

Krystyna Ruta-Rutkowska

"Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939", red. nauk. Elżbieta Kalemba-Kasprzak, Dobrochna Ratajczak, Wrocław 1998 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 91/3, 225-231

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Przybyszewska – artystka XX wieku, bliska poszukiwaniom nie tylko różnych nurtów literatury, ale także sztuki. Ingdahl podkreśla, że idea uczynienia ze sztuki lustra, a jednocześnie części metafizycznych doświadczeń, jest także widoczna w sztuce i architekturze lat dwudziestych. Geometryczne formy Kandinsky'ego, Malewicza, Mondriana były przecież próbą ukazania struktury *universum*, odtworzenia Boskiej harmonii ukrytej za chaosem materii. Autorka książki przypomina, że słynny trójkąt Kandinsky'ego był dlań opisem rozwoju spirytualnego. Idąc dalej za jej sugestiami, można by rozważania Przybyszewskiej o literaturze i rozwoju mentalnym zilustrować abstrakcyjnymi formami Katarzyny Kobro, która przecież niemal w tym samym czasie co autorka *Sprawy Dantona* przeżywa swoją własną tragedię.

Kandinsky, jak przypomina Ingdahl, miał nadzieję, że przyszły artysta będzie mógł pracować tylko za pomocą środków spirytualnych, telepatycznie, poprzez emitowanie wibracji. Projekt to równie utopijny i ekscentryczny jak marzenia Przybyszewskiej o transformacji w osobowość mentalną. Książka Kazimiery Ingdahl przenosi życie i dzieło Przybyszewskiej z peryferiów literatury i świata artystycznego okresu międzywojennego do najściślejszego centrum. A to oznacza też, że nie wydane dotąd jej utwory prozą i eseje o literaturze (charakterystyczne, że autorka recenzowanej książki poświęciła im tyle samo miejsca co *Sprawie Dantona*!) powinny się wreszcie doczekać publikacji.

Ewa Paczoska

DRAMAT I TEATR EMIGRACYJNY PO ROKU 1939. (Redakcja naukowa: Elżbieta Kalemba-Kasprzak, Dobrochna Ratajczak). Wrocław 1998. Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 348 + 16 wkłęk ilustr. „Dramat w Teatrze. Teatr w Dramacie. Studia – Rozprawy – Artykuły”. Pod redakcją Jana Błońskiego, Janusza Deglera, Jacka Popiela, Dobrochny Ratajczak. [T.] 15.

Najnowsza książka poświęcona teatrowi i dramatowi ostatniej emigracji wpisuje się w serię publikacji o tej tematyce; serię pracowicie tworzoną przez ten sam – poznański – ośrodek badawczy. Najpierw ukazała się książka pokonferencyjna *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, zawierająca teksty bardzo różnorodne, pisane zarówno przez animatorów teatru emigracyjnego, jak i przez badaczy-profesjonalistów (toteż obok „świadczeń” ludzi związanych ze sceną uchończą znajdziemy tu przybliżenia twórczości poszczególnych autorów oraz próby syntetycznego opracowania zjawiska)¹. Samej konferencji towarzyszyła interesująca broszurka *Ad vocem*, w której pojawia się m.in. temat emigracji (czy – mniej neutralnie – wygnania) jako doświadczenia twórców różnych epok (np. pisarzy antycznych)². Kolejną pozycję wydawniczą tej serii stanowi antologia *Polski dramat emigracyjny 1939–69*, zawierająca 12 dramatów (przy czym najcenniejsza jest prezentacja tych najmniej znanych) oraz wstęp Dobrochny Ratajczakowej, której bardzo interesująco i trafnie udaje się opisać specyfikę dramatopisarstwa powstałego na obczyźnie³.

Trzeba powiedzieć, że wszystkie te publikacje wypełniają bardzo dotkliwą lukę w studiach nad literaturą emigracyjną, gdyż – jakkolwiek od dłuższego czasu jest ona obiektem

¹ *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994. Książka ta jest owocem Dni Dramatu i Teatru Emigracyjnego, zorganizowanych w Poznaniu w listopadzie 1992.

² *Ad Vocem. „Suplement” do konferencji „Twórczość dramatyczna i teatralna polskiej emigracji 1939–1989”*. Red. D. i J. Ratajczakowie. Poznań 1992.

³ *Polski dramat emigracyjny 1939–69. Antologia*. Wybór i opracowanie D. Ratajczakowa. Poznań 1993.

szeroko zakrojonych badań – dramat i teatr rzadko bywają analizowane tak wnikliwie i wielostronnie⁴. Właściwie dzięki patronatowi ośrodka poznańskiego tematyka ta zyskuje swoje systematyczne opracowanie i swój rzetelny wizerunek.

Można powiedzieć, że *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939* w pewnej mierze przynosi kontynuację i rozwinięcie badań wcześniejszych i najlepiej w ten właśnie sposób czytać tę książkę.

Na taki jej charakter wskazuje choćby układ: poszczególne części (oprócz ostatniej, komentującej piśmiennictwo dotyczące rozpatrywanej problematyki) mieszczą się w kierunkach rozważań udokumentowanych wcześniej w *Teatrze i dramacie polskiej emigracji 1939–1989*. Część I, *Studia – rozprawy – artykuły*, obejmuje teksty o ambicjach syntetycznych poświęcone i dramatowi, i teatrowi, i wypowiedziom krytycznym na ich temat. Część II, *Materiały do historii teatru*, to wybór dokumentów związanych z działalnością najbardziej znaczącego teatru emigracyjnego: Teatru Dramatycznego 2. Korpusu. Część III, *Teksty*, zawiera dramat Teodozji Lisiewicz *Wejście tylko dla służby* wraz z interpretacją Krzysztofa Kozłowskiego i wreszcie część IV, *Recenzje – Varia*, składa się z omówień najważniejszych publikacji odnoszących się do badanej problematyki.

Najbardziej panoramiczna (i – moim zdaniem – najbardziej inspirująca) jest oczywiście część I i jej poświęcę tu najwięcej uwagi. Część tę otwiera artykuł Ewy Guderian-Czaplińskiej *Stan badań nad dramatem i teatrem emigracyjnym (po roku 1939)*, bardzo sumiennie odnotowujący publikacje krajowe i zagraniczne. Najważniejsze spostrzeżenie autorka formułuje jednak już na początku: „O ile [...] literaturze emigracyjnej poświęcono pokaźną ilość prac, to w przypadku dramatu i teatru należałoby raczej mówić dopiero o szczególnie niedawnym rozpoczęciu prowadzenia badań oraz o wielkiej potrzebie ich rozwijania” (s. 9).

Pozostałe artykuły zamieszczone w tej części książki traktują tematykę dwutorowo: usiłowanie uchwycenia historycznego wymiaru zjawiska przeplata się z próbą jego ujęcia problemowego. Obydwa kierunki rozważań uzupełniają się wzajemnie, tak że powstaje wieloaspektowy obraz zjawiska.

Najważniejszym zagadnieniem, przewijającym się przez wszystkie studia, wydaje się szeroko rozumiana specyfika teatru i dramatu emigracyjnego. Toteż w obrębie rozważań znajdują się kwestie zarówno czysto organizacyjne (tj. początkowo żołnierski charakter sceny, kłopoty bytowe, przemiany instytucjonalne, itp.), jak i repertuarowe czy ideowe, związane z funkcjonowaniem sceny dla – bądź co bądź – wąskiego kręgu odbiorców o szczególnych oczekiwaniach. Syntetyczne i panoramiczne opracowanie obydwóch tych aspektów znajdziemy w studium Elżbiety Kalemby-Kasprzak. Autorka śledzi tu dzieje scen emigracyjnych począwszy od teatrów oflagowych, poprzez słynny Teatr Dramatyczny 2. Korpusu (przekształcony w 1948 r. w cywilny Teatr Dramatyczny⁵) i Pro Arte, aż po nowe przedsięwzięcia lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak Teatr Nowy w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie i Teatr Małych Form.

Kalemby-Kasprzak eksponuje dwa zasadnicze nurty w działalności teatralnej na emigracji. Jeden z nich reprezentuje właśnie Teatr Dramatyczny, drugi – Teatr Pro Arte (i po-

⁴ Większość prac na ten temat ma charakter wycinkowy, bez ambicji uchwycenia owego zjawiska jako całości. Stan badań nad dramatem i teatrem emigracyjnym jest zresztą w książce omówiony w pierwszym artykule.

⁵ Odnotujemy kolejne zmiany nazw: na Teatr Polski w r. 1956 oraz na Teatr Polski ZASP-u w 1960 roku. Teatr ten działał pod kierownictwem artystycznym Wacława Radulskiego i administracyjnym Jadwigi Domańskiej, duże zasługi reżyserskie wniósł również Leopold Kielanowski. Autorka charakteryzuje krótko także inne, mniej znane przedsięwzięcia teatralne, jak Teatr Komedia Leopolda Skierczyńskiego (1947–1951), Teatr Sztafeta Wiesława Mireckiego (1949–1950), Teatr Aktora Wojciecha Wojteckiego (1947–1963), Teatr Nowy Stanisława Belskiego (1952–1957).

dobne w charakterze sceny ostatnich dziesięcioleci). Bardziej typowy dla życia uchodźczego jest bez wątpienia pierwszy z tych nurtów. Jego *credo* to poczucie posłannictwa dyktowane nakazem kontynuowania misji Wielkiej Emigracji romantycznej. Zadaniem teatru na obczyźnie staje się więc przede wszystkim zachowanie ciągłości tradycji narodowej (zwłaszcza tej, która w kraju jest przemilczana) oraz permanentne eksponowanie „sprawy polskiej”⁶ jako istotnej nie tylko dla społeczności wychodźczej, ale także dla Europy. Takim celom podporządkowano repertuar teatralny, ostrożny wobec wszelkich nowości, opierający się na sztukach i autorach sprawdzonych jeszcze w okresie wojennych wędrówek przez kraje Bliskiego Wschodu. Wydawało się to tym bardziej uzasadnione, że ludzie sceny musieli szczególnie brać pod uwagę gusty widowni, „żądnej przede wszystkim zabawy i rozrywki albo wzruszeń i emocji patriotycznych” (s. 80). Toteż w tym właśnie nurcie kształtuje się teatr emigracyjny pielęgnujący „polskie getto”; to tutaj „funkcjonuje [on] jako byt po trosze wsobny, dośrodkowy, żyjący wspomnieniami i wprawdzie grający tu i teraz, ale w świadomości swojej bardziej nastawiony na wczoraj i tam niż w jakąkolwiek perspektywę przyszłości” (s. 80).

Na przeciwnym niejako biegunie badaczka sytuuje Pro Arte Olgi Żeromskiej. Teatr młody, agresywny i poszukujący, sięgający w miarę możliwości do nowinek światowych – zwłaszcza amerykańskich, który nie tylko koncentruje się na warsztacie i eksperymencie artystycznym, ale i bardziej swobodnie kształtuje swój repertuar (mieszcząc w nim Anouilh, Wilder, Williams, Lorka, Bernanos, Claudel, Synge, Conrad, adaptacje starych form teatru religijnego, a także adaptacje utworów pisarzy krajowych, jak Andrzejewski, Broszkiewicz, Auderska)⁷.

Kalemba-Kasprzak pokazuje więc dwa najważniejsze nurty teatru emigracyjnego, z których drugi („zbuntowany”) okazuje się znacznie słabszy, znacznie skromniej reprezentowany (podobnie zresztą jak w literaturze emigracyjnej). Przede wszystkim to nie on nadaje zasadniczy ton życiu powojennego wychodźstwa i problem ten znajduje w tym artykule właściwe miejsce i odzwierciedlenie.

Dwa artykuły – Izolda Kiec *Kabaret serio. O scenkach, teatrzykach i rewiach emigracji polskiej po roku 1939* oraz Marty Karasińskiej *O londyńskiej utopii „kraju pamiątek”* – przynoszą natomiast obraz dwóch zjawisk w jakiś sposób reprezentatywnych dla dramatu emigracyjnego.

Izolda Kiec obserwuje dzieje teatru rewiowego poczynając od wojennych Czołówek Rewiowych, szczególną uwagę poświęcając słynnej Paradzie Polskiej Ref-Rena, czyli Feliksa Konarskiego, od r. 1942 z powodzeniem prezentowanej przed międzynarodową publicznością (m.in. w Bagdadzie, Kairze, Aleksandrii). Można powiedzieć, że właśnie wtedy kryształizują się główne cechy nie tylko stylu rewiowego, ale i *en bloc* teatralnego Drugiej Emigracji. Nie bez przyczyny krytycy zarzucają Paradzie nadmierny patos i sentymentalizm, upraszczanie tematów i problemów⁸. Zastanawiając się nad tym zjawiskiem Kiec podkreśla, że trudno było dla teatru wojennego (tj. żołnierskiego, służebnego, propagandowego) znaleźć inną adekwatną formułę. Odbiorca-żołnierz, podobnie jak potem odbiorca-emigrant, oczekiwał bowiem od teatru przede wszystkim „pokrzepienia serc”, co wiązało się z koniecznością operowania kodem artystycznym jak najprostszym i jak najbardziej „oswojonym”⁹.

⁶ Tak formułuje to T. Terlecki (*Emigracja walki*. „Wiadomości” (Londyn) 1946, nr 2).

⁷ Szczegółowe informacje o repertuarze podaje E. Kalemba-Kasprzak na s. 74–76. Zob. też Sz. Michałowska, *Krótką historią Teatru Pro Arte*. W zb.: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*.

⁸ I. Kiec cytuje wiele wypowiedzi krytycznych. Zob. s. 174–176.

⁹ W takim sensie, jak rozumie to J. Culler (*Konwencja i oswojenie*. W zb.: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977 (tłum. I. Sieradzki)).

Ów specyficzny styl patronuje potem (tj. po wojnie) kabaretom działającym w Londynie – tym mniej słynnym i tym najślawniejszym, jak kabarety Mariana Hemara i Ref-Rena. Z czasem powstaje cała – rekonstruowana tu przez badaczkę – mitologia kabaretu emigracyjnego. Jej składniki to charakterystyczne postacie: pozytywny stereotyp żołnierza (często o romantycznej powstańczej proveniencji) i jego ukochanej (realizującej romantyczny mit Polki-wojowniczk¹⁰), Panatadeuszowe postacie oraz charakterystyczne miejsca symbolizujące utraconą Arkadię (Warszawa i Kraków sprzed wojny, często też Lwów i Wilno).

Autorka kończy swoje rozważania charakterystyczną konkluzją. Otóż w emigracyjnych warunkach to właśnie kabaret i teatr rewiowy najłatwiej znajdowały widownię, a więc kształtowały też jej gust i potrzeby. Z tej racji twórcy rewiowi czuli się zobowiązani nie tylko do bawienia, ale i do wychowywania swojego odbiorcy. Dlatego „Wesołek i błazen żołnierskiego kabaretu w emigracyjnej rzeczywistości przywdział szatę Stańczyka, poprzez romantyczne proveniencje swej twórczości, polityczność i służebność podejmowanych działań stawał się przewodnikiem narodu” (s. 189).

Można by się pokusić o inną jeszcze konkluzję: otóż – jak się okazuje – rewia i kabaret Drugiej Emigracji pojawiają się niejako w miejsce wielkiego dramatu o „sprawie narodowej” z czasów Emigracji Pierwszej. I ta zamiana bardzo wiele mówi o charakterze życia nie tylko teatralnego powojennych uchodźców...

Marta Karasińska w swoim artykule zajmuje się emigracyjnym teatrem dla dzieci, tzn. Teatrem „Syrena” działającym w Londynie od 1959 roku. O ile sceny dla dorosłych miały za zadanie podtrzymywanie rodzimej tradycji, o tyle scena dla dzieci (urodzonych przecież na obczyźnie) zaistniała po to, aby małych widzów przekonać do polskości. Polskość ta okazuje się zmitologizowana – wyznaczana jest przez szczególnie wyselekcjonowaną historię¹¹ i szczególnie ujętą kulturę narodową (muzyka Chopina spotyka się tu z dewocją pana Zagłoby, utopia szczęśliwej wsi z baśniowo ujętymi Krakowem i Warszawą). A wszystko to w dodatku zgodnie z „poczuciem prawdy i realizmu” (s. 194)...¹² Ukształtowana w ten sposób „polskość” służyć miała oczywiście celom dydaktycznym, młodocianemu odbiorcy zapewne łatwiej było identyfikować się z uproszczonym, zmitologizowanym obrazem Polski.

Karasińska przygląda się z tej perspektywy i repertuarowi teatralnemu, i sztukom dla dzieci pisanych przez autorów emigracyjnych (zwłaszcza przez Martę Reszczyńską-Stypińską i Mieczysława Lisiewicza). Przytacza też reakcje krytyki na tak ukształtowany model teatru dla dzieci, które najczęściej wspierają jego ideologię i – jak zauważa – tworzą swoistą mitologię zmitologizowanego teatru. Kończy swoje rozważania zaznaczeniem, że w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych emigracyjna scena dla dzieci staje przed nowym wyzwaniem: dawna ideologia jest już zdecydowanie nieaktualna i – pomimo prób zmiany stanu rzeczy¹³ – otwarte pozostaje pytanie, czy teatr zdoła stworzyć nową formułę, atrakcyjną dla innego już przecież odbiorcy.

Taką sytuację dramatu i teatru emigracyjnego *en bloc* wspiera od początku także krytyka, której działalność i postawę ukazuje artykuł Ewy Guderian-Czaplińskiej *Emigracyjna krytyka teatralna*.

¹⁰ Oto kwestia z kabaretu Kiersnowskiego: „Chociaż – kobieta marny puch, / We mnie – Emilii Plater duch, / Pancierz – pierś mą opina, / Bo ja Grażyna, / Bohater i zuch” (cyt. na s. 184).

¹¹ Interesujący komentarz na temat ten i na temat działalności Syreny w ogólności znajdziemy także we wcześniejszym artykule M. Niecikowskiej „Teatr serdeczny” – *parę uwag o repertuarze Teatru Syrena* (w zb.: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, s. 254).

¹² Tak zapisała w programie Regina Kowalewska, twórczyni i wieloletnia kierowniczka teatru.

¹³ W latach dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii pojawiają się nowe inicjatywy sceniczne: np. Teatrzyk Wyobraźni Anny Marii Grabanii (s. 211).

Teatrowi i dramatowi emigracyjnemu od jego powstania towarzyszą wypowiedzi krytyczne i – przede wszystkim – dyskusja o pożądanym kształcie sceny. Prowokuje tę dyskusję już początek działalności Teatru Dramatycznego 2. Korpusu, w którego repertuarze wyraźnie dominują sztuki Aleksandra Fredry, niezupełnie odpowiadające wyobrażeniom komentatorów o potrzebach żołnierskiej widowni. Pojawia się wówczas apel krytyki o misterium (Walerian Charkiewicz, Zdzisław Broncel, zob. s. 98–99) jako formę widowiska adekwatną do sytuacji polskiego żołnierza w „chwili heroicznej”. Tak więc już w czasie wojny nie tylko przez wybory inscenizatorów, ale także przez głosy komentatorów konstituuje się model teatru służebnego, podporządkowanego wymaganiom sytuacji uchodźczej. Model ten (ze zrozumiałych względów) po r. 1945 zostaje nie tylko zachowany, ale i pielęgnowany. Wspiera go m.in. Leopold Kielanowski, postulując świadomą propagandowość emigracyjnego teatru, sprowadzając go do „wiecznej rozprawy o Polsce”, odsuwając „od zagadnień świata” (cyt. na s. 107)¹⁴; a w jakiejś mierze nawet bardziej otwarty na europejskość Tymon Terlecki, ogłaszający w r. 1948 teatr ów „częścią naszego moralnego uzbrojenia”¹⁵. Z takiej postawy wynikają ważne konsekwencje nie tylko dla dramatu, ale także dla emigracyjnej krytyki, która czuje się zobowiązana nie tyle do zajmowania się niezbyt atrakcyjną codziennością teatru na obczyźnie, ile do wspierania idei jego posłannictwa. Głosy niechętnie wobec tej praktyki (m.in. Mariana Hemara i Zygmunta Nowakowskiego) nie znajdują odzewu; giną wśród powszechnych wyrazów samozadowolenia.

Jako podsumowanie tych rozważań potraktowałabym studium Dobrochny Ratajczakowej *DOM emigracyjnego dramatu*. Otóż dramat emigracyjny szczególnie pielęgnuje i celebrytuje wszelkie ślady polskości. Ratajczakowa w swoim artykule analizuje ślad najważniejszy i najbardziej rozwinięty – charakterystyczny dla tej twórczości obraz domu. Jest on niemal wszechobecny; przywoływany bywa poprzez znaki różnej proveniencji, poczynając od zielnika i kuchni, a kończąc na motywach i gatunkach literackich. Dom w dramaturgii emigracyjnej ma bowiem – jak pisze autorka – wartość „opartego na pamięci zbiorowej [...] polskiego centrum świata, [...] ujawniającego zarazem nasze podobieństwo i naszą różnicę” (s. 125) w stosunku do obcego otoczenia; jego kreacja staje się więc za każdym razem „aktem tożsamościotwórczym”. Ratajczakowa ogląda motyw tak pojętego domu emigracyjnego w kontekście – jak to ujmuje – „trojańskiego rytuału”. Mieści się w nim wyobrażenie domu-kraju nieustannie walczącego, nie przyjmującego do wiadomości, że „Troja została zdobyta”. Dramat emigracyjny – podobnie jak cała emigracyjna literatura – jest więc zobowiązany do ochrony i obrony ojczystych wartości. To dlatego ciąży na nim „kompleks Anchizesa”, czego obrazem jest „Eneasz ratujący z pożaru Ilium starego ojca”¹⁶. Obowiązkiem pisarzy jest pielęgnowanie i rozwijanie wartości „ojców” właśnie, a ojcami Druga Emigracja obwołuje Emigrację Pierwszą – romantyczną. Jej językiem, jej emocjami, jej obrazami przede wszystkim wypowiada się o własnej sytuacji; charakterystyczny jest pod tym względem np. motyw *Pana Tadeusza* jako „talizmanu polskości” (s. 136). Ratajczakowa pokazuje, jak ów romantyczny metafizyczny emigracji przemienia się stopniowo w kod skrajnie zestereotypizowany, a więc strywalizowany, skoro „Dramat Drugiej Emigracji »przetłumaczył« na język popularnej sceny podstawowe egzystencjalne problemy wychodźstwa” (s. 144).

Dramat ten skoncentrował się właściwie na jednym problemie – na rozwijaniu mitologii domu i ojczyzny, polskości. Z czasem polskość nabiera nawet (podobnie jak w wyobraźni Emigracji Pierwszej¹⁷) cech wampirycznych. Ona stanowi nie tylko „serce” każde-

¹⁴ Na postawie Kielanowskiego wobec propagandowości zatrzymuje uwagę również D. Ratajczakowa (*DOM emigracyjnego dramatu*).

¹⁵ T. Terlecki, *Komedia emigrancka*. „Wiadomości” (Londyn) 1948, nr 6.

¹⁶ D. Ratajczakowa, wstęp w: *Polski dramat emigracyjny 1939–69*, s. 14.

¹⁷ Zob. zwłaszcza: M. Janion, *Wobec zła*. Chotomów 1989.

go domu emigranta, ale i bezwzględnie wyznacza styl życia na obczyźnie. Toteż wtedy, kiedy uchodźca usuwa odciać się od „korzeni”, „Polskość [...] [staje się] podstępny m fatum, okrutnym wampirem, który tak czy inaczej dopadnie każdego” (s. 145).

W podsumowaniu Ratajczakowa stwierdza, że w dramacie emigracyjnym znaki polskości „pełnią [...] rolę [...] dwoistą. Dla ludzi są lekarstwem na emigrację, ale dla sztuki [...] pozostają zabójcze”. I dalej: „Dwuznaczne, sceniczne znaki polskości, wzmocnione siłą działania teatru, budowały swoistą niszę ekologiczną i społeczną, w której mógł się schronić i widzi, i sama sztuka” (s. 151). Sankcjonują tym samym niechęć wobec wszelkich europejskich nowin artystycznych, a także wobec emigrantów „niepokornych”, jak Gombrowicz, Bobkowski, Themerson, Pankowski. Umożliwiają sytuację, w której największym bardem emigracji staje się Marian Hemar, twórca piosenek, tekstów kabaretowych i komedii. W nich najłatwiej przecież znaleźć pocieszenie i ukojenie, bez konieczności podejmowania wysiłku samodzielnej refleksji...

Jak wspominałam na początku, książka zawiera także część materiałową. *Wybrane dokumenty z dziejów Teatru 2. Korpusu* w opracowaniu Izoldy Kiec obejmują dziennik prowadzony przez Jadwigę Domańską i Jadwigę Butscherową oraz dokumenty z lat 1946–1950, a więc z okresu, kiedy teatr nabiera charakteru cywilnego. Z materiałów tych wyłania się przede wszystkim obraz codzienności teatru, który w trudnych warunkach – najpierw rzeczywistości żołnierskiej wędrówki, potem pierwszych lat powojennych na obcej ziemi – walczy o możliwość utrzymania polskiej sceny. Szczególnie symptomatyczne (a i po ludzku wzruszające) są liczne napomknienia o nieustannym zmaganiu się z trudnościami materialnymi (znamienny przykład z notatek Domańskiej: „Dla dobrego funkcjonowania Teatru i niezależnienia go od zmiennych warunków miejscowych koniecznym jest zaopatrzenie Teatru w agregat i reflektory z 2 kompletami żarówek na 110 i 220 wolt”, s. 220). Ogólnie rzecz biorąc, można stwierdzić, że na podstawie tych dokumentów czytelnik pozna jeszcze inny wymiar historii teatru emigracyjnego: wymiar czysto ludzki; chciałoby się powiedzieć: sentymentalny.

Opublikowana w części zatytułowanej *Teksty sztuka Teodozji Lisiewicz Wejście tylko dla służby* wydaje się cenna z dwóch względów. Po pierwsze dlatego, że jest to jeden z tych dramatów emigracyjnych, które dotychczas nie doczekały się druku (pomimo że w r. 1949 *Wejście tylko dla służby* zostało uhonorowane I nagrodą w konkursie ZASP-u w Londynie), po drugie – że i problematyka (Polacy na obczyźnie; deklaszacja emigracji), i kształt sztuki („komedia w trzech aktach”) mieszczą się całkowicie w tym, co można by nazwać paradygmatem dramaturgicznym Drugiej Emigracji. Utwór Lisiewicz to klasyczna, „dobrze zrobiona” sztuka obyczajowa, poruszająca najbardziej aktualne dla powojennych uchodźców problemy i przynosząca ukojenie w trudnej sytuacji (skoro okazuje się, że status emigranta nie musi łączyć się z wyobcowaniem, samotnością ani poczuciem życiowej przegranej). Nie jestem jednak pewna, czy interpretacja tekstu zawarta w artykule Krzysztofa Kozłowskiego *Teodozji Lisiewicz komedia o zmienności losu*, akcentująca (w końcu dość typową dla komedii) pozytywną przemianę losu bohaterów jako klucz do sztuki, nie marginalizuje (choćby i mimowolnie) tego – moim zdaniem – najistotniejszego przesłania utworu. Nie sądzę, aby dramaturgii Drugiej Emigracji na dobre wyszły próby dowartościowywania jej na siłę; w większości przypadków ma ona swoją specyficzną problematykę i swoją specyficzną wartość – powiedzmy – historycznoliteracką i są to chyba jej aspekty naprawdę godne uwagi¹⁸.

Ostatnia część książki przynosi – dokonany przez Jacka Popiela – przegląd najważniejszych publikacji dotyczących dramatu i teatru emigracyjnego, w tym książek powsta-

¹⁸ Oczywiście inaczej rzeczy się mają z wielkimi indywidualnościami artystycznymi – i tymi docenionymi od dawna, jak Gombrowicz czy Mrozek, i tymi wciąż za mało docenianymi, jak np. Pankowski.

tych w poznańskim ośrodku badawczym, o których mówiłam na początku. Dalej Krzysztof Kurek omawia książkę Krystyny Latawiec poświęconą dramaturgii Mariana Pankowskiego¹⁹, jednego z „niepokornych”; Grzegorz Ziółkowski natomiast – rozważania o socjologicznym aspekcie życia emigracji autorstwa Danuty Mostwin²⁰. Warto podkreślić, że wszystkie te omówienia są bardzo rzetelne i że stanowią interesujące dopełnienie otwierającego książkę artykułu Ewy Guderian-Czaplińskiej, prezentującej stan badań.

Ogólnie rzecz biorąc, książkę *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939* potraktowałabym przede wszystkim jako kolejne cenne opracowanie problematyki od lat interesującej poznański ośrodek badawczy. Nie sposób przecenić ani studiów zawierających syntetyczne spojrzenie na zjawisko, ani części materiałowej. Wciąż przecież uderza niedostatek badań nad dramatem emigracji powojennej, zapewne w dużej mierze spowodowany nikłą dostępnością tekstów. A swoją drogą, może warto by było sporządzić tom drugi antologii dramatu emigracyjnego?

Krystyna Ruta-Rutkowska

Danuta Dąbrowska, *OKOLICZNOŚCIOWA POEZJA POLITYCZNA W POLSCE W LATACH 1980–1990*. (Recenzenci: Jacek Kolbuszewski, Jerzy Świąch). Szczecin 1998. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, ss. 206, 2 nlb. „Rozprawy i Studia”. T. (CCCLX) 286. (Komitet redakcyjny: Tadeusz Białecki, Janusz Faryś, Stanisław Musielak, Marian Gołębiowski). Uniwersytet Szczeciński.

W książce pt. *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990* Danuta Dąbrowska podjęła się zadania nie tylko niełatwego, ale z punktu widzenia literaturoznawcy – niewdzięcznego. Jeśli przystępujemy do rozważania problemu z założeniem, iż materiał literacki ma nikłą wartość artystyczną, perspektywa badawcza musi ulec przesunięciu. Trzeba poszukiwać takiego punktu odniesienia, który pozwoli dostrzec w okolicznościowej poezji politycznej lat osiemdziesiątych inne istotne wartości. Autorka zdecydowała się na usytuowanie tego zjawiska w obszarze kultury popularnej. Perspektywa ta umożliwia charakterystykę materiału literackiego w ścisłym powiązaniu z życiem społeczeństwa w konkretnym czasie i przestrzeni.

Studia prowadzone nad nurtem kultury nieoficjalnej, twórczością okolicznościową, ustaliły pewne metody badawcze. Fenomen politycznej poezji okolicznościowej został już stosunkowo dobrze opisany również w Polsce. Dąbrowska wspomina o pracach Juliusza Nowaka-Dłużewskiego – wydawcy staropolskiej poezji okolicznościowej, Janusza Maciejewskiego, który opracował wstęp do antologii poezji barskiej, czy Jerzego Świącha, autora pracy poświęconej polskiej poezji konspiracyjnej okresu drugiej wojny światowej. Niezależnie od różnorodności epok historycznych, w których opisywane zjawiska występowały, łatwo dostrzegalne są ich cechy wspólne. Dąbrowska podąża tym tropem, gdy stara się zrekonstruować model okolicznościowej poezji politycznej lat osiemdziesiątych.

Już na wstępie lektury *Okolicznościowej poezji politycznej w Polsce w latach 1980–1990* rodzą się jednak pewne wątpliwości i pytania. Czy uprawomocnione jest odnoszenie terminu „okolicznościowa poezja polityczna” jedynie do twórczości niezależnej? Czy można wyeliminować z pola widzenia tę jej część, która afirmowała obowiązujący porządek społeczny i polityczny? Czy rzeczywiście w tym okresie całkowicie zanikło zjawisko tzw. poezji dworskiej, czy nie pisano wtedy aktualnych panegiryków na cześć władzy i jej akolitów?

¹⁹ K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków 1994.

²⁰ D. Mostwin, *Trzecia wartość. Wykorzenienie i tożsamość*. Lublin 1995.