

Dobrochna Ratajczak

"Dramaturgia polska 1918-1939",
Marian Rawiński, indeks osób i
przywołanych tekstów oprac. Lucyna
Zbucka, Warszawa 1993 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/1, 233-238

1994

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.

niewymierne; drugi jest ostatnim słowem poety. Wystarczające to powody ich umieszczenia w antologii.

Na marginesie trzeba też dodać, że w dwóch przypadkach (część 6 poematu *Widma*, w. 36–37, i część 6 cyklu *Z dna*, w. 19) uzupełnia Beres puste miejsca spowodowane we wcześniejszych wydaniach pracą cenzury.

5. Należy wreszcie na koniec zauważyć, że pod względem objętości, liczby wierszy, antologia Beresia w istocie tylko rozmiarem działu juveniliów (kilkanaście tekstów) różni się od najpełniejszego dotąd wydania wierszy Gajcego — w *Pismach* z 1980 roku. Prezentując więc prawie całość poetyckiego dorobku autora (wyjąwszy *Misterium niedzielne*, ponad 85% zachowanych tekstów poetyckich), wprowadza doń jednocześnie elementarny, zasadniczy porządek i daje zbliżający się optymalnie do prawdy obraz Gajcego poety.

Jacek Brzozowski

Marian Rawiński, DRAMATURGIA POLSKA 1918–1939. (Indeks osób i przywoływanych tekstów opracowała Lucyna Zbucka). Warszawa 1993. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 416.

Przez wiele lat dramat jako przedmiot badań miał się u nas bardzo źle. Z różnych względów, o których trudno przy tej okazji mówić, nie zajmowali się nim ani literaturoznawcy, ani teatrologi. Rezultatem takiego stanu rzeczy stał się dotkliwy regres dramatologii, odczuwalny zwłaszcza w planie działań historycznych i interpretacyjnych. Obecnie jednak sytuacja chyba ulega zmianie. W ciągu paru ostatnich lat ukazały się takie pozycje, jak Anny Krajewskiej *Komedia polska XX-lecia międzywojennego* (1989), Jacka Popiela *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego* (1990), Jerzego Axera *Filolog w teatrze* (1991), *Dramat biblijny Młodej Polski* (1992), Ireny Kadulskiej *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku* (1993). Powoli zatem powstaje biblioteczka polskiego dramata, budząc nadzieję, że może wreszcie nadejść dla dramatu lata przynajmniej cokolwiek „tłustsze”.

Na tle pewnego ożywienia badawczego zwraca uwagę książka Mariana Rawińskiego *Dramaturgia polska 1918–1939*, która jest trzecią podjętą przez tego autora próbą stworzenia syntetycznego obrazu międzywojennego dramatu. Pierwsza — to obszerny rozdział w wydanej w 1975 r. *Literaturze polskiej 1918–1932*; drugą przyniosła opublikowana w Lublinie w 1986 r. w niewielkim nakładzie książka *Między misterium a farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*; trzecia — to omawiana *Dramaturgia*.

Lektura wszystkich trzech pozycji ujawnia, że pierwsza z 1975 r. zarysowała zachowany w dwóch dalszych, całościowy rzut dramatycznego dorobku lat międzywojennych oraz zgromadziła podstawowy materiał interpretacyjny, bez większych zmian przeniesiony do prac następnych. Z kolei książka z 1986 r. wprowadziła tezę (powtórną w pracy z r. 1993) o istotnym dla XX-wiecznego dramatu znaczeniu „apelu do prawdy” (niezbyt to zreżna formula), otwierając europejską perspektywę dziejów formy. Wskutek scalenia dwu odmiennych ujęć, pisanych przy tym w sporej odległości czasowej, powstała kompozycyjna dwudzielność obu książek (drugiej i trzeciej), uznana przez autora za usprawiedliwioną, tym bardziej że wzmacniała ją staroświeckość i wtórność obrazu międzywojennej dramaturgii polskiej, kontrastująca z nowoczesnością rozwiązań europejskich. Dlatego też część pierwsza (*Europejski kontekst*) książki ostatniej, którą jest omawiana *Dramaturgia polska 1918–1939*, stanowi — w zamyśle autora — negatywny układ odniesienia dla części drugiej (*Dramaturgia polska okresu międzywojennego*).

Ten jednostronny — niemal biało-czarny wizerunek dramatu — określony został przez dość enigmatyczną kategorię prawdy, służącą autorowi do waloryzowania zjawisk. Tymczasem zarówno materiał zaczerpnięty z pracy wydanej prawie 20 lat temu, jak i szereg europejskich fenomenów, które pozostały nie zauważone lub uległy marginalizacji, nie poddają się bez oporu zaproponowanemu porządkowi. Dwie proste równoległe: Ibsen — Czechow — Pirandello — Brecht — Shaw oraz Strindberg — ekspresjoniści — nadrealiści (ci ostatni zaprezentowani bardzo skąpo), nie wyczerpują możliwości rozwojowych i bogactwa formalnego dramatu lat dwudziestych. Znakomity z różnych względów tytuł *Między misterium a farsą* nie został zupełnie wykorzystany w „lubelskiej” książce Rawińskiego, a problem tytułem tym sygnalizowany nie zaistniał także w późniejszej książce „warszawskiej”. Zrodzone u schyłku XIX w. dążenie do sakralizacji teatru i teatralizacji świętości, które wyniosło falę nowych misterii, wykorzystujących rozległą tradycję gatunku (od średniowiecza przez *Oberammergau* po widowiska Reinhardta), wyrażających nie tylko współczesny mit

teatru, ale i oferujących szansę transcendencji człowiekowi w świecie bez Boga, można było ciekawie przeciwstawić związanemu ze sceną zinstytucjonalizowaną i skomercjalizowaną farsopisarstwu, które rozwijało się w swych narodowych wariantach, wchodziło w relacje z kabaretem, rewią, filmem – i z awangardą, jakże słabo w tej książce zarysowaną, a wprowadzającą do sztuki współczesnej przymus nowości, zupełnie tu pominięty.

Przyczyn tego stanu rzeczy wolno upatrywać zarówno w niechęci Rawińskiego do poruszania problematyki sztuki scenicznej i lekceważenia zjawisk *minorum gentium*, jak też w niewykorzystaniu przez niego prac twórczo traktujących zagadnienia form dramatyczno-teatralnych w w. XX, a wydanych w latach osiemdziesiątych (np. J. L. Styana *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge 1981, wspomniane już książki Krajewskiej i Popiela). Wprawdzie w *Dramaturgii* Rawińskiego obok partii wcześniejszych, pozostawionych bez zmian od 1975 r. lub lekko tylko zmodyfikowanych w r. 1986 pojawiają się większe wstawki, dotyczące np. twórczości Czechowicza, uwagi o *Senacie szaleńców* Korczaka czy *Śnie* Kruszewskiej (te ostatnie poszerzono w stosunku do książki „lubelskiej”), specjalne rozdziały poświęcone *Sprawie Dantona* Przybyszewskiej (jeszcze w pracy *Między misterium a farsą* autorka ta „zajmowała” niecałą stronicę) i *Szewcom* Witkacego, spore partie o sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – w lekturze pozostaje jednak męczące wrażenie, że autor mówi nam to samo i niemal tylko to samo, o czym już raz nas powiadomił w r. 1975, a potem w 1986.

Zważywszy na wprowadzone zmiany i dopełnienia wrażenie takie może krzywdzić Rawińskiego. Powstaje jednak dlatego, że na ogół nie weryfikuje on swoich poglądów ani na temat kolejnych utworów, ani dramatu epoki (wstawki niczego nie załatwiają, wprost przeciwnie, zdają się jeszcze wyostrzać kwestię powtórek), że swoje onegdajsze lektury dramatyczne wpisuje w ramę Ibsenowsko-Strindbergowską bez większych zmian i właściwie bez szczególnych problemów. Obie książki („lubelska” i „warszawska”) zachowują wszystkie podstawowe właściwości pierwszej przymiarki z r. 1975: zatem sztuki traktuje się tu nadal w oderwaniu od wydarzeń historycznych i społecznych oraz (co gorsza) teatralnych (pojedyncze sygnały nie wystarczają), a zabsolutyzowana (i ogólnikowa) kategoria prawdy nie pozwala nakreślić całościowego obrazu dziejów międzywojennego dramatu (do czego autor zmierza). Dodajmy, że interpretacje tekstów wydają się niekiedy uproszczone, a ich kwalifikacje dyskusyjne.

Przegląd pracy zacznijmy od generalistów. Podkreślona na początku pierwszej części (*Europejski kontekst*), a przyjęta za Hausserem cezura nowoczesności (rok 1830) nie zostaje wykorzystana. Tymczasem taki punkt wyjścia otwierałby długi ciąg wydarzeń dramatyczno-teatralnych (nazwisko F. Braudela nie byłoby jedynie ozdobnikiem), stuletnie trwanie, w którego ramach dwudziestolecie międzywojenne stanowiłoby tylko drobną cząstkę procesu. Podstawową kwestią w owym czasie (rzecz jasna – wyłącznie w sferze dramatyczno-teatralnej) stałoby się zwycięstwo scenicznego autonomizmu, ściśle związane z pojawieniem się inscenizatora, ale przygotowane w XIX stuleciu przez stabilizację form widowiskowych o popularnym charakterze. W tym układzie scribizm i sardouizm, dwa wzorce scenopisania, przeciwko którym powstaje nowy dramat, to kanonizowana przez mieszczański teatr literatura repertuarowa, jedna z równoprawnych i później praktyk, odsunięta zupełnie poza pole obserwacji Rawińskiego. Tymczasem właśnie ona dzięki swej jednorodności zajmuje pozycję biegunowo przeciwstawną „pękniętemu”, wewnętrznie sprzecznemu nowemu dramatowi. To ona przecież kultywuje wciąż tradycyjne, dramatyczne „nie-ja”, które przekreśla współczesna inwazja „ja” epickiego i „ja” lirycznego. Jeżeli bowiem dramat naszego stulecia kwestionuje dotychczasową spójność sztuki przedstawionej i przedstawienia sztuki, to właśnie ten pogardzany sardouizm jest ową jednością i spójnością doskonałym ubiegłowiecznym wcieleniem. Porównanie byłoby tym ciekawsze, że w obu przypadkach mamy do czynienia ze zwycięstwem teatru. Tyle że dla mieszczańskiego dramatu, poddanego prawom sceny, efektem tego zwycięstwa będzie utrata niezależności, a dla dramatu nowego, poibsenowskiego – kryzys dramatycznej formy.

Toteż w pracy z dziejów współczesnego dramatu nie może zabraknąć teatralnego punktu odniesienia, choćby szkicowo zarysowanych dążeń reformy teatru, niejednokrotnie ściśle przecież wiążących się ze świadomością wymagań nowej formy dramatycznej. Nowy dramat przecież nie tylko projektował (zwłaszcza u swoich początków) odmienny sposób inscenizacji, ale także wprowadzał grę scenicznymi konwencjami. Z kolei zreformowany teatr, walcząc o własną odrębność artystyczną, odwoływał się do swej najbardziej znaczącej tradycji i inspirował poszukiwania dramaturgów – zarówno w odrodzonych gatunkach („świętych”) (tragedia antyczna, misteria, moralitety czy mirakle średniowieczne), jak „świeckich” (kanwy, chwyty i typy komedii *dell'arte*, dramat elżbietański). Szukał także inspiracji innokulturowych (głównie na Wschodzie) i echa tych fascynacji znów widać w dziejach ówczesnego dramatu.

Zalóżmy jednak przez chwilę, że przyjmujemy z dobrodziejstwem inwentarza propozycję Rawińskiego: oto linia Ibsena, oto Strindberga... I w tym momencie natychmiast brakuje nam linii trzeciej, drogi deformacji i groteski, tak silnie później związanej z działalnością awangard. Podczas lektury *Dramaturgii* ginie zupełnie fakt, że Alfred Jarry napisał swego *Ubu Króla* niemal w tym samym czasie, kiedy powstały najważniejsze sztuki Ibsena i Strindberga, że ożywił w nim tradycję Guignola lub że wystawił go w 1896 r. Théâtre de l'Oeuvre, który w r. 1909 zagrał *Le Roi Bombance* Marinettiego, w r. 1917 Cycki Tyrezjasza Apollinaire'a, *Parady* Cocteau, a w 1920 r. *Pierwszą przygodę niebieską pana Antypiryny* Tzary. Ta linia dramatu (także więc Breton, Ribbent-Dessaignes, Vitrac i inni) po prostu w książce nie istnieje. Sam *Ubu* zostanie wspomniany w niej mimochodem jako zapowiedź doświadczeń Artauda i teatralnego nadrealizmu, który zamyka doświadczenie oniryczne, otwarte dramatem Strindberga. I na próżno zadawać tu pytanie o relacje między dramatem a teatrem, o uzasadnienie pojawienia się konsekwentnie Nieliterackiej twórczości Artauda w sytuacji, gdy w innych partiach książki (z paroma tylko wyjątkami) Rawiński sztuki scenicznej po prostu nie zauważa.

Część druga książki, poświęcona dramatowi polskiemu, od początku staje się listą jego mankamentów. Ucieczka od życia, brak naturalizmu, namiastki ibsenizmu (*Jakie ideały ma Ibsen?*), antymieszczkańskość zepchnięta do komedii, słabość awangardy (*Precz z teatrem!*)... Ale problem specyfiki naszego dramatu nie zostaje, niestety, rozstrzygnięty. Staroświeckość – to zbyt mało jak na diagnozę. Zwłaszcza że wymaga ona usytuowania tego dramatu nie tyle na granicy dwóch porządków estetycznych – tradycyjnego i nowoczesnego, ile na skraju dwóch odmiennych koncepcji kultury (i funkcji sztuki): kultury społeczeństwa zniewolonego i niepodległego. Na tym swoistym pograniczu dwóch rzeczywistości romantyczna spuścizna wieszczów nie była anachroniczna, wprost przeciwnie – traktowano ją jako żywą współczesność (*Do źródeł stylu narodowego*). Stało się tak wskutek zarówno odpowiedniego ujęcia przeszłości (niepodległość jako spełnienie proroctwa romantycznego), jak ścisłego związania naszej tradycji dramatycznej ze sceną nowoczesną dzięki koncepcji teatru monumentalnego i jego inscenizacjom.

Dziady (1932, 1933, 1934, 1937), *Kordian* (1930, 1935), *Nie-Boska komedia* (1926, 1938), *Sen srebrny Salomei* (1932), *Samuel Zborowski* (1927), *Achilleis* (1925) i *Róża* (1926) funkcjonowały jako wcielenie narodowego arche, wyrażały „drugi” początek naszych dziejów, gdy wielkość i poświęcenie spłoty się nieuchronnie z cierpieniem i poniżeniem niewoli. Ten ambiwalentny początek nowoczesnego bytu narodowego został przez teatr usakralizowany. W planie długiego trwania nie była to (jak pisze Rawiński) „regresywna orientacja odrodzenia teatru” (s. 93) ani nie wyznaczała ona „fałszywej świadomości dramaturgicznej epoki” (s. 99). Ta teatralna metafora polskiego losu łączyła jak najściślej polskość i europejskość, tradycję i współczesność (jakże to wyraźne np. w pismach T. Terleckiego, na które Rawiński się powołuje). Korespondowała z misteryjno-moralitetową orientacją epoki (w planie europejskim to nie tylko ekspresjoniści, również Claudel, Ghéon, Eliot – mówi o tym choćby tom studiów I. Sławińskiej *Moja gorzka europejska ojczyzna*¹), z teatrem religijnym, sakralnym, świętym, metafizycznym *etc.* (terminów tu nie brakuje, a samo zjawisko omówiły I. Sławińska w artykule *Mitotwórcza rola krytyki teatralnej na przykładzie Młodej Polski* oraz A. Truskołaska w pracy *Młodopolska ekspansja pojęcia misterium*²). Teatr monumentalny (a zaliczano do niego też twórczość Wyspiańskiego, Micińskiego, Rostworowskiego) miał wyrażać i ną prawdę, w ramach wysokiego teatru i dramatu konkurencyjną wobec realistycznego wzoru. Była to prawda metafizyczna i narodowa, traktowana jako wciąż współczesna. Nie chodziło tu o „wieczne teraz” (jak sugeruje Rawiński, s. 107), lecz o nowy początek bytu narodowego, narodowego doświadczenia niewoli i jego katarctycznego przeżycia w sztuce. A zarazem o *katharsis* wolności (mówi o tym wspomniany w książce niejednokrotnie słynny artykuł Horzycy *Rodowód teatru polskiego*). Właśnie w perspektywie długiego trwania romantyzm okazywał się prawdziwie współczesny, zresztą nie bez pomocy reformatorskiej refleksji teatralnej (Schillerowska egzegeza *Lekcji XVII* Mickiewicza), współbrzmiał z nową epoką swoją rewaloryzacją określonych kręgów tradycji. Wszak dla niektórych nowoczesnych inscenizatorów formy dawnego teatru religijnego będą fundamentem odrodzenia sztuki scenicznej – tak ze względów technicznych, jak artystycznych i ideowych. To monumentalizm lat dwudziestych zainspiruje przekonanie Bohdana Korzeniewskiego, że „wielki teatr romantyczny kryje w sobie złoza awangardowości” (1975) czy znany tekst Stefani Skwarczyńskiej o *Nie-Boskiej komedii* jako dziele awangardowym (1966).

¹ I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*. Warszawa 1988.

² I. Sławińska, *Mitotwórcza rola krytyki teatralnej na przykładzie Młodej Polski*. W zbiorze: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Katowice 1979. – A. Truskołaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia misterium*. W zbiorze: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków 1983.

Specyficzna wizja teatralnego świata, jaką tworzy polski romantyzm i neoromantyzm, otwiera również ciekawe możliwości interpretacyjne całej grupie tekstów zbyt jednostronnie i wyłącznie związanych tutaj z kręgiem oddziaływań ekspresjonizmu (podobnie stało się w książce E. Rzewuskiej *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*³) i pomieszczonych w pierwszym rozdziale drugiej części, zatytułowanym *Kontynuacje Młodej Polski*. „Misteriopodobny kształt tych dramatów” (s. 127) wymagały jednak uruchomienia dodatkowego kontekstu, przez Rawińskiego zupełnie poniechanego, tradycji arealistycznego dramatu poetyckiego; linia ta przecina na wskroś cały szereg orientacji artystycznych, polskich i europejskich, od postsymbolizmu po awangardę (z pysznym przykładem Majakowskiego *Misterium Buffo*, nie dostrzeżonym zresztą przez badacza). Na marginesie trzeba stwierdzić, że fascynujące dzieje współczesnego misterium wciąż pozostają do napisania. Forma ta wchodzi przecież w różne relacje nie tylko z moralitetem, także z rapsosem, balladą, tragicomedią, tragedią chrześcijańską. W tym właśnie kręgu – jak sądzę – należałoby ulokować *Niespodziankę* Rostworowskiego, a nie wśród rozmaitych „propozycji realizmu” (rozdział III). Lista dzieł, które wypadaloby przywołać, byłaby przy tym obszerniejsza. I nie chodzi mi o pojedyncze pominięcia, skądinąd zrozumiałe, ale o pozostawienie na boku rozległej, artystycznie „szarej” strefy tekstów najgłębiej użytkowych (omówionych w tomie *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*⁴), świadczących o niezwykłym wprost zakorzenieniu tych form. To tu przecież dokonuje się swoista ruina dzieła Wyspiańskiego, przez autorów traktowanego jako repertorium pomysłów, motywów, toposów... Tu właśnie dojdzie do głosu tematyka wojenna; jej brak uznał Rawiński za „osobliwość” polskiej dramaturgii (s. 160).

I uznał niesłusznie. Wielka wojna pojawia się bowiem w całym szeregu sztuk, tyle że należących do lekceważonej przezeń literatury repertuarowej epoki. Obraz tej wojny łączy się często z obrazem rewolucji i wojny polskiej 1920 roku. A jego wymowa nie jest tragiczna, co więcej – posiada wymiar romantyczny i narodowo-religijny. Jest to obraz wojny sprawiedliwej, przynoszącej nam niepodległość. I to dopiero stanowi osobliwość naszego dramatu (w europejskiej, rzecz jasna, perspektywie), tłumaczącą się wyłącznie popularnym i użytecznym charakterem dzieł temat ten podejmujących, działających nade wszystko na patriotyczne emocje swoich odbiorców i z tych emocji wyrastających.

Równie głęboko w literaturze repertuarowej tkwi dramat historyczny, omówiony przez Rawińskiego w trzeciej części pierwszego rozdziału pt. *Kontynuacje Młodej Polski*. Zasygnalizowane jedynie „nowinki” europejskie (Shaw, Strindberga kroniki królewskie, Brecht) mają podkreślać formalną staroświeckość naszego dramatu. Na dobrą sprawę nie dowiadujemy się jednak, jak autorzy malują wówczas polskie dzieje. Wszelkie prądy i tendencje dramatyczno-teatralne są jakby Rawińskiemu obce (antykwarizm? symbolizm? syntetyczny realizm?...), a rozdział przekształca się w prezentację pojedynczych tekstów bądź dorobków autorskich, luźno jedynie spiętych ogólną formułą historycznego dramatu. Koncepcja historii rysuje się tylko tradycyjnie, pytanie o odmiany gatunkowe zawisa w próżni, czasem wymaga innych kontekstów (np. reportażowość *Galęzki rozmarynu* Nowakowskiego odnosi Rawiński do wzorów rosyjskich, zapominając zupełnie o europejskiej i polskiej tradycji reportażu scenicznego, tak historycznego – *Rok 1863* Rzewnickiego z r. 1930, jak współczesnego – pisane „na gorąco” w 1916 r. *Legiony* Lasonia, a są przecież inne przykłady). Rozróżnienia gatunkowe i strukturalne czy kwestię związków między dramatem a powieścią historyczną lekką ręką odsunięto w głęboki cień. W efekcie nie zostaje opisana specyficzna, jakby bezkształtna (z tradycyjnego, scenicznego punktu widzenia) forma dramatów Nowaczyńskiego, a teatralna biografistyka Iwaszkiewicza okazuje się płaska wskutek odrzucenia przez badacza kontekstu komedii.

Drugi rozdział „polskiej części” książki, *O nową formułę dramatu*, wypełnia twórczość Witkacego. To jedyna nasza nowatorska propozycja dramatyczno-teatralna – pisze Rawiński. Niestety, właśnie ona nie może załsnąć swym pełnym blaskiem wyabstrahowana z bogatego antyrealistycznego nurtu dramaturgii europejskiej, tym razem określonego przez tradycję groteski, parodii, farsy, przez kabaret i skandal. Trudno się dziwić, że izolowane od siebie pomysły dramatyczne z kręgu Nowej Sztuki nie stanowią tu żadnej całości. Jeżeli jeszcze twórczość Witkacego została zaprezentowana w „otoczcze” jego teorii Czystej Formy i katastroficznej wizji rzeczywistości, to utwory innych autorów pojawiają się „na doczepkę” i można mieć również pretensje do Rawińskiego choćby o niezauważenie przemysłów Peipera. Twórczość ta została rozproszona po

³ E. Rzewuska, *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*. Lublin 1988.

⁴ *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin 1990.

różnych rozdziałach. Elementy światopoglądu i szczątki estetyki awangardystów pomieścił Rawiński w drugiej części *Wprowadzenia do Dramaturgii polskiej okresu międzywojennego (Przez z teatrem!)*, omówienie *Skoro go nie pojawi się* dopiero w rozdziale trzecim, poświęconym tradycjom realizmu, choć przecież Peiper użytkuje w tej sztuce schemat komedii psychologicznej po to, by go zanegować, i jedynie *Szósta, szósta* znajdzie się w charakteryzowanym tu rozdziale. Inna fatalna przygoda przydarzyła się dramatom Czechowicza, luźno „podłączonym” pod tematykę wojenną (której przecież – zdaniem autora – nie ma!) na samym końcu części *Kontynuacji Młodej Polski* zatytułowanej *W kręgu oddziaływań ekspresjonizmu* (!).

Rawiński nadto zupełnie nie zauważył odkryć ostatnich lat – Romana Jaworskiego *Hamleta wtórego, królowica wszechświata, trzech aktów groteskowego bombastu wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości, Fabrykanta torped albo ucieczki serca*, 4-aktowej bufonady Anatola Sterna, tekstów Jalu Kurka. Równie dyskusyjna wydaje się „lokalizacja” *Iwony Gombrowicza* w rozdziale następnym, pt. *Propozycje realizmu; Iwony*, nie wykazującej zgola uległości wobec formy, wprost przeciwnie – wylajającej swój świat w chaos i nonsens, w akcie swoistego „miętoszenia” form. Wszystkich twórców spod znaku Nowej Sztuki można było „zjednoczyć” poszukiwaniem nowych środków scenicznej ekspresji. Poprzez parodię, groteskę, grę konwencjami rujnowali oni starą spójność dramatu, tworząc na jej gruzach sztukę prawdziwie nowoczesną, „Zeniącą, często bez widocznych więzów, jak w życiu / Dźwięki, ruchy, barwy, krzyki, hałasy, / Muzykę, taniec, akrobację, poezję, malarstwo, / Chóry, akcję i wiele dekoracji” (z *Prologu do Cycek Tyrezjasza Apollinaire’a*).

Jeszcze bardziej rozsypane jest rozdział kolejny, *Propozycje realizmu*, obejmujący dorobek „epoki poibsenowskiej”, teksty antyfaszystowskie (*W klimacie faszyzmu i dyktatury*) i „dramatopisarstwo komediowe”. Przechyla się on niebezpiecznie w stronę zwyczajnej „wyliczniki” tekstów, a wywód maści zastosowana wielość kryteriów opisu: obok kryterium stylu i techniki (realizm) mamy kryterium tematu oraz gatunku (komedia). Przemilczam całe szeregi różnych drobnych uwag, jak pominięcie scenicznych uzależnień twórczości Morstina, którego bardziej interesuje teatr niż literatura (pisze o tym J. Popiel we wstępie do 3-tomowego wydania jego dramatów), zlekceważenie związków między twórczością Shawa a Winawera (poświadczą to chociażby przywoływany przez Rawińskiego tom recenzji Lechonia) czy wreszcie niedostrzeżenie prób rodzimych polemik z Pirandellowskim relatywizmem (trudno się dziwić – teksty pochodzą przecież z lekceważonego przez badacza terytorium literatury repertuarowej). Natomiast parę zdań chciałabym poświęcić gatunkowi z różnych względów mi najbliższemu – komedii.

Zamiast całościowego omówienia otrzymujemy w *Dramaturgii* „komedię na wyrywki” (jeśliby trochę zmodyfikować tytuł utworu Grubińskiego) i nie da się obronić znaczenia kryterium realiów społeczno-obyczajowych, które Rawiński traktuje jako podstawową zasadę porządkowania i opisu gatunku (s. 380); to zresztą powtórka z pierwszej próby syntezy w 1975 r. (s. 743). Komedia jest bowiem podówczas nie tylko gatunkiem, również sposobem widzenia świata⁵, wykorzystującym rozmaite konwencje i rozprzestrzeniającym się na obszarze zakreślonym z jednej strony przez liryzm, z drugiej – przez absurd⁶.

Zapytajmy teraz, co wynika z krytycznej lektury książki Mariana Rawińskiego. Niestety, konstatacja, że historię międzywojennego dramatu polskiego należy napisać zupełnie inaczej. Po pierwsze: konieczne trzeba wprowadzić do takiej syntezy świadomość teatralną XX wieku, właśnie bowiem scena staje się istotnym czynnikiem przemian dramatu. Wszak uzyskanie przez spektakl swego autora towarzyszy kryzysowi absolutnej formy dramatycznej. Inwazja „ja” epickiego i lirycznego do dramatu zostaje w ten sposób dopełniona od strony teatru o inwazję „ja” reżysera i inscenizatora. I ten nowoczesny reżyser stać się może (jak u Witkacego) wpisana w tekst sztuki rolą autora dramatu. Po drugie: nie można z góry odrzucać ani XIX-wiecznego teatru mieszczańskiego (zwłaszcza przy przyjęciu Braudelowskiego „długiego trwania”), ani jego międzywojennego, bulwarowego wariantu. Wzory tego teatru żyją przecież nie tylko w komedii i farsie, w sztukach popularnych, ale też u Ibsena, Shawa, Szaniawskiego, Peipera, Jasińskiego. Rozmaicie jednak są traktowane i różne pełnią funkcje. Jednym teatr ten dostarcza sprawdzonych schematów fabularnych, stereotypów postaci, zestawów chwytów i wzorów konstrukcyjnych, innym pozwala na grę formalną spójnością, na autorskie (właśnie autorskie) łamanie reguł, które muszą być znane, by podjęte działanie okazało się czytelne. Bo choć Rawiński uznaje (na początku swej książki) brak wewnętrznej spójności za uniwersalny klucz do XX-wiecznego dramatu, niestety zbyt szybko o tym

⁵ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego: tradycjoniści i nowatorzy*. Wrocław 1989, s. 158.

⁶ *Ibidem*, s. 172.

zapomina. Po trzecie wreszcie – w dziejach współczesnego dramatu nie sposób nie zauważyć coraz bardziej zyskujących na znaczeniu związków międzytekstowych i, rzecz jasna, dokumentujących je prac naukowych.

Pragnę jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy *Przepióreczce* Żeromskiego, najgłośniejszym dramacie dwudziestolecia. „*Przepióreczka* jest sztuką dość niezwykłą – pisze Stanisław Marczak-Oborski. – Jedną z jej osobliwości jest, że każdy piszący o niej musi odsonić swe oblicze, powiedzieć coś szczególnego o sobie samym”⁷. Jeżeli to stwierdzenie jest prawdziwe, *Przepióreczka* powinna działać niczym swoisty test – nie tylko krytyczny, ale i badawczy, a zdania jej poświęcone winny najlepiej odsłonić przed czytelnikiem charakter omawianej książki.

I poniekąd tak właśnie się staje. Rawińskiego interpretacja *Przepióreczki* jest zachowawcza, nieodkrywcza i hasłowa. Niejednolitość utworu, regionalizm, ibsenizm, sztuka z tezą, romantyczny bohater, walory sceniczne – to cały szereg haseł traktowanych oddzielnie. Brakuje tu problematyzacji, nie powstaje całościowe ujęcie dramatu, nie otrzymujemy nawet próby wyjaśnienia jego tzw. „niekonsekwencji”. Rawiński omija nowe propozycje odczytania utworu (np. A. Kijowskiego czy S. Treugutta), nie odnotowuje żadnych interpretacyjnych kłopotów bądź polemik, znaczących w przypadku tak ważnego dzieła. Ponadto myli się, przypisując prapremię „Reducie”. „Reduta” istotnie wystawiła *Przepióreczkę*, ale dopiero po prapremierze w Teatrze Narodowym, wystawiła ją w Wilnie, jesienią 1925. Tymczasem lutowa prapremiera, jakkolwiek „najbardziej »redutowa« ze wszystkich inscenizacji” – odbyła się na scenie Teatru Narodowego, podczas krótkotrwałego dyrektorowania tam Osterwy. W książce nie ma nadto słowa o dwu wielkich rolach z tego ważnego spektaklu (Jaracza i Osterwy), co jest sygnałem niedostrzeżenia przez Rawińskiego roli sceny zarówno dla pojedynczego dzieła, które w tym przypadku przeszło do legendy teatru polskiego, jak i dla procesu przekształceń współczesnego dramatu. A można było przecież choćby pokazać, jak sztuka z tezą zostaje skompromitowana przez komediowość zdarzeń, jak wysoki patos idei kwestionują reguły sztuki dobrze zrobionej, posiadające pewien udział w uformowaniu tzw. walorów scenicznych *Przepióreczki*, jak teatr i kreacje aktorskie decydują o „oczarowaniu” widowni, można było... Właśnie, tyle można było.

Mimo wszystko recenzowana książka nie jest zupełnie bez zalet, także interpretacyjnej natury. Niestety, nie równoważą one generalnych mankamentów prezentowanego ujęcia międzywojennego dramatu. Nie przyciągają też uwagi czytelnika, który dysponując pewną wiedzą o procesach dramatyczno-teatralnych, nie godzi się z takim sposobem widzenia zjawisk. Lektura *Dramaturgii* budzi sprzeciw, wywołuje dyskusję, skłania do kontrpropozycji. I może w tej właśnie roli kryje się racja bytu syntezy Rawińskiego.

Dobrochna Ratajczakowa

Barbara Sienkiewicz, LITERACKIE „TEORIE WIDZENIA” W PROZIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. Poznań 1992. Wydawnictwo „Obserwator”, ss. 206, 2 nlb.

Książka Barbary Sienkiewicz dotyczy fundamentalnego rysu literatury (i w ogóle – sztuki) współczesnej – jej silnych związków z szeroko pojętą problematyką poznania. Praca traktuje o bardzo szczególnym typie tych związków: utrwaleniu w prozie dwudziestolecia międzywojennego trzech „konwencji widzeniowych”, których wspólnym mianownikiem jest „deformacja”, tzn. pogwałcenie zasad „zwykłej percepcji”. Materiału analitycznego dostarczają autorce cztery powieści: Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni*, Juliusza Kadena-Bandrowskiego *General Barcz*, Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju* i Debory Vogel *Akacje kwitną*. W każdym z przywołanych tekstów – jak zapewnia badaczka – „proces widzenia staje się niejako »bohaterem« utworu” (s. 32). U Kadena mielibyśmy do czynienia z obrazem literackim podporządkowanym „konwencji ekspresjonistycznej”, u Gruszeckiej obraz ów dokumentowałby „postawę impresjonistyczną”, u Vogel – reguły widzenia konstruktywistycznego. Powieść Witkacego stanowić ma na tym tle zjawisko wyjątkowe, gdzie składniki rzeczywistości literackiej „odsylają do reguł i konwencji różnych” (s. 44); analiza *Pożegnania jesieni* ma zatem pokazać „konsekwencje wynikające z faktu nieistnienia w tekście jednolitych reguł konstrukcji świata przedstawionego” (s. 33).

Cztery powieści i cztery rozdziały, które poprzedza wstęp. Książka Sienkiewicz nie ma ambicji

⁷ S. Marczak-Oborski, *Obszary teatru*. Wrocław 1986, s. 234–235.