) siebie „krytykiem”, ale swoje teksty, powstałe z wypełniania obowiązku „recenzentki”, zaliczała do „felietonów”. Odpowiedź na pytanie o wskaźniki gatunkowe tej puścizny nie może być rozstrzygająca, z przyczyn już na wstępie wyjaśnionych. Skoro jednak trzeba coś postanowić, proponujemy analizę artykułów Zapolskiej pod kątem poetyki i pragmatyki felietonu, który łączy elementy publicystyczne z literackimi środkami ekspresji. Wtrąceń dziennikarsko-publicystycznych jest sporo, i to rozmaitych: od autobiograficznej wstawki w przereklamowanym omówieniu *Axela* Augusta Villiers de l'Isle-Adama, przez liczne wzmianki o reakcji widowni, aż do prośby w imieniu „uczącej się młodzieży” (s. 121), aby dla tej lwowski teatr obniżył ceny biletów. Pierwiastki literackie są zawarte w fikcyjności niektórych sytuacji wypowiedzenia, podporządkowanych wszakże aktualizacji: „Z mego dziennikarskiego grobu patrzę w rozwartą przede mną przestrzeń i widzę, jak u wrót zamkniętego jeszcze gmachu stoi biała postać sztuki, czekając na szaty, na klejnoty – na płaszcz królewski, jaki się jej należy” (s. 9). Szczególniej zaś uwidaczniają się one w objaśnieniu, na czym ma polegać „analiza własnych wrażeń krytyka i wrażeń pokrewnych mu duchów” (s. 9), to znaczy „publiczności” oraz „widza”, którym podobnie jak „czytelnikowi” musi krytyk „odkryć tajemię swych wrażeń”, a jednocześnie być „informatorem – rodzajem *conféren-*

cier i przedstawić publiczności autorów i artystów w właściwym oświetleniu” (s. 8).

Oto znów wydaje się, że Zapolska na sposób impresjonistycznej szczerze odbyła młodopolską spowiedź z osobistych uczuć i refleksji, wyraźnie przecież ujawniając pierwszoosobową perspektywę „ja” krytycznego. Potem już niemal ostentacyjnie określiła swoją postawę wobec analizowanego przedmiotu: „Starać się będę, jak we śnie przesunąć przed sobą szereg postaci z ich charakterystycznymi cechami, które mi utkwiły w myśli” (s. 238). W języku Zapolskiej (s. 221, 276) nie brak „wrażeń scenicznych”, oznaczających „impresję” z przedstawienia. Są to słowa-klucze. Nie ma więc powodu, aby podważać jej kontakty z impresjonizmem, który „kładł nacisk przede wszystkim na wrażenie podmiotu percypującego”⁹. Weźmy typowy przykład transpozycji cech omawianego dzieła na zmysłowe doznania barwy i głosu – upoetyczniony finał fabularyzowanej i jeszcze bardziej poetyckiej introdukcji do *Romantycznych* Edmonda Rostanda; prezentację głównych osób¹⁰, kiedy „znikają nam sprzed oczu, znikają tylko sprzed oczu, bo w duszy będą już zawsze, i w sercu będą zawsze, i w wyobraźni pozostaną wiązanką kwiatów na tle purpurowej zasłony, kwiatów, które mówią, które dyszą całe wonią poezji, czarem słów – tych pięcioro: Sylwetta-powój, Percinett-motyl, Pasquinot-papuzka, Bergamin-chrząszczyk i Straffar złoty rajski ptak” (s. 172). Takich synestezji nie powstydziliby się wielu domorośli symbolistów.

Powiedzieliśmy: wydawało się, iż to impresjonizm – i tak jest rzeczywiście. Pominąwszy jednak zwodniczy urok definiowania impresjonizmu, szczególnie w krytyce, gdzie jego granice są „trudne czy wręcz niemożliwe do wyznaczenia”¹¹, trzeba dodać, że felietony Zapolskiej mienia się nie tylko impresjonizmem. Więcej nawet, wielostylowość jej tekstów jest odpowiednikiem tego, na co już pośrednio zwróciliśmy uwagę. „Przez okno mej duszy” (s. 10)...

⁹ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 418.

¹⁰ W przekładzie L. Belmonta (Warszawa 1899): Percinet, Straforel.

¹¹ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1996, s. 63

Przez moje okno... Znamy ten motyw, te „maki, chabry i chryzantemy, te och i ach!” (Ortwin). Zapolska jednak oglądała spektakl również przez pryzmat właściwej dlań konwencji, z czego nieraz wynikały spostrzeżenia przedmiotowe, jak choćby komentarz (s. 114–116) dramaturgiczno-teatralny („wiem, o co mi chodzi i słów na wiatr nie rzucam”) do *Spazmów modnych* Wojciecha Bogusławskiego, jedna z nielicznych wtedy prób wytłumaczenia, „co to są style w grze scenicznej”, rozpatrywane jako interakcja „pomiędzy aktorem a widzem” – od klasycznej tragedii francuskiej do momentu, kiedy nadeszła owa „m o d e r n e czwarta ściana”.

Na pierwszy rzut oka jej przekazy nie różniły się zbyt od piśmiennictwa krytycznoteatralnego przełomu wieków. Zwykle dzieliła tekst na część dotyczącą dramatu („Tyle o sztuce”) (s. 260) oraz część dotyczącą przedstawienia („A teraz co do wystawy i interpretacji”) (s. 110), nierzadko graficznie odróżniając te dwa segmenty, w pierwodruku nawet innym krojem czcionki. Myliłby się jednak ten, kto by sygnały delimitacyjne brał tylko za recenzentką sztampe. Po pierwsze: nie stanowią one stałych wyznaczników ramy modalnej felietonów Zapolskiej. Po drugie: część dramaturgiczną niekiedy przeplatają dygresje o istocie teatru, o zachowaniu publiczności, o aktorstwie itp., a zdarza się, iż cała wypowiedź jest poświęcona wyłącznie kreowanej roli (o Helenie Modrzejewskiej). Po trzecie wreszcie: omówienia utworu przez pryzmat subiektywnych odczuć autorki („Treść?... akcja?... to mniejsza”) (s. 172) wprowadzają widza w atmosferę spektaklu, uwydatniają myśl przewodnią inscenizowanego dzieła, kreślą jego „dramatyczną linię”, wnikają w „rdzeń dramatu” (*Cień* Wilhelma Feldmana) (s. 258, 257).

Nie były to więc popularne streszczenia („nie opowiadam nigdy treści sztuk”)¹², ale raczej namiastka scenicznej projekcji dzieła w silnie zmetaforyzowanym opisie elementów fabuły, z tym że niewielkie znaczenie miał dla Zapolskiej rozwój „tak zwanej «akcji» – intrygi” (s. 147). Układ fabularny dramatów uważała za wartość drugorzędą w stosunku do ich zawartości ideowej.

¹² G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 47, s. 1114.

Zatroskana o poziom etyczny granej sztuki, w myśl doktryny naturalistycznej André Antoine'a (u którego przez pewien czas terminowała) oczekiwała od dramaturgów obiektywnego odzwierciedlenia zagadnień społecznych. Wyjaśnianie czytelnikowi, „dlaczego to lub owo dzieło wprowadziło jego moralną istotę w odrębny nastrój” (s. 8), miało się stać głównym obowiązkiem jej krytyki, chłoszczącej tych, którzy nawet reklamą tandetnej produkcji chcą zdobyć sławę. Wodewilowe, „trywialne i głupie” (s. 262) *Małżeństwo na próbę* Karla Gerö zbyła więc milczeniem, za to *Bartel Turaser* Philippa Langmanna, ów dramat osnuty na motywie głodu, wzruszył ją „do głębi”, jako „tragedia społeczna, bardzo silna i bardzo prawdziwa” (s. 151).

Kryteria repertuarowe Zapolskiej to oddzielny nurt w tym piśmiectwie. Nie są tak jednolite, jak wynika z następującej deklaracji: „Raz trzeba to przyjąć za konieczność, iż scena polska nie może być źródłem dochodu, lecz źródłem podniosłych lub wysoko pięknych wrażeń” (s. 11–12). Owszem, „teatr ma ważniejszą misję niż wydymać się na wzór świątyni lub drgać w lubieżnych kankanowych skokach” (s. 24), perswaduje autorka w sprawie *Mieszcząńskiego światka* Franciszka Domnika-Dorowskiego. Na poprzedniej stronie podobną myśl spuentowała właściwie idem per idem: „teatr jest po prostu... teatrem”. Chodzi o autonomiczność? Zapewne tak, skoro „zupełnie inaczej przedstawia się dane dzieło ze sceny, inaczej w czytaniu” (s. 31). Ale wobec tego – skąd to pryncypialne stanowisko Zapolskiej względem importowanych utworów lżejszego kalibru? Krag przypuszczeń się zamyka. Domnik-Dorowski¹³, zdradzający zadatki „niepospolitych zdolności”, wszak fabuła *Mieszcząńskiego światka* i charakterystyka postaci „ze sferą sztuki zupełnie licują”, a nadto „zdrowa myśl widnieje tu na każdym kroku” (s. 26), także zaczynał od aktorstwa. Pisał zaś przeważnie dla teatrzyków ogródkowych, które i dla Zapolskiej były pod koniec lat osiemdziesiątych szkołą życia.

Tekstualizacja zdarzeń dramatycznych schodzi w omawianym materiale przeważnie na drugi plan. Wiemy już, z jakiej głównie

¹³ Jak na ogół w prasie, tak i w *Szkicach teatralnych* mylnie: Dominik.

perspektywy oglądała Zapolska przedstawienie teatralne, i wiemy, że z minimalnej przewagi „ja” krytycznego nad „my” przeciętnego widza brała swój początek rezygnacja ze szczegółowego analizowania dramatu na korzyść sensytywnej wizji spektaklu. Czy to był *Mazepa* Juliusza Słowackiego, uznany za sceniczny majstersztyk, czy *Odludki i poeta* Aleksandra Fredry („dla mnie ta akcja, która jest, wystarcza”) (s. 111), intrygowało ją jedno – wykonanie, nawet jeśli stanowczo oznaajmiła, iż *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego „nie powinna nigdy pojawiać się na scenie, nigdy, nigdy!” (s. 256).

W uwagach o przedstawieniu język wypowiedzi Zapolskiej zostaje wzbogacony dość wyraźnie fachowym słownictwem odnoszącym się do zagadnień teatralnych. Zajmuje nas przede wszystkim „krytyka gry, wystawy” (s. 238), czyli aktorstwa i oprawy malarsko-dekoracyjnej. „Efekta świetlne”, „kostium”, „muzyka” sporadycznie też Zapolską interesowały (s. 230, 116, 171), ale najbardziej występy artystów, a następnie to, co zgodnie z duchem epoki nazywała właśnie wystawą. Zaczniemy od niej, gdyż niemało tu nomenklaturowych wątpliwości.

„Urządzenie sceny” (s. 170) oraz „wystawa” są w informacjach o „układzie scenicznym” (s. 166) traktowane chyba synonimicznie, jak wolno sądzić z wielu kontekstów. Drugi termin oznacza dziś scenografię w sensie kompozycji plastycznej. Chociaż łatwo popełnić błąd nadinterpretacji, zastanówmy się, czy nie tak należałoby rozumieć następujący wyimek z recenzji utworu Alexandre’a Dumasa – syna: „Oktawiusz i pani de Montaignin¹⁴ mówią o największych swych tajemnicach podniesionym głosem, jak na puszczy. W drugim pokoju jest mąż, jest służba – to ich nic nie obchodzi. Krzyczą swoje tajemnice wniebogłosy, spacerując koło drzwi, gdzie przebywa mąż. Nie mamy pretensji, aby obmyślano jakieś możliwe sytuacje i inną scenerię, ale owa wieczna kanapa na lewo a stół na prawo, ale gdy się rozchodzi o ważne momenta, trochę prawdy zdałoby się w układzie scenicznym” (s. 166). Podobnie o *Nie-Boskiej komedii*: „– Takie sceny w lesie – wymagają otwar-

¹⁴ We francuskim wydaniu *Pana Alfonsa* (Paris 1874): Montaignin.

cia całej sceny, posunięcia w głąb zupełnie tylnej dekoracji, urządzenia kondygnacyj scenicznych, sprowadzenia wyćwiczonych mas statystów i statystek podzielonych na grupy i sprowadzonych przez przywódców dobrze ukrytych wśród grupy. [...] W ciszy zupełnej i spokoju wchodzili grzecznie tłum z Leonardem, podczas gdy najwyraźniej mówi Mąż: «Czarne bałwany nawracają się ku nam i pędzą» – roztańczone, rozszalałe kobiety, które w tańcu jak Salome proszą o «głowę króla Jana! hrabiego Henryka!...», idą spokojnie i anemicznie” (s. 253–254). Cytowane fragmenty (objaw iluzji referencyjnej) ujawniają wizualność zarówno przedmiotów materialnych, jak i gry aktorskiej, ze sobą skonfrontowanych. W takim jednak razie nasuwa się pytanie, czy informując często o „wystawie”, która odsyła do scenografii (brak tej nazwy w tekstach), nie myślała Zapolska (s. 67, 143, 220) o pojęciu „scenizacja” oraz „mise en scène”, jednym słowem o „reżyserii”. Jak wiadomo – potwierdzają to specjaliści – prawie wszystko, „co zwykło się dzisiaj określać mianem scenografii, na przełomie wieków było w zasadzie tylko jedną z części składowych obowiązków reżysera”¹⁵.

Tak więc już z tych przekazów widać, że Zapolskiej udawało się niekiedy znacznie przekroczyć barierę zdawkowych napomknień o rezultatach pracy twórców spektaklu. Nieskłonna do pochwał, gorzkich słów im nie szczędziła, ale umiała obiektywnie rzecz ująć; w końcu do objęcia posady recenzenta praktyką się sposobiała. Jak nieco uszczypliwie zauważył Adam Grzymała-Siedlecki: odsunięta na pewien czas od scen galicyjskich, pisaniem artykułów o teatrze zastępczo się „teatralizowała”¹⁶.

Efekty owego teatralizowania są widoczne również w ocenach ról, zwłaszcza wybitnych aktorów. Pod względem analitycznym jej „rozbior” (s. 218) gry niewiele ustępuje standardom rzetelnej krytyki¹⁷. Postawa krytyczna Zapolskiej wobec kreowanej postaci

¹⁵ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1, vol. 2, Kraków 1985, s. 248.

¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, wyd. 2, Warszawa 1973, s. 280.

¹⁷ Dla porównania zob.: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993. (To dziwne, że ani jeden tekst Zapolskiej nie znalazł się w tej antologii).

wynika z empatycznego utożsamienia się ze „słowem, gestem i czynem osób działających” (s. 86), z uwzględniania przyległości tekstowych i scenicznych podług konwencji realistycznego odbioru przedstawienia („ryb nie jada się nożem, nie kiwa się nogą, siedząc” itp.)¹⁸. Ceniła te kreacje, w których „duch artysty starał się wniknąć w ducha autora” (s. 71), w „charakter przedstawianej postaci”¹⁹. Nie powinna nas razić iście duchoznawcza stylistyka, bowiem powyższa eksplikacja tych przytoczeń (czy łatwiejsza?) chyba dostatecznie odsłania intencje autorki. Zapolska brała zresztą pod uwagę nie tylko „duchową stronę roli zrozumianej i odczutej tak jak należy – tak jak rozum dyktuje” (s. 72), lecz również „techniczną” i „malarską” stronę gry, nierozzerwalnie z „Pięknem scenicznym” związaną (s. 271). Za Denisem Diderotem (*Listy do panny Jodin*)²⁰ powtarzała: „całe ciało ma ruch sceniczny” (s. 71). Zafascynowana „spojrzeniem, gestem, chodem, mową” (s. 268), pilnie obserwowała (s. 273) ruch „głowy”, grę „twarzy”, dostrzegając przy tym szczególnie raczej niemożliwy do uchwycenia (wyraz oczu) z recenzenckiego fotela: „– Dość wspomnieć chwilę, gdy Modrzejewska odwraca się od okna i postępuje na przód sceny. Jest ona tak przetworzona, iż mimo woli pytamy się, czy to jest ta s a m a kobieta. – A chwila, gdy śledzi przechodzącego żołnierza, to powiększenie się źrenic mimo woli dążących za wizją tragicznego starca. [...] – Odwróciła się, głowę opuściła na piersi – szata jej biała spływa w falach spokojnych” (s. 273). Umiejętność przetwarzania się ceniła u aktorów tak samo jak „środki głosowe” (dykcja, wymowa, intonacja) i „wypauzowania roli” (s. 250), a także ekspresję polegającą na „cieniowaniu” (s. 179) gestyczno-fonicznych środków wyrazu. Tę oszczędność, „ten realizm i wielki takt, i miarę w grze”, jaką zasłynął Antoine, „ten realizm nadzwyczaj uszlachetniony”, jaki ugruntowała „szkoła Koźmiana” – uwydatniła

¹⁸ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 37, s. 875. W *Szkicach teatralnych* (jw., s. 376) powinien być nr 38, gdyż nie zawierają one cytowanej recenzji.

¹⁹ Szczera [G. Zapolska], *Pogawędka teatralna*, „Przegląd Tygodniowy” 1888, nr 48, s. 625.

²⁰ Cytatu nie udało się potwierdzić.

Zapolska w kreacji Romana Żelazowskiego (s. 72, 70, 69), choć nie przeczyła, iż są widzowie, którzy dla psychicznej terapii chcą „mieć nerwy targane niespodziankami”, którzy przychodzą do teatru nie po to, aby się „w s ł u c h a ć w grę artysty”, lecz aby tylko „s ł u c h a ć, co artysta wykrzyczy” (s. 70). Sugestywnie utrwaliła ową grę bez taniego efekciarstwa na przykładzie Modrzejewskiej: „I przyszła wielka artystka, i stanęła od razu przed widzem w najtragiczniejszej swej roli – a widz przypomniał sobie, że dusza ludzka nie rozprasza się w kontorsjach ciała, lecz koncentruje się w nerwach, w oczach i w tym fluidzie astralnym, który, prawda, kosztuje straszny wysiłek ze strony aktorki – lecz który jest właściwą siłą w oddziaływaniu na widzów. – I Lady Mackbeth nie przewracała oczów, nie zanurzała palców we włosy, nie krzyczała – a przecież była wizją tak wielką, tak silną, że z zaparciem tchu śledziliśmy każdy jej gest i wkraczanie w sytuację sceniczną” (s. 269).

Analizowane świadectwa utwierdzają w przekonaniu o tym, jak nieostre jest pojęcie krytyki impresjonistycznej. Poznawcza i dokumentacyjna ich wartość kryje się nieraz za niedyskursywną wrażliwością, której wszelako nie sposób całkiem uniknąć w recepcji spektaklu. Z tego nastawienia wobec przedmiotu Zapolska uczyniła zasadę krytyczną. W praktyce jednak raz po raz od niej odstępowała: gdyby uogólniać na tej podstawie, można by dowieść nieledwie naukowego (aspekt teatrologiczny) charakteru jej metod badawczych. I byłoby to lansowanie tezy tak samo wątpliwej jak teza przeciwna: iż omawiane piśmiennictwo bez reszty jest związane z impresjonizmem.

Nota bibliograficzna

Część tekstów miała już swoich czytelników lub słuchaczy. Wszystkie zostały ponownie sprawdzone (adiustacja merytoryczna, autorstwo kilku źródeł), a także trochę zmienione, zwłaszcza edytorско (np. tytuły szkiców z 1983 oraz 2002, narracja, cytowanie, przypisy) i zależnie od aktualnego stanu badań, lecz z umiarem w ich modernizacji. Oto wykaz pierwodruków:

Refleksja krytycznoteatralna w prasie krakowskiej 1890–1918,

„Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1983, t. XX

O pojęciu krytyki teatralnej w latach 1918–1939, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP”. Prace Historycznoliterackie XII, z. 197, Kraków 1998

Kilka myśli o teatrze (Lack – Sobieniowski – Grzymała), „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP”. Prace Historycznoliterackie X, z. 101, Kraków 1986

Kraków narodowej sztuce, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1994–1995, t. XXXI–XXXII

Prokesch i stereotypy, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1990, t. XXVII

Krytycznoteatralna recepcja dramatów Kraszewskiego w okresie Młodej Polski, [w:] *Nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Studia,* red. H. Bursztyńska, Kraków 1993

Bałucki w krytyce teatralnej Konecznego, [w:] *Świat Michała Bałuckiego,* pod red. T. Budrewicza, Kraków 2002

Indeks nazwisk

- a- zob. Rajchman
A. D. zob. Dobrowolski
Ad. D. zob. Dobrowolski
Aischylos 44
A. K. zob. Kleczkowski (?)
Alb., „Życie i Sztuka” (1904, nr 49) 117,
123
Al. R. zob. Rajchman
Anczyc Władysław Ludwik 74
[Anonim], „Bocian” (1899, nr 5) 16
[Anonim], „Diabeł” (1879, nr 21) 15
[Anonim], „Dziennik Polski” (1894,
nr 123) 123
[Anonim], „Gazeta Korespondenta
Warszawskiego i Zagranicznego”
(1815, nr 39) 11
[Anonim], „Kurier Polski” (1890,
nr 240) 55
[Anonim], „Liberum Veto” (1903,
nr XVIII) 16
[Anonim], „Nowa Reforma” (1893,
nr 240) 55
[Anonim], „Nowa Reforma” (1893,
nr 289) 67
[Anonim], „Nowa Reforma” (1902,
nr 283) 62
[Anonim], „Obrona Ludu” (1903, nr 51)
59
[Anonim], „Przegląd Tygodniowy”
(1871, nr 27) 14
[Anonim], „Przegląd Tygodniowy”
(1872, nr 15) 14
[Anonim], „Życie Teatru” (1925, nr 13)
37
[Anonim], „Życie Teatru” (1925, nr 21)
37
Antoine André 137, 140
Arystoteles 34
Augier Émile 84
B. zob. Bogusławski (?)
B. L. zob. Lutomski
Balicki Antoni Euzebiusz 65
Bałucki Michał (m.) 13, 45, 100, 124–
126, 128, 130, 131
Bahr Janina 35
Baranowski Wojciech (-wb.-) 112
Batyżowiecki F. zob. Sobieniowski
Baumfeld Gustaw Bolesław 58, 67
Belmont Leo (właśc. Leopold Blumen-
tal) 135
Bieder Edmund 60, 61
Biernacki Andrzej 37
Bogusławski Władysław (? B.) 14, 103–
105, 110, 111, 123
Bogusławski Wojciech 136
Bolecki Włodzimierz 100
Bolesławski Bolesław (właśc. Aleksan-
der Nowicki) 119
Borowy Waclaw 94
Boy zob. Żeleński
Breiter Emil (E. B., E. R.) 18, 23, 27
Brodzka Alina 135

- Brumer Wiktor Stanisław 18, 37, 41
 Brzozowski Stanisław Leopold 20, 33,
 58, 61, 66, 70, 133
 Budrewicz Tadeusz 143
 Budzyński Wacław 34, 35, 39, 40
 Bukowiński Władysław 112, 113, 123
 Bursztyńska Halina 143
- Charkiewicz Walerian 37
 Chęciński Jan 14, 17
 Chmielowski Piotr 103, 105, 106, 122,
 123, 131
 Chrystus 39
 Ciechowicz Jan 131
 Craig Edward Gordon 36, 85
 Czachowska Jadwiga 35, 60, 66, 133
 Czartoryski Adam Jerzy 11
 Czechow Anton 84
 Cz. P. zob. Pieniążek
- d'Annunzio Gabriele 75, 76
 Dąbrowa T. (pseud.?) 22, 29
 Dąbrowski Stanisław 99
 Degler Janusz 11, 24, 36, 38, 73, 96
 Dennery Adolphe 67
 Descotes Maurice 7
 Diderot Denis 140
 Dienstl Marian 103, 113, 114, 120, 121
 Dobrowolski Adam (A. D., Ad. D.) 57,
 106, 110–112, 119
 Domnik (mylnie Dominik)-Dorowski
 Franciszek 137
 Dumas Alexandre – syn 84, 138
 Dunin-Borkowski Leszek (L. D.-B.) 12
 Dybciak Krzysztof 7, 34, 100
- E. B. zob. Breiter
 Ehrenberg Kazimierz (K. E.) 26
 E. R. zob. Breiter
- (f) zob. Feldman
 Feldman Wilhelm ((f), S. Pomian, Tymon
 nie z Aten, (x)) 29, 30, 61, 62, 65,
 66, 68, 70, 114, 118, 119, 123, 136
- Feller Bernard 59, 62, 63
 Fik Marta 34, 101
 F. K., „Gazeta Teatralna” (1843, nr 6)
 12, 13
 France Anatole (właśc. François Ana-
 tole Thibault) 20
 Frankowska Bożena 33, 58
 Fredro Aleksander 66, 85, 86, 93, 94,
 99–101, 123, 138
 Frenkiel Mieczysław 96, 97, 99
 Freytag Gustav 83
 Fr. H. zob. Hryniewicz
- Gacki Stefan 37, 39
 Gajda Kazimierz 9, 10, 17, 23, 60, 63, 97
 Geoffroy Julien Louis 40
 Gerö Karl 137
 G. K., „Nowa Reforma” (1893, nr 245)
 25
 G. K., „Nowa Reforma” (1893, nr 284)
 66
 Gliński Henryk (Z., Zoil) 114–116, 118,
 119
 Głowa Wojciech 18, 44, 46, 61
 Głowiński Michał 7, 8, 34, 100, 101, 135
 Gołaszewska Maria 21, 31, 119, 130
 Gomulicki Juliusz Wiktor 9
 Got Jerzy 16, 56, 60, 66
 Górski Artur 61
 Górski Ryszard 99, 108
 Górzyna Zofia 41
 Grabowski Michał 12
 Graybner Stanisław 81
 Grubiński Wacław (W. G.) 111, 112, 118,
 123
 Grzybowska Krystyna (Kr. Grz.) 38
 Grzymała-Siedlecki Adam 17, 43, 51–
 54, 56, 74, 139
 Günther Władysław 28, 29
- Hartmann Ernst 55
 Hauptmann Gerhart 75
 Heise Ewa 103
 Heller Ludwik 59

- Hilbert Jaroslav 75
 Hoffmann Antonina 15
 Hołówka Jacek 34
 Hryniewicz Franciszek (Fr. H.) 120
 Hryniewicz Piotr 118
 Hutnikiewicz Artur 94
- Ibsen Henrik 76, 78, 79, 85
 Iksowie zob. Towarzystwo
 Irzykowski Karol 35, 39, 41, 68, 71, 73, 95
- Janwicz zob. Kochanowicz
 Jaracz Stefan 96
 J. Łoz. zob. Łoziński
 J. N. zob. Narzymiski
 Jodin Marie-Madeleine 140
 Jutkiewicz Sylwia 130
 J. W. zob. Wielopolski (?)
- Kalemba-Kasprzak Elżbieta 94, 95, 97
 Kamiński Kazimierz 114, 115, 130
 Kanfer Maurycy 38
 Kaszewski Kazimierz 13
 K. E. zob. Ehrenberg
 Kenig Józef 18
 Kijas Juliusz 72
 Kijowski Andrzej Tadeusz 54
 Kisielewski Jan August 123
 Klaczko Julian 12
 Kleczkowski Antoni (? A. K.) 69
 Knake-Zawadzki Stanisław 129
 Kochanowicz Jan (Janwicz) 37, 39, 41
 Kołaczkowski Stefan 61
 Konczyński Tadeusz (T. Kon...) 29, 32, 63
 Konecny Feliks Karol 17–19, 23, 24, 26, 32, 63, 64, 68, 70, 73, 75, 93, 95–101, 124–131
 Koppel-Ellfeld Franz 77, 80
 Korwin Paulina 86
 Korzeniewska Ewa 48, 133
 Kosiński Włodzimierz 86
 Kostkiewiczowa Teresa 11, 39
- Kośc. Łuc. zob. Kościelecki
 Kościelecki Łucjan (właśc. Alfons Kościelecki) (Łuc. Kośc., Łuc. Kośc.) 106, 121, 122
 Kośc. Łuc. zob. Kościelecki
 Kotarbiński Józef 14, 17, 32, 55, 59, 60, 67, 124
 Kotlarczyk Mieczysław 40
 Kozicki Władysław 42
 Kozłowski Stanisław 16, 19, 62
 Koźmian Kajetan 11
 Koźmian Stanisław 14, 15, 56, 63, 64, 93, 140
 Krajewska-Wieczorek Anna 34, 39
 Krasiński Zygmunt 44, 66, 138
 Kraszewski Józef Ignacy 102–110, 113, 115, 117, 122, 123
 Kr. Grz. zob. Grzybowska
 Król Jan Aleksander 39
 Królikowski Jan 111
 Kruk Stefan 33, 58
 Kryszak Janusz 133
 Krzemiński Stanisław 13
 Krzywoszewski Stefan 83
 Kubler George 34
 Kucharski Eugeniusz 94
 Kuligowska Anna 70
- L. zob. Lesznowski
 ...l..., „Gazeta Teatralna” (1843, nr 7 i 8) 13
 Lack Stanisław 43–49, 54, 61, 64, 68, 69
 Lam Andrzej 95
 Land Eugeniusz (właśc. Eugeniusz Landau) 35, 36, 39
 Langmann Philipp 137
 Laurysiewicz Stefan 133
 L. D.-B. zob. Dunin-Borkowski
 Le Brun Tomasz 18
 Lemaitre Jules 20
 Lessing Gotthold Ephraim 40
 Leszczyński Jerzy 99, 100
 Lesznowski Antoni – syn (L.) 12, 13

- Leśniak Józef 16, 23
 Lewestam Fryderyk Henryk 13
 Lewicki Włodzimierz 77
 Lindau Paul 75
 Liński Henryk 37
 Lipiński Jacek 11
 Lorentowicz Jan 20, 36, 37, 107, 117
 L. R. zob. Radziejowski
 Lutomski Bolesław (B. L.) 106, 109, 113

 Ładnowska zob. Rakiewiczowa (?)
 Łempicki Stanisław 72, 73
 Łempicki Zygmunt 73
 Łoziński Józef (J. Ł., J. Łoz.) 104, 108,
 113, 115–117, 120, 121

 m. zob. Bałucki
 Maeterlinck Maurice 76
 Markiewicz Henryk 8, 79, 93, 102
 Marks Karl 48
 Masłowski Stanisław (St. M.) 111
 Matuszewski Ignacy 23
 Menkes Berthold (Merwin) 16, 17
 Merwin zob. Menkes
 Michalik Jan 14, 59, 60, 66, 73, 139
 Miciński Tadeusz 75
 Mickiewicz Adam 66
 Mielnicki Józef 115
 Miriam zob. Przesmycki
 Modrzejewska Helena (właśc. Jadwiga
 Helena Misel) 23, 87, 136, 140, 141
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin)
 111
 Morawski Franciszek 11
 Morska Gabriela (właśc. Gabriela
 Kuliczowska) 115, 130
 Mostowski Tadeusz 11
 Mróz Stanisław ((st. m.)) 72, 73
 Mundek zob. Rosner

 Narzymski Józef (J. N.) 14, 70
 Natanson Wojciech 38
 Niemcewicz Julian Ursyn 11
 Niewiarowska Waleria 118

 Nikt., „Dziennik Polski” (1894, nr 148)
 114, 117
 Norwid Cyprian 9, 35, 66
 Nowaczyński Adolf 16, 23, 71, 123, 131
 Nowak Stefan 132
 Nowakowski Jan 73
 Nowakowski Waclaw 119

 Od redakcji, „Gazeta Teatralna” (1843,
 nr 4 i 5) 12
 Od redakcji, „Gazeta Teatralna” (1843,
 nr 7 i 8) 12, 13
 [Od redakcji], „Życie Muzyczne i Tea-
 tralne” (1934, nr 2) 36
 Ordyński Ryszard 74
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katze-
 nellenbogen) 133, 136
 Ostrowski Henryk 36

 P. zob. Prokesch
 Pailleron Edouard 86
 Pański Jerzy 36, 38, 41
 Papée Stefan 70
 Pavis Patrice 8, 132
 Pawlikowski Mieczysław (φ) 13
 Pawlikowski Tadeusz 55, 59, 69, 115,
 124
 Pessard Hector 133
 Piekut Marek 18
 Pieniążek Czesław (Cz. P.) 16
 Pigoń Stanisław 94
 Piński Włodzimierz 74
 Piotrowski Kazimierz Julian 38
 Piskozub Adam 103
 Platon 34
 Podhorska-Okolów Stefania 38
 Pomian S. zob. Feldman
 Popławski Józef 115
 Potocki Antoni 72
 Pr. zob. Prokesch
 Prawdziej 120
 Prokesch Władysław (P., Pr., (w. p.),
 W. Pr.) 16, 23, 55, 56, 67, 71–92, 95
 Prokesz zob. Prokesch

- Prussak Maria 20
 Przesmycki (Miriam) Zenon (Z. P.) 44,
 48, 65, 68
 Przybylski Zygmunt 14, 15, 56
 Przybyłowicz Michał 129
 Przybyszewski Stanisław 79, 80, 123
 Przychodniak Zbigniew 11
 Pużyna Konstanty 10, 96
- Rabski Władysław (W. R.) 95
 Radziejowski Leon (L. R.) 119
 Rajchman Aleksander (-a-, Al. R.) 108,
 109, 113, 114
 Rakiewiczowa (? z Ładnowskich) Aleksandra 122
 Rakowski Konrad 67, 72
 Rapacki Wincenty – ojciec 104, 107–
 114, 117, 122
 Raszewski Zbigniew 139
 Reinhardt Max (właśc. Max Goldmann)
 85
 Rittner Tadeusz 76, 81
 Roland Teodor (właśc. Teodor Konopka) 115
 Ronikier Bogdan Jaxa 75, 78, 81
 Rosner Zygmunt (Mundek) 60
 Rostand Edmond 28, 45, 125
 Rostand Maurice 28
 Rostworowski Karol Hubert 36, 39
 Rubinstein Maxymilian 15
 Ruszkowski Ryszard 116
 Rutkowska Felicja 130
 Rydel Lucjan 82, 131
 Rygiel Edmund 86
- S. zob. Skimborowicz
 Sarcey Francisque 133
 Sardou Victorien 74, 84
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta 11, 39
 Sawicki Julian 35
 Schiller S. zob. Schiller
 Schiller-Schildenfeld (Schiller S.) Leon
 10, 20, 21, 24, 29–33, 36, 37, 61, 70,
 74, 75
- Schnitzler Arthur 81, 83
 Schober Feliks 14
 Schönthan Franz 77, 80
 Secomska Henryka 14
 Senowska Ludwika 131
 Shakespeare (Szekspir) William 94,
 111
 Shaw Bernard 75
 Siemaszko Antoni 86
 Siemaszkowa Wanda 75, 130
 Siemiradzki Henryk 91
 Simon Ludwik 103
 Sivert Tadeusz 14, 61, 103
 Skarbek Stanisław 59
 Skarzyński (Skarzyński) Witold 118
 Skimborowicz Hipolit (S.) 12
 Skoczyński Jan 97
 Skórnicki Jerzy 19, 64, 133
 Sławińska Irena 33, 58, 59, 125
 Sławiński Janusz 22, 25, 35, 132
 Słowacki Juliusz 66, 74, 94, 138
 Sobeski Michał 50
 Sobieniowski Florian (F. Batyzowiecki)
 43, 49–51, 60
 Solski Ludwik (właśc. Ludwik Sosnowski) 55, 59, 60, 62, 85, 99, 100, 114,
 118, 119, 129
 Sosnowski Józef 36
 St. M. zob. Masłowski
 (st. m.) zob. Mróz
 Stanisławski Jan 71
 Starowieyska-Morstinowa Zofia 37
 Starzewski Rudolf 72
 Stefański Zygmunt 121
 Stern Anatol 37
 Struve Henryk 13, 14, 18
 Stykowa Maria Barbara 59
 Sudermann Hermann 75, 77
 Suesser Ignacy 56, 62–65, 69, 70
 Sulima Helena 130
 Sygietyński Antoni 19
 Szczera zob. Zapolska
 Szekspir zob. Shakespeare
 Szpotański Janusz 71

- Szukiewicz Maciej 22, 84
 Szweykowski Zygmunt 14
 Szyfman Arnold 36
 Szyborski Wacław 118, 119

 Śliwowski Józef (mylnie Stanisław) 122
 Świontek Sławomir 8, 100, 132

 t. zob. Trzeciński
 Taborski Roman 14, 61
 Tarnowski Józef 97
 Tarnowski Stanisław 44, 93
 Teatroman, „Nowa Reforma” (1902,
 nr 286) 63
 Tenner Juliusz 59
 Terlecki Tymon 39
 Timoszewicz Jerzy 61
 T. Kon... zob. Konczyński
 Towarzystwo Iksów (Iksowie, X, XX)
 11, 40, 42
 Trapszo Tekla 75
 Trz. zob. Trzeciński
 Trzeciński Teofil (t., Trz.) 20, 27, 36, 75
 Tymon nie z Aten zob. Feldman
 Tytkowska Anna 13, 15

 Ubersfeld Anne 8, 132
 Udalska Eleonora 7, 8, 12, 15, 19, 34,
 70, 94, 100, 101, 132

 Verne Jules 67
 Villiers de l'Isle-Adam August de 134

 -wb.- zob. Baranowski
 Webersfeld Edward 16
 Weiss Tomasz 16, 19, 23, 64, 131, 133
 Węławska Emilia 108, 109, 112, 113,
 120
 W. G. zob. Grubiński
 Wielopolski Józef (? J. W.) 59
 Wilde Oscar 20, 23, 134
 Winklowska Barbara 71, 94

 Witkacy zob. Witkiewicz
 Witkiewicz (Witkacy) Stanisław Igna-
 cy 37, 38, 41, 95
 Wojdałowicz Władysław 113
 Woleński Władysław 114
 Wosiek Maria 65
 Woycicki Alfred 21, 27
 (w. p.) zob. Prokesch
 W. Pr. zob. Prokesch
 W. R. zob. Rabski
 Wysocka Stanisława 130
 Wysocki Alfred 71, 72
 Wyspiański Stanisław 33, 45, 49–51,
 55, 60, 61, 64, 66, 72–74, 87–92, 126

 (x) zob. Feldman
 X zob. Towarzystwo
 XX zob. Towarzystwo

 Z., „Dziennik Polski” (1891, nr 229) 115
 Z. zob. Gliński
 Zabłocki Franciszek 123
 Zagórski Adam 39, 42
 Zalewski Kazimierz 74, 83, 107–110, 118
 Zapolska Gabriela (Szczera, właśc.
 Gabriela z Korwin-Piotrowskich)
 19, 23, 26, 56, 60, 62, 64, 67, 77, 81,
 126, 132
 Zastępca, „Dziennik dla Wszystkich”
 (1904, nr 274) 106
 Zboiński Marcei 115–117
 Zechenter Witold 73
 Zelwerowicz Aleksander 36, 97, 130
 Ziomek Jerzy 38
 Zoil zob. Gliński
 Z. P. zob. Przesmycki
 Żelazowski Roman 141
 Żeleński-Boy Tadeusz 38, 71, 75, 79,
 93–97, 99–101
 Żuławski Jerzy 80

 φ zob. Pawlikowski

Spis treści

Od autora 7

Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815–1916 10

Refleksja krytycznoteatralna w prasie krakowskiej 1890–1918 22

O pojęciu krytyki teatralnej w latach 1918–1939 34

Kilka myśli o teatrze (Lack – Sobieniowski – Grzymała) 43

Kraków narodowej sztuce 55

Prokesch i stereotypy 71

Boy i Koneczny o Fredrze 93

Krytycznoteatralna recepcja dramatów Kraszewskiego
w okresie Młodej Polski 102

Bałucki w krytyce teatralnej Konecznego 124

Język krytycznoteatralny Zapolskiej 132

Nota bibliograficzna 143

Indeks nazwisk 145

Kazimierz Gajda jest dobrze znany w świecie polskiej teatrologii. Głównie jako wzorowy edytor sprawozdań teatralnych Feliksa Konecznego (Kraków 1994), ale także jako autor pierwszej w Polsce książki z zakresu metakrytyki teatralnej (*Metakrytyka teatralna 1918–1939*, Kraków 1999). Również jego *Recepcja Wielkiej Reformy Teatru w prasie galicyjskiej 1890–1918* (Kraków 1991), książka dedykowana profesorowi Janowi Nowakowskiemu, znamionuje znawcę problematyki, a konkretnie historyka krytyki teatralnej [...].

Z recenzji prof. dr. hab. Jana Ciechowicza

Monografia ta składa się zasadniczo z dwu części. Pierwsza – w trzech szkieletach – zawiera ogólną refleksję nad krytyką teatralną w latach 1815–1939. Druga jest prezentacją postaw krytycznych, zajmowanych – głównie w okresie Młodej Polski – przez najwybitniejszych bądź najbardziej charakterystycznych krytyków teatralnych tej doby. Lektura [...] uzmysławia, jak trudną sztuką, mimo wielu wcześniejszych prób, jest badanie krytyki teatralnej – nie jako podstawowego źródła historii teatru, lecz jako odrębnej formy piśmiennictwa teatralnego. Autor jest w pełni świadom nie do końca jasnego statusu krytyki teatralnej. Mimo to [...] próbuje wzorem historyków literatury zrekonstruować konwencje i styl krytyki teatralnej, a także jej metakrytykę w odniesieniu do wyodrębnionych okresów jak i głównych reprezentantów tego działu twórczości.

Z recenzji prof. dr. hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej

Akademia Pedagogiczna
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 352

ISSN 0239-6025
ISBN 83-7271-194-1