

Kazimierz Gajda

Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815-1916

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2,
57-65

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Kazimierz Gajda

Rekonesans metakrytycznoteatralny 1815–1916

Rzecz będzie o metakrytyce teatralnej na przykładzie świadectw branych wyryw-kowo ze stulecia 1815–1916, bez dokładniejszej ich analizy, właściwie dla przypom-nienia długotrwałej refleksji nad istotą i funkcjami piśmiennictwa krytycznoteatralnego. Piszący te słowa zdaje sobie sprawę z niedostatków ujęcia zjawisk jako ciągu form myślowych, gdyż rodzi się wątpliwość: czy “tak samo” znaczy “to samo”? Soliloquium nie jest tu retoryką, przeciwnie, unaocznia dylemat, dwie tendencje w badaniach krytyki: bądź strukturalną, bądź zdarzeniową jej historię. Wobec tych okoliczności lepszy mi się wydaje pierwszy tok narracji, ponieważ zgłębianie “biografii tekstów” zajęłoby tyle miejsca, ile mogę go poświęcić na objaśnienie podstawowych motywów w krytyce krytyki teatralnej od XIX wieku do końca Młodej Polski.

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 Schillera, który już w epoce młodopolskiej wyznaczał kierunki badań teatrologicznych, oddziela jednakowoż dość wyraźnie metakrytykę poiksowską od dyskusji z okresu międzywojennego¹, ze względu na stosunkowo obfite pokłosie tej ostatniej i zasięg penetracji zagadnień scenicznych.

Nawet dla postronnego obserwatora jest oczywiste, iż problematyzowanie krytyki niezupełnie było “wynalazkiem” pokolenia 1918–1939 lub rówieśników Konstantego Puzyny, rozpamiętujących sens i nonsens wypowiedzi krytycznoteatralnych², chociaż łatwo ulec wrażeniu, jakby to od nich wszystko się zaczęło. Niektóre fakty miały swój precedens.

¹ Zob. K. Gajda, *Metakrytyka teatralna 1918–1939*, Kraków 1999.

² Zob. teksty w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. J. Degler, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, Wrocław 1978.

1

Oto już Iksowie dobitnie sformułowali tezę: “krytyka więcej zajmować się powinna grą aktorów aniżeli roztrząsaniem sztuki”³. (Ten postulat, podniesiony do rangi obowiązującej zasady, komplikował całą dyskusję z międzywojnia i lat następnych). Towarzystwo Iksów, pisarze należący do społeczno-intelektualnej elity Królestwa Polskiego (m.in. Adam Jerzy Czartoryski, Kajetan Koźmian, Julian Ursyn Niemcewicz, Tadeusz Mostowski), ukrywający się niemal bez wyjątku pod kryptonimem X lub XX, stworzyli gatunek recenzji felietonowej. Przejawiali troskę o poziom teatru, chcieli doskonalić gust odbiorcy w duchu klasycystycznym, bacznie obserwowali występy artystów. Różniło ich wiele od późniejszych koryfeuszy teatru i krytyki, bo inny był czas i teatr był inny. Obowiązki oraz prawa twórcy przedstawienia dopiero się kształtowały, szczególnie w obrębie reżyserii (inscenizacji), zresztą jeszcze na przełomie wieków 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. Nie znaczy to jednak, że zanikła zupełnie, owszem, stanowiła uboczny wątek rozważań nad dramatopisarstwem i krytyką literacką. Na łamach “Pamiętnika Sceny Warszawskiej” (1838–1840), “Świata Dramatycznego” (1838–1840), “Gazety Teatralnej” (1843–1844) są materiały potwierdzające dostrzeżenie różnic między twórczością literacką i sceniczną, choć krytyka dalej patrzyła na teatr pod kątem “życia towarzyskiego, a nie sztuki”⁴. Przyczyną obniżenia jej lotów mogła być też niechęć do teoretycznych spekulacji (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, “recenzenci występujący z swymi uwagami o piśmiennictwie są obrońcami sądowymi, którzy według swojego pojęcia

artykułów kodeksu smaku i czucia, stanowiących księgę praw o dziełach sztuki, przedstawiają sprawy owemu jednemu sądowi”⁵. A myśmy myśleli, że nam “osz-

³ [Anonim], *Trajedia “Śmierć Abla”. Wstęp pierwszy JPana 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. Cytowany autor to zapewne F. Morawski. Zob. Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 46 (przypis).

⁴ 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 trochę błędów).

⁵ *Od redakcji “Gazety Teatralnej”, “Gazeta Teatralna” 1843, nr 4 i 5, s. 16.* (Tu i dalej wszystkie podkreślenia – ujednolicone na spację – pochodzą z tekstów).

czędziecie widoku niekształtnego karła”⁶ – zamykał główną część dysputy⁷ rozgoryczony polemista, orędownik krytyki analitycznej.

2

Okres umownie zwany pozytywizmem, który szczyli się takimi nazwiskami, jak Kazimierz Kaszewski, Stanisław Krzeziński, Fryderyk Henryk Lewestam, Henryk Struve, wyobraźni metafakrycznej nie zrewolucjonizował. W krakowskim “Kraju” (1869–1874) napomknął Mieczysław Pawlikowski o interdyscyplinarnym charakterze działań fakrycznoteatralnych, ich specyfice (język opisu) wynikającej z przemijalności spektaklu, o społecznym znaczeniu sądów właściwych piśmienictwu będącemu “niezawodnie najtrudniejszym rodzajem krytyki”⁸. Nie odłączano wszak jeszcze stanowczo spraw teatralnych od literackich. Wymienieni wyżej współ-pracownicy warszawskiego tygodnika “Kłosa” (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.

“Scena nie jest ani amboną, ani katedrą, ani trybuną, ale jest po części każda z tych rzeczy”⁹ – perswadował w 1871 roku Józef Narzymski. Ten motyw, rozwijany na różne sposoby (Struve wobec Stanisława Koźmiana i Józefa Kotarbińskiego), pojawił się kilkakrotnie już od lat siedemdziesiątych¹⁰. Ze stanowiska krytyki oznaczało to poniekąd chęć oddziaływania na dobór sztuk, niekiedy ingerowanie w kompetencje aktora i reżysera¹¹, co widać w anonimowych publikacjach “Przeglądu Tygodniowego”¹², a nie wprost także u Władysława Bogusławskiego¹³. Sprzeciw

⁶ L. [A. Lesznowski – syn], *Odpowiedź redakcji “Gazety Teatralnej”, “Gazeta Warszawska”* 1843, nr 42, s. 4.

⁷ 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 redakcji 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).

⁸ 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)*, [w:] *Polska krytyka...*, s. 29.

⁹ J. N. [J. Narzymski], *Słowo o teatrze, znaczeniu tegoż i o moralności scenicznej*, “Tygodnik Wielkopolski” 1871, nr 15, s. 185. Przedruk w: *Polska myśl teatralna i filmowa*, pod red. T. Siverta i R. Taborzkiego, Warszawa 1971.

¹⁰ Zob. J. Michalik, *“Ani kościół, ani wszechznica, ani nawet apteka”*, “Rocznik Komisji Historycznoteatralnej PAN” 1990, t. XXVII.

¹¹ 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.

¹² Zob. [Anonim], *Aktoromania, “Przegląd Tygodniowy”* 1871, nr 27; [Anonim], *Reżyseria, “Przegląd Tygodniowy”* 1872, nr 15.

ludzi teatru wyrażał się szyderstwem komedii społecznej: *Znakomitych* (1871) aktora Feliksa Schobera, najostrzej zaś *Krytyków* (1875) aktora i reżysera Jana Chęcińskiego.

Parę słów należy się jeszcze Zygmuntovi Przybylskiemu, autorowi broszury *Krytyka teatralna w Krakowie* (1878). Uznawał on 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 w sercu miłość dla kraju, zapalać i porwać¹⁴.

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 orzekł Przybylski: “Dobrą jest krytyka tylko ta, która gani wszystko, a więc krytyka ujemna”¹⁵. Ażeby jednak nie “odstręczyć” widzów od teatru, samego zaś aktora nie “zniechęcić”, szukał kompromisowego wyjścia pomiędzy krytyką jako analizą wad i krytyką oceniającą dodatnio, która wszelako nieraz “zepsuje” artystę¹⁶.

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”¹⁷ współczesnej krytyki – powszechne (koniunkturalizm, zarozumiałość) i lokalne (wpływy prasowe Koźmiana). W szczególności nie warto tu wnikać. Za dowód niech posłuży kwintesencja fingowanej recenzji z występów Antoniny Hoffmann, która “dajmy na to” grała rolę “młodziuchnej dziewczeczki”, 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”¹⁸. Uprzedzając dalsze uwagi, jeszcze dopowiedzmy, że nurt tego typu autorefleksji

¹³ Zob. W. Bogusławski, *Sily i środki naszej sceny*, Warszawa 1879; idem, *Przesilenie teatralne*, “Gazeta Polska” 1890, nr 194, 195, 197. Przedruk w: W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1962.

¹⁴ Z. Przybylski, *Krytyka teatralna w Krakowie*, Kraków 1878, s. 5.

¹⁵ *Ibidem*, s. 25.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ Zob. A. Tytkowska, *W krzywym zwierciadle “Diabła” (1869–1885)*, [w:] *Polska krytyka...*, s. 42.

¹⁸ [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.

krytycznej – przecież nienowy¹⁹ – odżył wyraźnie w Młodej Polsce²⁰. Czy zawsze “satyra prawdę mówi”? Koźmian doskonale wiedział, jak uprawiać “krytykę dobrej wiary” (kompetentną), z którą można polemizować, i jak zwalczać “krytykę złej wiary”²¹ (nie znającą się na przedmiocie), którą wystarczy zignorować.

3

Przeprowadzanie delimitacji procesowohistorycznej wymaga często arbitralnych rozstrzygnięć. Refleksja nad krytyką w wypowiedziach pozytywistów oraz młodopolan ma wspólne miejsca z metafryzyką Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego.

Przeważają zdania o charakterze negatywnym: “nie posiadamy krytyki i tylko przez bałamutne pogmatwanie pojęć przezywamy zwykłych reporterów teatralnych naszych pism codziennych krytykami”²² – konstatował Edward Webersfeld. 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 rzeczywistością²³.

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

Przykład pierwszy i kto wie, czy nie 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”²⁴. Ideałem

¹⁹ Zob. np. M. Rubinstein, *Nauka pisania recenzji teatralnych podług “Figara”*. (Artykuł nadesłany), “Świat Dramatyczny” 1839, t. 1. (Tekst nieco skrócony oprac. i podała do druku E. Udalska, “Teatr” 1972, nr 18).

²⁰ [Anonim], *Mały Prokiesz 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. Prokiesz, przypisuje się A. Nowaczyńskiemu. Zob. też krakowski dwutygodnik “Bocian”, a tam np. [Anonim], *Nasi krytycy*, “Bocian” 1897, nr 5.

²¹ [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.

²² E. Webersfeld, *Krytyka i krytycy teatralni*, “Ilustrowany Kalendarz Teatralny «Muza» na rok 1892” [1891, s. 121].

²³ B. Menkes, *Krytyka czy reporterka teatralna*, “Tygodnik Narodowy” 1900, nr 52, s. 254.

²⁴ F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994, s. 82.

była mu “literacka krytyka teatralna”²⁵. Pojęcie to z pozoru jedynie zawiera sprzeczność logiczną. W mocno ugruntowanej metakrytyce sprawozdawcy “Przeglądu Polskiego” ma uzasadnienie, nad czym teraz nie będę się rozwodził. Koneczny, wyznawca naukowości metod krytyki, kurtuazyjnie podzielał odmienne przekonania, twierdził atoli: “Krytyka nie jest sztuką, lecz nauką; nie na wrażeniach ona polega, lecz na argumentach i poza nimi na nic innego czułą być nie może”²⁶. Szukał twardego oparcia w faktach, a tymi były dlań właściwości dramaturgiczne wystawionego utworu (“faktura”, “wartość literacka”, “sceniczność”) oraz teatralne środki ekspresji, które utrwalał ze zdumiewającą skrupulatnością (gra aktorska, dekoracje). W ten sposób wypełniał konkretną treścią rzekomy oksymoron “literacka krytyka teatralna” – lejtmotyw również późniejszej metakrytyki. Zauważmy: nawet Wiktor Brumer, propagujący w międzywojennym dwudziestolecu krytykę fachową (z pominięciem dramatu, tyle że niezbyt konsekwentnie), użył prawie identycznego sformułowania, dopuszczając istnienie “tzw. literackiej recenzji teatralnej”²⁷.

Wyobraźnia metakrytyczna²⁸ 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)²⁹, aktywnie działającemu od połowy do schyłku XIX stulecia, niżli Struvemu, który emfaticznie nazywał krytykę “odzwierciedleniem ideału na tle rozbieranego dzieła”, “Feniksem”, “Ariadną”, “kapłanką”³⁰ itd. W ogóle młodopolska refleksja nad krytyką teatralną jest różnorodniejsza³¹ niżby mogło się wydawać z perspektywy modernistycznego estetyzmu.

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 prądów modernistycznych i wrażeniowej recepcji spektaklu – ale nade wszystko hołdował zasadom natu-

²⁵ Ibidem, s. 106.

²⁶ Ibidem, s. 188.

²⁷ W. Brumer, *Krytyka i aktor*, “Życie Teatru” 1924, nr 4, s. 25. Przedruk w: W. Brumer, *Scena i widownia*, Warszawa 1925.

²⁸ Na podstawie krytyki literackiej wnikliwie opisał ją W. Głowala w książce *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985.

²⁹ Zob. M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, [w:] *Polska krytyka...*, (Warto też sięgnąć do odległej przeszłości – pokaźnego dorobku T. Le Bruna).

³⁰ H. Struve, *Zadania krytyki i główne typy krytyków u nas*, [w:] idem, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 368.

³¹ “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 omawianego okresu zawiera *Słownik polskich krytyków teatralnych*, red. naukowa E. Udalska, t. 1, Warszawa 1994, a także wcześniejszy tom *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, pod red. E. Udalskiej, Wrocław 1992.

ralizmu, przeszkadzającego Konecznemu w dążności do ideału³² „prawdy i piękna” w materii literackiej oraz scenicznej interpretacji, ideału zwanego „stylizowanym realizmem”.

Sygietyński powinien by napotkać na swej drodze raczej Gabrielę Zapolską. Ta jednak, chociaż mocno z naturalizmem związana, szerzej otworzyła furtkę, jaką ten kierunek niechcący uchylił, i poszła w stronę impresjonizmu, nierzadko odbiegając od utartego szlaku:

Po raz pierwszy może chce 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 chce dać tutaj „impresji” – lecz chłodną analizę dzieła Modrzejewskiej – chłodną, o ile to być może wtedy, gdy to samo dzieło składa się z tchnień gorących i porywających skrzydłem wielkiego nieziemskiego Piękna³³.

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

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 zeszłego stulecia. Literacko-estetyczne ujęcie teatru wiązał on jednakże zarówno z modernizmem, jak i społeczno-funkcyjną krytyką ocalającą wartości narodowe i uniwersalne, będącej formą „pośrednictwa między pokoleniami”³⁴.

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”³⁵, 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:

Piętą achillesową 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 za-

³² F. Koneczny, *Teatr krakowski...*, s. 54, 280.

³³ G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 3, s. 65.

³⁴ E. Udalska, *Jan Lorentowicz – zoil nieublagany*, Łódź 1986, s. 51.

³⁵ M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław 1987, s. 36.

rysująca się w nim indywidualność autora, zagadnienie moralne czy społeczne, stanowiące wątek dramatu i psychika bohaterów³⁶.

Cytowany tekst łączył się z tzw. Wielką Reformą Teatru, którą młody Schiller żywo był zainteresowany, choć jednocześnie żądał, aby wykonanie roli uznawała krytyka za dzieło “czyste, od niczego niezależne i dające się badać osobno”³⁷.

Znacznie wcześniej również Teofil Trzciniński dostrzegł w aktorstwie, konstytutywnym składniku ulotnej sztuki teatru, największe możliwości samookreślenia się krytyki: “każdy nowy gest zjawiający się na przedstawieniu, każda nieznacznie nowa intonacja głosu, każdy nowy charakterystyczny pomysł stają się odtąd istotną częścią rozwijającej się kultury aktorskiej [...], a obowiązkiem krytyka jest zmiany te skrupulatnie rejestrować”³⁸.

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”³⁹. Schiller, bardzo radykalny w zwalczaniu literackości oraz impresjonizmu krytyki teatralnej, w tym sensie zamknął młodopolski etap dyskusji o krytyce. Zarazem przecież zainicjował jej fazę międzywojenną⁴⁰, która wymownie świadczy o tym, że teatrológiczny punkt widzenia spektaklu jest słuszny... z teatrológicznego punktu widzenia.

1815–1916 Meta-Critical and Theatrical Exploration

Abstract

The article refers to the elementary motifs in the Polish criticism of theatre criticism, or meta-criticism, perceived as a sequence of mental forms, from institutionalisation signed by a cryptonym of a review of Xs Society until early edition of Leon Schiller.

Xs, writers originating from the social and intellectual elite of the Polish Kingdom, preferred the genre of the column review, and according to the classicist doctrine they thought that “critics should deal more with actors’ play than with the analysis of the play as such”. After the historic events in the year 1830, theatre meta-critics stopped at the level of the twenties, theoretical speculations were viewed reluctantly and the thought of theatre criticism was a marginal train of thoughts beside drama-writing and literary criticism.

The period called positivism did not revolutionise meta-critical imagination. Mieczysław Pawlikowski mentioned the interdisciplinary nature of theatre critical activities, and their spe-

³⁶ L. S.[childenfeld-] Schiller, *Wystawa i reżyseria. Z powodu ostatnich przedstawień w Teatrze Miejskim*, “Czas” 1916, nr 460, s. 1.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Trz. [T. Trzciniński], *O aktorach słów kilka*, “Głos Narodu” 1904, nr 260, s. 1.

³⁹ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 102.

⁴⁰ Wersję omawianego artykułu Schillera opublikował “Teatr” 1918–1919, z. 2. Przedruk w: *Wprowadzenie...*

cific character which is a consequence of a transient nature of a play. "Stage is neither a pulpit nor a rostrum, but partially it is each of these two things". This motif from Józef Narzyski's text had appeared several times since 1870-ties, occasionally designating a wish of criticism to influence the choice of plays, and sometimes interfering with actor's and director's competencies. In the 1878 brochure about the Cracow theatre criticism, Zygmunt Przybylski considered criticism as a factor unifying various links of theatre life, in the noble comprehension of utilitarianism. A peculiar manifestation of meta-critical awareness are comedies (Feliks Schober, Jan Chęciński), and also parodies in satirical magazines.

In the Young Polish thought about the criticism negative statements prevail (Edward Webersfeld, Bertold Menkes), which confirms a long lasting life of certain motifs rather than a fundamental change of imagination. "Criticism is not art, it is science", stated Feliks Koneczny, a theatre critic and history philosopher, for whom "literary theatre criticism", to be realised as text, and its dramatic performance analysis, was an ideal. At the turn of the 20th century Antoni Sygietyński popularised the principles of naturalism in critical studies, similarly to Gabriela Zapolska, who, however, frequently turned to impressionism. Jan Lorentowicz and Stanisław Brzozowski emphasised culture-formative and ethical aspects of writings about the theatre. Teofil Trzeciński chose a different path and he saw greatest possibilities of self-definition of criticism in acting. In particular, it was Leon Schiller, who said that, "Achilles heel of theatre criticism is its insensitivity to artistic shapes that a given literary work takes on stage". Schiller, propagator of the Great Theatre Reform, fighting with literary character and impressionism of the theatre criticism, closed Young Polish phase of the discussion and initiated its inter-war period.