

# Switłana Ukrainiec-Micholek

---

## Dyskusje literackie we Lwowie - sezon 1930/31

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 94/1, 171-183

---

2003

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

SWITŁANA UKRAINIEC-MICHAŁEK

## DYSKUSJE LITERACKIE WE LWOWIE – SEZON 1930/31

Po udanym pierwszym sezonie zarząd Związku Zawodowego Literatów Polskich już nie wahał się kontynuować urządzania wieczorów dyskusyjnych. W drugim sezonie na pierwszy plan wysunęły się zagadnienia dramatu i teatru, krytyki literackiej, teatralnej i artystycznej. Nieco w cieniu zostały: analiza porównawcza dwóch utworów, Sieroszewskiego i Wołoszynowskiego, o panu Twardowskim, sprawozdanie z badań nad topograficzną i literacką tożsamością miejscowości Cząbrów jako słynnego Soplicowa i odczyt o Charles'u Péquy.

Ważnym wydarzeniem w sferze kontaktów polsko-ukraińskich stała się dyskusja o współczesnej literaturze ukraińskiej, w której uczestniczyła duża grupa pisarzy ukraińskich. Zagajenie wygłosił pisarz i krytyk Mychajło Rudnyckij (Michał Rudnicki). Wydarzenie to zostanie szczegółowo omówione w innej pracy. W tym artykule punktem skupienia mojej uwagi stanie się główny nurt dyskusji w lwowskim środowisku literackim w sezonie akademickim 1930/31.

### Dyskusja o dramacie i teatrze

Ida Wieniewska, dramatopisarka pełniąca funkcje sekretarza ZZLP, w kartce ze Sławska (z datą 28 VI 1930), wysłanej do Ostapa Ortwina, proponuje zacząć sezon od spraw teatralnych (ta niepozorna kartka leży wśród listów od nieznanymi osób w archiwum Ortwina<sup>1</sup>). Nie wiadomo, czy miało to w ostateczności jakieś znaczenie, ale sezon rzeczywiście się zaczął odczytem Władysława Kozickiego o nowym dramacie Georga Kaisera *Mississippi*, oglądanym przez prelegenta w Monachium we wrześniu. Odczyt wzniecił dyskusję, którą prowadzono na łamach prasy przez cały sezon 1930/31. Jest to jeden z nielicznych tekstów prelekcji wydrukowanych w „Słowie Polskim” w całości. Dzięki temu możemy rekonstruować przebieg owego wieczoru dość dokładnie. Pozwalam sobie na obszerny cytat z tego „przemówienia”, aby pokazać atmosferę owych dyskusji, a także dać możliwość oceny wszelkich tam sformułowanych zarzutów. Zresztą tekst ten nigdy nie był przedrukowywany.

Odczyt, chociaż w jego tytule został wymieniony tylko jeden utwór dramatyczny, był odbierany jako informacja o współczesnych prądach w dramaturgii niemieckiej. Dlatego we wstępie Kozicki poczynił uwagi dotyczące obecnego sta-

---

<sup>1</sup> Naukowa Biblioteka im. Stefanyka we Lwowie, Archiwum Ortwina, teczka 466, arkusz 22.

nu sztuki w Niemczech. Jego zdaniem, „produkcja dramatyczna” w tym kraju nosi znamiona upadku.

Pod hasłem nawiązania bezpośredniego kontaktu z społeczeństwem współczesny niemiecki „Zeittheater” służy sprawom dnia i godziny. Ponieważ w demokratycznej republice niemieckiej chwilowo wszystko jest dozwolone i toleruje się rzeczy, za które we Francji groziłby kryminał, a w Italii kara śmierci, przeto propaguje się ze sceny bardzo popularny w Niemczech komunizm i jeszcze popularniejszy hitlerowski socjalizm narodowy, agituje się na rzecz wojny odwetowej, inscenizując kronikę wypadków, które były prologiem wojny światowej, albo walczy się o zniesienie tego czy owego paragrafu ustawy karnej czy też w ogóle o zmianę podstaw całego ustawodawstwa karnego. Teatr przemienił się w trybunę publicystyczną. Autorowie odnoszą sukcesy, ale nie z powodu artystycznych zalet swych sztuk, których te ich utwory z reguły nie posiadają (np. znane we Lwowie *Cjankali* Wolfa), tylko dlatego, że są zręcznymi publicystami, umiejącymi grać na instynktach i pożądaniach szerokich mas. Pisarze dramatyczni uczą się od agitatorów wiecowych i naśladowują ich. Nowy realizm, który jest prądem ogarniającym całą współczesną literaturę i po części także sztukę (w sztuce niemieckiej przeważa na razie jeszcze wciąż ekspresjonizm), przybrał w dzisiejszej dramaturgii niemieckiej postać skrajnego naturalizmu, grubo podszytego tendencją. W całej pełni kwitnie w teatrze to, od czego niedawno jeszcze tzw. czysta sztuka odwracała się ze zgrozą: dydaktyka. Że jest ona często rewolucyjną i wywrotową, to nie zmienia istoty rzeczy.

Tego typu teatr stał się i żywym, i – co dla przedsiębiorców teatralnych jeszcze ważniejsze – kasowym. Ale produkcja tych teatrów nie ma żadnych widoków zapisania się jako pozycja trwała w historii niemieckiego dramatu. Nowy realizm w zakresie dramatu czeka jeszcze ciągle bezskutecznie na nowego Ibsena czy choćby tylko Hauptmanna. Na razie wysiłek znakomitych reżyserów i aktorów niemieckich poprzestawać musi na szlifowaniu, zamiast diamentów, bezwartościowych szkiełek.

Wymagania kasy teatralnej i naruszona przez nie konieczność zniżania się do gustów publiczności kinowej wytworzyły inny jeszcze rodzaj produkcji teatralnej: dramat sensacyjny. Nawet pisarze o wyższych aspiracjach dają się porywać temu prądowi. Tego rodzaju sztuką była wystawiona w lecie przez Reinhardta w berlińskim Deutsches Theater FAEA Fritza von Unruh, o której w swoim czasie na tym miejscu pisałem. Wartość tej sztuki niewiele się wznosi ponad takie amerykańskie bomby, jak *Broadway* czy *Artyści*.

Z sztukami poważnymi, które ograniczają się do walorów wyłącznie artystycznych i rezygnują z obcinania kuponów od akcji sensacji czy też popularności wśród szerokich mas, występują jeszcze czasem byli ekspresjoniści. Bo ekspresjonizm, jako sztuka czerpiąca natchnienie z podświadomych, irracjonalnych przejawów życia, był – pomimo ekscentryzmu formy – znacznie bliższy wielkiego dramatu niż cały naturalistyczno-tendencyjny „Zeittheater”.

Jedną z takich sztuk widziałem niedawno w Monachium. Był nią trzyaktowy dramat Jerzego Kaisera pt.: *Mississippi*, którego prapremiera odbyła się w miłym i wygodnym, choć estetycznie niezupełnie zadowalającym Prinz-Regenten-Theater w połowie września. Kaiser element sensacyjności – ograniczył do samego tylko frapującego tytułu sztuki, zresztą napisał *lege artis* solidny, uczciwy dramat, który ma ambicję ostania się nie tylko w teatrze, ale i w literaturze. Sztuka skomponowana świetnie, skrótowy dramatycznie, ujęte w ramy mądrze rozważonej tektoniki, działają sugestywnie, rysunek postaci wykazuje rękę doświadczonego technika, niedociągnięcia i skoki psychologiczne nieliczne, zasadniczy konflikt dwu wrogich sił: fanatyzmu mistyczno-rewolucyjnego i racjonalizmu reprezentowanego przez potęgę kapitału amerykańskiego – dany z wielką siłą, elementy nastrojowe uwypuklone doskonale, temperatura wzruszeniowa dochodzi chwilami do punktu wrzenia. A mimo to wszystko całość nie porywa, nie wgrzyza się w duszę, po chwilowym rozgrzaniu pozostawia widza zimnym.

Przyczyną tego wiotkości i zamazanie ideowego problemu sztuki. Dramat Kaisera nie jest jego wyznaniem wiary, nie ma w nim żadnej najgłębszej i jedynej prawdy, w którą by – przynajmniej w danym momencie rozwojowym swego poglądu na świat – wkładał całą siłę przekonania, cały żar duszy. Jest to tylko na chłodno wykoncypowana, udatna, bo przez zdolnego autora podjęta, próba psychologiczno-nastrojowego ujęcia pewnego konfliktu życiowego, ukazanego na tle współczesnych antynomii socjalno-etycznych. Ten chłód udziela się w rezultacie

widzowi. Przy najlepszej woli z dramatu – jeśli idzie o jego ideowe podłoże – wyczytać można tylko tyle, że Kaiser potępia dzisiejszy kapitalistyczny ustrój świata, ale potępia również wszelkie gwałtowne próby obalenia go, chociaż ceni i podziwia tych, którzy tych prób dokonują, za potęgę ich wiary, za ich zdolność do poświęceń. To mało.

Ta ideowa nieważkość dramatu Kaisera jest pierwotnym grzechem jego sztuki<sup>2</sup>.

Potem następuje szczegółowe omówienie wszystkich aktów utworu, niezbędne zresztą, bo nikt oprócz autora odczytu nie miał okazji tego spektaklu oglądać. Przeprowadzając analizę postaci dramatu, Kozicki potwierdza swe wywody o nierozstrzygalności dzisiejszej sytuacji człowieka: główny bohater – buntownik – ginie razem ze swoją żoną.

W ożywionej dyskusji, która rozwinęła się po odczycie, najważniejszym przedmiotem sporu stał się nie sam dramat tytułowy, lecz krytyka chwytu faktomontażu we współczesnym teatrze niemieckim. Sprawozdanie z tej dyskusji, na którym opieram się przedstawiając jej przebieg, nosiło tytuł „*Mississippi*”, *faktomontaże i rasowy dramat*<sup>3</sup>, co sugerowało już wyższość dramatu Kaisera nad próbami podejmowanymi przez „*Zeittheater*”.

Zdzisław Żygulski zwrócił m.in. uwagę na widoczny wpływ Ibsena, przejawiający się w ostatnim dramacie Kaisera.

Kazimierz Brończyk zaznaczył, że faktomontaż jest w teatrze zjawiskiem przejściowym, będącym odpowiednikiem powszechnego w ówczesnym życiu rozkładu wartości. Gdy proces konstruowania „nowego życia” się skończy, wtedy dopiero będzie mógł się wyłonić nowy dramat. Faktomontaż nim nie jest, bo brak mu zasadniczej cechy dramatu, tzn. konstrukcji. Sztuka Kaisera może być właśnie wyrazem ponownie obudzonej tęsknoty za prawdziwym dramatem.

Ida Wieniewska wyraziła zapatrywanie, że pierwszym warunkiem racji bytu faktomontażu na scenach polskich byłoby odniesienie się do rzeczywistości rodzimej. Przeszczepianie na polski grunt faktomontażu czy reportaży odbijających rzeczywistość cudzą jest nieuzasadnione. Przykładem – odrażająca obcością środowiska i swym brutalnym naturalizmem *Sprawa Jakubowskiego* Kal-kowskiej.

Henryk Grossmann w dłuższej wypowiedzi poruszył sprawę podobieństwa koncepcji ostatniej sztuki Kaisera i dramatu Bjørnsona *Ponad siły* oraz kwestię konieczności zaktualizowania teatru.

Tymon Terlecki oświadczył, że – jak to niejednokrotnie podkreślał w swych artykułach krytycznych – w takich nowych zjawiskach, jak faktomontaż lub powieść na scenie, widzi proces dokonywania się przemiany formy dramatycznej. Dramat tradycyjny był „destylacją życia”, szeregiem skrótów ujętych w formę paraboliczną. Dla dynamiki współczesnego życia ta forma jest krępująca. Nowa rzeczywistość domaga się nowej formy. Odpowiada jej bardziej linia falista, która umożliwi ukazanie na scenie prawdziwego życia w całej jego bezpośredniości, zmienności i płynności. Stąd większy kontakt z widownią.

Andrzej Rybicki sprzeciwił się tezie głoszącej równopoziomowość dramatu i życia. Dramat musi być syntezą, „wirem chłonnym, który powinien dać rewela-

<sup>2</sup> W. Kozicki, „*Mississippi*”. (*Z dramaturgii niemieckiej*). „Słowo Polskie” (dalej: SP) 1930, nr 308, s. 6–7.

<sup>3</sup> SP 1930, nr 299, s. 6–7.

cję gestu historycznego swej epoki”<sup>4</sup>. Nie ma prawdziwego dramatu bez wiary twórczej. Tylko tą wiarą autor może porwać dusze widzów.

Wacław Moraczewski stwierdził, że w dramacie rzeczą istotną jest nie tło kulturalne, takie lub inne, ale sposób przedstawienia, forma wyrażenia fenomenów kultury.

Ostap Ortwin był zdania, że faktomontaż jest wyrazem potrzeb nie tyle artystycznych, ile finansowych teatru. Teatr dla napełnienia kasy operuje sensacyjną aktualnością, tak samo jak polująca na sensację prasa. W sowieckiej Rosji faktomontaż to skuteczne narzędzie agitacji komunistycznej. Ale też tam nie jest on bynajmniej wiernym przenoszeniem na scenę prawdy życiowej, lecz przeciwnie – jaskrawym fałszowaniem jej dla celów polityczno-społecznych. Jest konstrukcją. Zresztą z teorii poznania wynika, że fakty nie istnieją. Istnieją jedynie ich konstrukcje, stworzone przez obserwatora czy narratora. Tylko że w faktomontażach współczesnych te konstrukcje są liche, nieudolne. Objawia się w nich nie nowa forma dramatu, ale jej rozkład. Jest to powrotna fala naturalizmu z epoki Zoli, jednak w gorszym wydaniu. Powieść na scenie stanowi cofnięcie się do prymitywów dramatycznych. Rozwlekłe powieści na scenie przedstawiał stary teatr chiński, japoński i malajski.

Józef Jedlicz wyraził pogląd, że faktomontaż, dający mechaniczne wycinki z życia czy powieści, to twór wartościowy. Powieść na scenie jest znana od lat. Lecz dawne przeróbki powieści na dramat miały charakter organiczny: formę epicką przemieniano na konstrukcję dramatyczną. Dziś z braku, tj. z mechanicznej metody wycinankowej, robi się cnotę. W faktomontażach nie ma zarodków nowej formy dramatycznej. Są one budowane tak jak widowiska szopkowe, jak inscenizacje obyczajowych scenek „gotyckich”, jak przedstawienia w infantylniej dobie komedii greckiej sprzed czasów Epicharmosa. Nie ma w nich możliwości rozwojowych, gdyż są zanegowaniem fundamentalnych praw „rasowego” dramatu aryjskiego. Zmieniała się w ciągu wieków i może się zmieniać nadal forma dramatu, a nawet jego konstrukcja, np. podział na akty i na sceny oraz ich ilość – to rzeczy nieistotne, ale owe prawa dramatu: prawo konfliktu, perypetii, kontrastu, gradacji, kondensacji (maksimum czasu trwania), są nienaruszalne jak w przyrodzie Newtonowskie prawo grawitacji, jak prawo statyki w architekturze. Są zaś one nienaruszalne, bo nie wynikły z dowolnej, abstrakcyjnej spekulacji, ale mają charakter empiryczny. Opierają się one na wystudiowaniu istoty i granic wrażliwości widza, na poznaniu, w jaki sposób mogą wywołać u niego maksimum wzruszenia. Te prawa pozwoliła wykryć genialna intuicja Greków, a ich prawdziwość potwierdziły doświadczenia wszystkich wielkich dramaturgów późniejszych wieków. Kto te prawa przekreśla, przekreśla dramat. A właśnie przekreśla je faktomontaż.

Wobec mocno późniejszej pory musiano przerwać dyskusję w jej trakcie.

### **Władysław Kozicki a Stefan Kawyn. Dyskusji ciąg dalszy**

W krótkim czasie po wieczorne dyskusyjnym i opublikowaniu prelekcji Władysława Kozickiego rozwinęła się dyskusja na łamach prasy. W swoim wystąpie-

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 7.

niu Kozicki skupił się na dramacie, jego walorach literackich, analizując jedynie pobieżnie środki teatralne i sposób wystawienia sztuki. Całkiem więc zasadnie zabrzmiało pytanie Stefana Kawyna stanowiące tytuł jego wypowiedzi w „Słowie Polskim”: *Krytyka literacka czy teatralna?* Krytyczna wypowiedź autora skierowała się w stronę tzw. tradycyjnej oceny dzieła teatralnego:

Zjawiskiem tradycyjnym jest fakt, że literacka krytyka dramatyczna uzyskała stanowczą przewagę nad dziełem sztuki teatralnej, że zawładnęła opinią teatrów i usiłuje momenty literackie przedstawienia podnieść wyżej nad momentami teatrologicznymi<sup>5</sup>.

Teatr uważa się często za trybunę społeczną lub oprawę dzieła literackiego. Schemat takiej tradycyjnej oceny przedstawia Kawyn następująco: najpierw podaje się streszczenie sztuki jako dzieła literackiego, następnie ukazuje się przedstawienie jako steatralizowaną formę tego dzieła (pojawia się analiza psychologii postaci stworzonych przez autora dramatycznego), dalej przystępuje się do omówienia kompozycji literacko-dramatycznej i głównej idei utworu, jego znaczenia społecznego, „rozmyśla się nad życiem, jak powiada Boy”. Krytykuje Kawyn spory pisarzy dramatycznych z reżyserami, wspominając o tym, że najlepszymi autorami dramatów byli aktorzy. Jako przykład wymienia dwóch twórców prawdziwego teatru – Moliera i Szekspira. W ich sztukach widzi zespolenie żywiołu literackiego i teatralnego.

Założenia i merytoryczne propozycje Kawyna można ująć następująco:

1. Teatr jest „synteza życia konkretnego i życia dzieła literackiego”, przy czym stanowi odrębny rodzaj sztuki.

2. Główne zagadnienie teatru – to współpraca „zmysłów” i literatury. Do „zmysłów” odnosi Kawyn dekorację, muzykę, balet, a wśród tego zespołu umieszcza utwór dramatyczny jako dzieło literackie. Analiza tych wszystkich elementów, ich wzajemnych zależności, skomplikowanych stosunków – jest celem i zadaniem krytyki teatralnej.

3. Przed przystąpieniem do omówienia spektaklu krytyk powinien stworzyć sobie „wizję przecięcia dwu płaszczyzn: wartości literackiej i teatralnej”.

4. „Wobec dzieła literackiego wystawionego w teatrze kompetentny jest jedynie sąd wynikający z procesu krytyki teatralnej” – była to odpowiedź na pytanie tytułowe.

Chociaż Kawyn nie kierował swych słów wprost do żadnego z krytyków, jednak wkrótce pojawiła się w „Słowie Polskim” odpowiedź na ten głos dyskusyjny, pióra Kozickiego<sup>6</sup>, bardzo często pisującego sprawozdania z premier teatralnych.

Kozicki odniósł się kolejno do wszystkich postulatów wysuniętych przez Kawyna. Bronił streszczenia, jako że zawiera ono elementy analizy i wartościowania. Przypominał zdobycze krytyki polskiej w dziedzinie teatru – artykuły o inscenizatorsko-reżyserkich eksperymentach Osterwy, Limanowskiego, Schillera i innych, a także o aktorskim kunszcie Solskiego, Jaracza *etc.* Zgadzał się z tym, że krytyka teatralna powinna uwzględniać wszystkie elementy sztuki teatralnej, jednak przeciwstawił się ich równouprawnieniu w budowie spektaklu. „Dramat nie

<sup>5</sup> Jw., nr 317, s. 6. Stąd też kolejne cytaty z tego tekstu Kawyna.

<sup>6</sup> W. K o z i c k i, *O krytyce teatralnej*. SP 1930, nr 319, s. 6–7. Przytaczane dalej wypowiedzi Kozickiego pochodzą z tego artykułu.

jest w dziele sztuki teatralnej tylko jednym z kilku składników równowartościowych, ale jest elementem głównym, najważniejszym” (s. 6). Dobry dramat zawsze będzie miał wartość jako podstawa przedstawienia teatralnego, natomiast dobra forma teatralna i lichy dramat nie są interesujące. Typy teatru, nowe epoki i kierunki w teatrze inicjują tylko poeci i dramaturdzy, nigdy, zdaniem Kozickiego, reżyserzy i aktorzy. Gdyby Osterwa napisał i sam wystawił genialny dramat, to siłą rzeczy zapoczątkowałby nową epokę dramatu i teatru polskiego.

Nie do przyjęcia dla Kozickiego była także teza o całkowitej odrębności sztuki teatralnej. Rodowód tego twierdzenia wiązał on z początkiem wieku, z Gordonem Craigiem i zmaganiem o wyzwolenie teatru spod „supremacji” autora dramatu. „Teatr nie jest i nie może być odrębną i samodzielną sztuką”, jest „harmijną symbiozą” dramatu, sztuk plastycznych, sztuki reżyserskiej i aktorskiej, nieraz także muzyki i choreografii. Mimo niewątpliwej jedności najgłębszych korzeni wszystkich sztuk każda z nich poprzez ściśle współdziałanie w teatrze z innymi nabiera „pewnego odmiennego zabarwienia i nastawienia, nie tracąc przez to swojej odrębności” (s. 7).

W odpowiedzi na pytanie Kawyna „krytyka literacka czy teatralna?” Kozicki konkluduje: „krytyka literacka i teatrologiczna, z głównym akcentem na pierwszej i z zastrzeżeniem, że uprawia ją literat wyspecjalizowany w krytyce dramatu scenicznego” (s. 7).

Opublikowany kilka dni później artykuł Kawyna *Dzieło teatralne i krytyka teatralna*<sup>7</sup> miał podsumować ową dyskusję. Autor zgodził się z tym, że spór o dramat i teatr ma długą historię, obecnie jednak przeżywa swój renesans we Włoszech i w Niemczech, a w Polsce przyjął postać sporu o „zagadnienie czystej formy w teatrze”, określonego tak przez Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kawyn rozwinął własną teorię dzieła teatralnego, pojmując je jako „syntezę wielogatkowości znaków dla wyrażenia idei tylko teatrologicznych”. Idea teatrologiczna – to zasadnicza myśl, która stanowi o „formie” teatru i dzieła teatralnego. Znakami w obejmującym je systemie byłyby słowo, plastyka, muzyka, balet i „inne rodzaje współpracy, które wytwarzają się na deskach sceny”. Owe poszczególne elementy zawierają w sobie własną logikę powstania i istnienia, jednak z chwilą przeniesienia ich na grunt teatru poddają się jego logice. „Elementy te zatracają swoje indywidualne właściwości, ale za to uwydatniają się ich ukryte dotąd walory teatrologiczne, które są najsilniejszą i najracjonalniejszą więzią wszystkich sztuk w służbie problemów teatru” (s. 6). Odgrywanie spektaklu pojmuje Kawyn jako „mowę znaków” wyrażających zasadniczą myśl teatru.

„Jest dzieło teatralne – musi być krytyka teatralna” jako odrębna dziedzina myśli krytycznej. Zadania tej krytyki polegają na:

- 1) uchwyceniu zasadniczej myśli teatralnej w konkretnym dziele teatralnym;
- 2) postawieniu kwestii, w jakim stosunku wobec tej myśli pozostaje system znaków werbalnych i pozawerbalnych (słowo, muzyka, balet *etc.*);
- 3) analizie pracy kolektywnej zespołu, gry;
- 4) rozstrzygnięciu tego, jak „uwydatniona została przez owe znaki myśl teatralna w dziele teatralnym konkretnym i w ogóle” (s. 7).

Na koniec Kawyn zauważa, że te kryteria nie są sztywne; odchylenia od nich

<sup>7</sup> Jw., nr 326, s. 6–7. Stąd kolejne cytaty z tego artykułu Kawyna.

na korzyść dzieła teatralnego są jak najbardziej wskazane, ponieważ „szablon zabójczy jest dla życia teatru, życia człowieka i rzeczywistości w teatrze” (s. 7).

Na tym wymiana zdań na łamach „Słowa Polskiego” między Kozickim a Kawynem kończy się, każdy wraca do swoich spraw – Kawyn zajmie się zagadnieniem stosunku czytelnika do dzieła literackiego, a Kozicki będzie pisał sprawozdania teatralne i artystyczne.

Ten drugi jeszcze raz w tym sezonie podaje swoje stanowisko w kwestii nowych technik dramatu. W recenzji teatralnej poświęconej sztuce Arnolda Zweiga *Spór o sierżanta Griszę*, granej w teatrze „Rozmaitości” we Lwowie, krytykuje dramata napisane na podstawie powieści o tym samym tytule.

„Jednym z naczelných postulatów dramatu – pisze Kozicki – jest integralność wrażenia dramatycznego, analogiczna do postulatu wrażenia dekoracyjnego, jakie się stawia monumentalnej sztuce przestrzennej, np. mozaice”<sup>8</sup>. Mozaika ukazywana fragmentarycznie nie robi wrażenia na widzu. Sztuka teatralna „poszarpana i rozkawałkowana ciągłym spadaniem kurtyny”, która wiele bezpłodnych scen dramatycznych odcina od kilku scen udanych, właśnie taka, jaką napisał Zweig, „musi ogromnie osłabiać wrażenie całości”. Technika ta jest rodem z filmu i tylko na jego potrzeby może być stosowana.

Integralność wrażenia filmowego uzyskuje kino przez błyskawiczne następstwo zmian, które jest kompletnie wystarczającym surogatem nieprzerwanej ciągłości. Teatr, nawet najsprawniejszy, nie może o tym marzyć. Dlatego należy kinu zostawić to, co jest kinowego (faktomontaż, powieści na scenie, filmy sceniczne), bo dla teatru nie ma to żadnej wartości rozwojowej i nic absolutnie z tego narodzić się nie może, najmniej zaś spotęgowana prawda i bezpośredniość życiowa – a dla teatru zachować to, co naprawdę dramatyczne.

Ponadto – technikę kinową uznał Kozicki za ultraprymitywną, przypominającą szopkę czy też pierwociny dramatu chińskiego i japońskiego (przypomnijmy tu przytoczoną wyżej wypowiedź Ortwinna na wieczorze dyskusyjnym).

### Leona Chwistka głos w dyskusji

Leon Chwistek zasilił intelektualnie środowisko lwowskie w 1930 roku. Pracował na uniwersytecie: prowadził wykłady z logiki matematycznej. Przez cały okres swego życia we Lwowie był aktywny jako malarz, krytyk kultury, uczestnik dyskusji – literackich w ZZLP, artystycznych w Związku Zawodowym Artystów-Plastyków i innych, włącznie z kawiarnianymi, które podobno były najciekawsze. Prowadził działalność odczytową, m.in. w 1931 roku wystąpił z prelekcją publiczną *Przyszłość kultury w Polsce*. Pisał także słynną powieść *Palace Boga*, która nigdy nie ukazała się w całości, ale według świadectw jego przyjaciół z tego okresu chętnie czytał ją w kręgach towarzyskich.

Do problemów poruszonych w dyskusji o dramacie i teatrze Chwistek odniósł się w artykule *Z zagadnień teatru*<sup>9</sup>, który ukazał się również w „Słowie Polskim”. Ten sam artykuł, tylko znacznie skrócony, był włączony do późniejszej książki

<sup>8</sup> W. Kozicki, „*Spór o sierżanta Griszę*”. Jw., 1931, nr 99, s. 7. Z tej recenzji pochodzą też przytaczane dalej wypowiedzi Kozickiego.

<sup>9</sup> L. Chwistek, *Z zagadnień teatru*. Jw., nr 27, s. 6–7. Stąd pochodzą przytaczane dalej wypowiedzi Chwistka.



autora pt. *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, jednak w kontekście tej dyskusji jego wydzwięk jest nieco inny: idee w nim zawarte wydają się bardziej umotywowane i nieprzypadkowe.

A zatem Chwistek oceniał teatr polski w tym momencie dziejowym jako płaski i śmiertelnie nudny, przy czym zastanawiał się, czy winę za to ponosi publiczność, czy teatr. Za czynnik decydujący dla twórców teatru (dyrektorów, reżyserów, dramaturgów, dekoratorów i aktorów) autor uważał natchnienie. „Natchnienie jest zjawiskiem wyjątkowym, które pojawia się nader rzadko. Wszystko inne jest naśladowaniem” (s. 6). Natchnionym dramaturgiem Chwistek nazywa Witkacego, a natchnionym dyrektorem teatru – Leona Schillera (pracującego wówczas we Lwowie). Píše o wielkim napięciu, z którym oglądał *Kordiana* w inscenizacji Schillera we lwowskim Teatrze Wielkim. Był to moment przełomowy, który ponownie zwrócił uwagę Chwistka ku zagadnieniom teatralnym.

Przypomniałem sobie wówczas, że przecież prof. Kleiner dawno już dał nam klucz do czytania Słowackiego, stwierdzając, że Słowacki „przekształcał świat na podobieństwo snów własnych”. Okazało się, że trzeba było natchnionego reżysera, żeby teoria natchnionego krytyka stała się czymś żywym i aktualnym. [s. 6]

Pomysł Schillera polegał na tym, że cały dramat był przedstawiany jako wizja senna. Skutkiem tego udało się reżyserowi uchronić się od wpływu wszelkich prób poszukiwania w utworze prawdy historycznej, psychologicznej i powszechnie przyjętych poglądów na świat.

Następnie Chwistek stwierdza, że praca dramaturga kończy się w momencie napisania sztuki. Jego ingerencje w inscenizację są niedopuszczalne. „Autor nie ma prawa powoływać się na cel, do którego dążył, bo taki jest już los artysty, podobnie zresztą jak i uczonego, że to, co tworzy, jest żywym zaprzeczeniem jego ideałów” (s. 7). Artysta ma prawo interpretować swoje dzieło i krytyk wcale nie musi ignorować tej interpretacji, jednak ma on prawo również interpretować dzieło niezależnie od interpretacji autorskiej. „Między innymi wolno mu powiedzieć, że autor nie zdawał sobie sprawy z tego, co tworzy” (s. 7).

Broniąc całkowitej autonomii pisarstwa krytycznego, Chwistek zwraca uwagę na subiektywny, skrajnie osobisty charakter wszelkiej „sensownej” krytyki. „Ściśle biorąc, wszystko, co tu wychodzi poza granice pamiętnika, znajduje się natychmiast w sferze działania demonicznych sił czczego frazesu, z którymi tylko w wypadkach wyjątkowych można uporać się zwycięsko” (s. 7).

Odnosi się Chwistek także do kwestii naturalizmu, która pojawiła się w dyskusji o *Mississippi*. Skrajny naturalizm jest dla niego nie do przyjęcia, natomiast naturalizm umiarkowany nie stoi w sprzeczności z „wielką sztuką teatralną”.

Konkludując wyraża nadzieję, że właśnie we Lwowie są obecnie wszelkie warunki – publiczność przygotowana do eksperymentu, natchniony reżyser – aby stworzyć atmosferę potrzebną do odrodzenia teatru.

### Henryk Balk o pograniczu sztuk

Dyskusję w ZZLP na temat wzajemnego oddziaływania sztuk, ich syntezy w dziele teatralnym, a także roli tej syntezy zagał Henryk Balk referatem pt. *O sztuce samodzielnej. (Z pogranicza poezji, muzyki i malarstwa)*.

Czytamy w zapowiedzi:

Prelegent poświęci swe uwagi tak żywo niegdyś w estetyce klasycznej roztrząsanemu zagadnieniu granic między poszczególnymi gałęziami sztuki, zakreślonych im z natury i istoty środków artystycznych, jakimi się posługują. Zagadnienie to, które i dziś jeszcze nie straciło bynajmniej swej aktualności, wywoła niewątpliwie ożywioną dyskusję, zwłaszcza wobec przejawiającej się w czasach nowszych tendencji do zacierania tych granic i wzajemnego przenikania się rozmaitych kierunków twórczości<sup>10</sup>.

Odczyt Balka zawierał kilka ciekawych uwag krytycznych z pogranicza muzyki, poezji i plastyki. Prelegent poruszył zagadnienie zacierania granic poszczególnych sztuk w ujęciu historycznym i doprowadził swoje wywody do aktualnej sytuacji. Omówił m.in. muzykę programową, ekspresjonizm i formizm w plastyce, ingerencje elementu muzycznego w poezji. Wywody swe poparł szeregiem cytatów – od autora *Laokoona* począwszy.

W dyskusji wzięli udział, jak informuje sprawozdanie prasowe, Andrzej Rybicki, Eugeniusz Kucharski, Henryk Grossman, Ostap Ortwin, Ida Wieniewska, Herman Sternbach i inni<sup>11</sup>.

Rybicki zarzucił autorowi odczytu, że nie wyjaśnił genezy zjawisk zachodzących w świecie sztuki. Proces zacierania się granic przedstawiał jako fakt świadczący o obniżeniu potencjału sztuk, deformowanych przez ingerencję innych sztuk. To zjawisko wyprowadzał z tzw. twórczości programowej, która, jego zdaniem, coraz częściej zajmuje miejsce twórczości płynącej z natchnienia.

Kucharski uważał, że objawy wzajemnego przenikania się sztuk świadczą o powstawaniu autentycznej syntezy.

Grossman wskazywał na prajedność wszelkich gałęzi sztuki, ujawniającą się w ich przenikaniu. Wyraził nadzieję, że nastąpi renesans „człowieka słuchu” oraz przedstawił swoją teorię, w myśl której pęd do twórczości jest następstwem jakiegoś braku (Beethoven był głuchy, Matejko – niemal ślepy).

Ortwin odpowiedział na twierdzenie, które pojawiło się w dyskusji, zakładające, że muzyka działa na ustrój nerwowy, nigdy na intelekt. Jego zdaniem, muzyka wymaga pewnego intelektualnego podejścia. W niej znajduje swój wyraz nie tyle całe uczucie, ile jego „nadwyżka”.

Ortwin skonstratował też, że odczyt i dyskusja są o 20 lat spóźnione – poruszone w nich kwestie straciły na aktualności: rozsadzanie form sztuki jest nie upadkiem, jak dowodzono, ale bogaceniem jej środków.

### Maria Hausnerowa o krytyce

O słuszności i niesłuszności metod stosowanych w krytyce wypowiadali się dotychczas głównie krytycy, lecz Hausnerowa wystąpiła ze stanowiska twórcy – artystki malarki i literatki. Wygłosiła odczyt pt. *Twórcy wobec krytyki i krytyka wobec twórców żyjących*<sup>12</sup>.

Prelegentka omówiła stosunek artystów i w ogóle świata twórców do współczesnej krytyki artystycznej oraz sprawę obniżania się znaczenia krytyki w czasach dzisiejszych – obok ogólnych objawów zastoju w życiu intelektualnym.

<sup>10</sup> Archiwum Ortwina, teczka 299, arkusz 132.

<sup>11</sup> bwl [B. W. L e w i c k i], *Odczyt o sztuce samodzielnej*. SP 1931, nr 57, s. 8.

<sup>12</sup> Archiwum Ortwina, teczka 299, arkusz 128.

Hausnerowa przedstawiła rolę krytyki jako mediatora między sztuką a jej odbiorcami. Jak czytamy w sprawozdaniu Lewickiego, „wiała z wywodów” prelegentki lekka niechęć do krytyki zawodowej<sup>13</sup>. Słowa swoje autorka odczytu poparła szeregiem przykładów dowodzących omyłek czy małej kompetencji krytyki. Jednocześnie, z wielką lojalnością, podkreśliła stosunek artystów do krytyki, przejawiający się w całkowicie niesłusznym „zaczepno-odpornym” nastawieniu. Dotychczasowe działania krytyczne wobec sztuki ujęła w trzech punktach: klasyfikacja, badanie genetyczne i analiza. Pozostaje jeszcze sfera odczuć i wrażeń, a tu rozstrzygnięcia mogą mieć tylko charakter indywidualny. Publiczność wierzy krytyce, łatwo się jednak do niej zraża.

W drugiej części swej prelekcji Hausnerowa zajęła się stroną praktyczną tematu. Tu przedstawiła nowe projekty, zmierzające do ożywienia kontaktów krytyków i twórców przez wciągnięcie szerszych kół społecznych w dyskusję publiczną, oraz szereg wypływających stąd możliwości. Zwróciła uwagę na potrzebę reformowania metod krytycznych. Dotyczyło to najbardziej krytyki dziennikarskiej. Prelegentka zaproponowała zdemokratyzowanie krytyki poprzez ogłaszanie na łamach pism ankiet na tematy związane ze sztuką. W powstałym w wyniku tego zespołu krytycznym, składającym się z czytelników i recenzenta, ten ostatni pełniłby rolę organizatora i przewodniczącego. Mimo niebezpieczeństwa pewnego rodzaju demagogii i dyktatury system ten – konkluduje Hausnerowa – ma przed sobą wielką przyszłość.

Dyskusja była gorąca. Władysław Kozicki bronił stanowiska krytyki, podkreślając, że jej zadanie polega na uświadamianiu szerszemu ogółowi osiągnięć twórcy oraz wartości jego dzieła i to zadanie ona spełnia. Tak np. Ostap Ortwin „wprowadził w świat” Staffa, a sam dyskutant – Sichulskiego i Jarockiego. Co do praktycznych propozycji – to taka forma aktywizowania czytelników nie ma realnej wartości (jako przykład negatywny przytoczył plebiscyt w „Wiadomościach Literackich”).

Bolesław Włodzimierz Lewicki przeciwstawił się temu, podkreślając społeczny charakter percepcji dzisiejszej sztuki. Jako pomysł praktyczny zgłosił projekt urządzania mityngów czy „wieców” z okazji premier teatralnych i ważniejszych wydarzeń kulturalnych.

Grossman dowodził, że krytyka jest uzasadniona sama dla siebie, i wskazywał na niesłusznosc uprzedzeń do niej.

Janina Kilianowa mówiła o niezrozumieniu sztuki przez publiczność i o swoim środowisku plastyków.

W *resumé* Ortwin orzekł, że krytyka jest samowystarczalna i służy sama sobie. Krytyk nie jest skrepowany stanowiskiem autora, ale podlega sugestii dzieła. Jak twórca rozwija swą sztukę, tak krytyk rozwija krytykę dla niej samej.

Dyskusja rozgorzała na nowo.

### Andrzeja Rybickiego koncepcja dramatu

Po stwierdzeniu Kozickiego, że tylko w twórczości dramatycznej należy doszukiwać się nowych form teatralnych, środowisko literackie postanowiło zwró-

<sup>13</sup> bwl [B. W. Lewicki], *O krytyce i jej stosunku do sztuki i publiczności*. SP 1931, nr 92, s. 9.

cić się ku warsztatowi pisarza dramatycznego. Rola dramaturga rozmaicie była pojmowana w kontekście teatru, lecz w literaturze zajmowała nadal zaszczytne miejsce. Dyskusję zagał Andrzej Rybicki odczytem *Twórczość dramatyczna u rozstajnych dróg*.

W tym czasie Rybicki znany był miłośnikom teatru z kilku oryginalnych i zrywających szablony teatralnego konwencjonalizmu utworów dramatycznych, z których jedne, jak *Noc śnieżysta* i *Okno*, wystawione we Lwowie i w Wilnie, zdobyły sobie uznanie publiczności i krytyki, a inne miały pojawić się w najbliższym sezonie w repertuarze teatrów we Lwowie i w Krakowie. Według Tymona Terleckiego, Rybicki, chociaż autor licznych dramatów, jak *Noc śnieżysta* czy *Kostium Arlekina*, i wielu utworów niedrukowanych – w dramaturgii polskiej lat trzydziestych był zupełnym autsajderem, „jedną z owych nieuległych, głęboko samotniczych organizacji pisarskich, które sens swojej twórczości czerpią z dna osobistych przeświadczeń, a nie ze związków z rzeczywistością otaczającą”<sup>14</sup>. Taka postawa jest zarazem ich siłą i słabością; z jednej strony to możliwość „rzetelnej wielkości”, z drugiej – narażanie się na „bezużyteczne zmarnienie w krańcowym ekskluzywizmie”. Rybickiemu przypisywano talent o potężnej głębi filozoficznej z mistyczną projekcją w tajemnicę, w wyższy, absolutny sens istnienia, próbującego odnaleźć „harmonię szerszą od praw złudy chwilowej (*Noc śnieżysta*)”. Postrzegano go jako dramaturga prowadzącego samotne poszukiwania w dziedzinie techniki pisarskiej, dlatego też subiektywny charakter jego odczytu nikogo nie dziwił, wręcz uznany został za główną wartość prelekcji. „Był to jeden z odczytów tego typu, który budzi interes szczególnie, jako wyznaczenie pisarskie, jako bezpośrednio, pojęciowe sformułowanie wiary twórczej”.

Rybicki, unikając wszelkich argumentów z dziedziny aktualnej polityki teatralnej, zamierzał przedstawić „zarys pewnej teorii”, w myśl której:

dramat i jego technikę dedukuje [...] z ogólnej, wszystkim ludziom wspólnej idei losu, w całej jego tajemniczości przezierającej poprzez osłonę bieżących przejawów życia. Na tle tej dedukcji, określiwszy rolę twórczości dramatycznej w ujmowaniu i konkretyzacji tej idei, prelegent omówi sytuację dzisiejszą, w której przed twórczością tą stają dwie możliwości i drogi: stylu dotychczasowego i nowego, który mu się przeciwstawia. Jako temat do dyskusji proponuje zagadnienie, którą z tych dróg powinien dramat dzisiejszy obrać i którą niewątpliwie obierze<sup>15</sup>.

Wieczór zapowiadał się obiecująco ze względu na subiektywną wartość wywodów, opartych na własnych przeświadczeniach i rozmyślaniach prelegenta jako autora dramatycznego (były cennym autokomentarzem do jego twórczości), jak i ze względu na to, że – dzięki ożywczym prądom płynącym ówczesnie ze sceny lwowskiej za sprawą Schillera – zagadnienia teatralne nabrały na nowo aktualności i w kołach literackich były żywo dyskutowane.

Tekstu odczytu nie udało mi się zdobyć, w przedstawieniu poruszonych w nim zagadnień zawieram sprawozdaniu prasowemu Tymona Terleckiego.

Na samym wstępie Rybicki wskazał podstawowe założenie, którym kierował się w ocenie aktualnej sytuacji dramatu i teatru: nie miała to być metoda wycho-

<sup>14</sup> T. Terlecki, *Rozdroże dramatu*. Jw., 1931, nr 132, s. 6. Wszystkie cytaty z prelekcji oraz wypowiedzi Terleckiego pochodzą z tego sprawozdania.

<sup>15</sup> Archiwum Ortwin, teczek 121, t. 2, arkusz 124.

dzenia od obserwacji powierzchniowych zjawisk w tych dziedzinach, lecz teoria dramatu jako „rewelacja prawa w żywym zdarzeniu”. Natomiast początków dramatu dopatrywał się w odwiecznym ludzkim dążeniu do poznania losu. Wyraził pogląd, że dociekanie pryncypialnego sensu i uchwycenie pierwszej przyczyny i najostateczniejszego celu przemijalności życia jest niemożliwe w teraźniejszości, w momencie jego trwania. Łatwiej staje się to osiągalne w odniesieniu do epok minionych, zamkniętych, stanowiących już całość samoistną: „możemy z nich wyczytać odrobinę losu” – powiedział autor prelekcji. Podobnym do epoki zamkniętej układem izolowanym, sztucznie utworzonym, ale żywym i wyposażonym w jak najdalej idące podobieństwo do wszechświata, jest obrzęd. Jego pochodną stanowi dramat, który definiuje Rybicki jako obrzęd „odgrywany w celu zetknięcia uczestników z losem”. Z życia wyodrębnia go nie tylko posiadanie granic – początku i końca – ale ponadto różnica jakościowa i ilościowa, polegająca na wyższym potencjale życia, kondensacji życia, które się dzieje poza dramatem, oraz „stała forma piękna”. Dzięki tym właściwościom dramat jest „właśnie jedyną zmianą żywą, ujawniającą, wieszczącą los poprzez osłonę jakiegokolwiek zdarzenia. Jest historią w okamgnieniu. Wykrywa i odsłania prawo życia. Jest objawieniem tego, co się nie zmienia” – powiedział autor prelekcji. Aby taki dramat miał rację bytu, każdy z jego uczestników – twórca, odtwórca, odbiorca – musi być przekonany, że poza osłoną zmiennej rzeczywistości konkretnej istnieje nieuchwytna rzeczywistość druga, wieczna. Dramat, według Rybickiego, stwarza postulat wiary – „wiara stanowi *condicio sine qua non* jego istnienia”. Drugie wymaganie to zdolność przenikania chaosu życia.

Swoją teorię dramatu Rybicki zastosował w analizie kultury współczesnej. W wysokim stopniu krytycznie do niej nastawiony, zarzucił jej dążność niwelacyjną, obalanie autorytetów, uleganie sugestiom, przede wszystkim sugestii nowości. To wszystko notuje dramat, „ów najczulszy sejsmograf, rewelujący każde drgnienie ukrytego dziejowego dążenia” – mówił autor odczytu. W wielu swoich przejawach dramat realizuje drogę odwrotną, wsteczną: nie wyzwala człowieka z żywołości, nieświadomości, ale właśnie dąży do bezpośredniego, impulsywnego ujęcia życia. Wszystko to, według Rybickiego, jest zboczeniem z obrzędowego kierunku dramatu, stanowi jego znaczeniową degradację i powoduje destrukcję formalną. Kryzys dramatu jest pojedynczym znamieniem ogólnego kryzysu kulturowego: „prędzej czy później masy nasycą się same sobą i zaczną znowu szukać autorytetów”. Twórczość dramatyczna podąża teraz dwiema różnymi drogami – jako „dramat wywiedziony z najwcześniejszych tęsknot ludzkości i dramat dowiedziony do żądań masy”. Kiedy te dwa typy dramatów w jakimś momencie przyszłości spotkają się – konkluduje Rybicki – wtedy widoczne staną się ich osiągnięcia artystyczne.

W ożywionej dyskusji zabrali głos wszyscy, którzy mieli bliższe lub dalsze związki z teatrem: krytycy i autorzy teatralni.

Władysław Kozicki i Kazimierz Brończyk zgodzili się całkowicie z wywodami prelegenta. Juliusz Kleiner przeprowadził szczegółową analizę tez odczytu, podkreślił nowość wielu ujęć i dopełnił je własnymi obserwacjami. Mówił o wzrastaniu wartości w twórczości doby współczesnej, które stwarza swoisty styl życia i kultury. Przeprowadził również interesującą analogię z praktyką dramatyczną romantyzmu, polegającą na rozbijaniu i wzbogacaniu elementów dramatu zastanego.

Michał Rudnicki krytykował metodę Rybickiego, twierdząc, że nie przystaje ona do faktów dostarczanych przez realną rzeczywistość. Tymon Terlecki wystąpił w obronie współczesnych technik stosowanych w utworach dramatycznych, a jako przeciwniczka owych technik wypowiedziała się dramatopisarka Ida Wieniewska.

Zebranie zakończył Ostap Ortwin przejrzystym *resumé*.

Dyskusja o dramacie i teatrze oraz o krytyce teatralnej i artystycznej ożywiła ruch umysłowy we Lwowie, zwróciła uwagę na wieczory dyskusyjne w ZZLP. Właśnie wtedy – w połowie sezonu – do Ortwina zwrócił się listownie Roman Ingarden z prośbą o przyjęcie go w poczet członków Związku. Pisał, że na wieczorach dyskusyjnych omawia się interesujące dla niego zagadnienia, a sprawozdania dziennikarskie nie są wyczerpujące. „Przepustką” do Związku był konsept świeżo wydanej książki *Das literarische Kunstwerk*, która Ortwina wyraźnie zainteresowała. Ingarden został przyjęty do ZZLP i uczestniczył w dyskusjach już od lutego 1931<sup>16</sup>.

Temat dramatu i teatru nieraz jeszcze będzie powracać w dyskusjach literackich, przyjmując coraz to nowe formy. Henryk Markiewicz przypisuje największą owocność w tej materii ideom Ingardena i Skwarczyńskiej.

Zarówno koncepcje Ingardena, jak i Skwarczyńskiej okazały się niezwykle płodne dla rozwoju wiedzy o dramacie i teatrze; zainicjowały [po wojnie] szeroką dyskusję, która objęła estetyków, semiotyków, badaczy literatury, teoretyków i praktyków sztuki teatralnej<sup>17</sup>.

Ta dyskusja trwała aż do lat siedemdziesiątych ostatniego stulecia. Dlatego warto bliżej przypatrzeć się przebiegowi dyskusji we Lwowie, ponieważ wtedy Ingarden roztrząsał problematykę dzieła teatralnego, którą później (w roku 1935) sformułował w odczycie *Czy dzieło teatralne jest dziełem literackim?*, a Stefania Skwarczyńska stawiała pierwsze kroki na polu działalności naukowej na uniwersytecie we Lwowie. Warto też przypomnieć, że głośna książka Tymona Terleckiego *Funkcja społeczna teatru* również wyrasta z przedstawionych tu żywych dyskusji.

---

<sup>16</sup> Zob. *Listy Romana Ingardena do Ostapa Ortwina (Oskara Katzenellenboga)*. Oprac. S. Ukrainiec. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1.

<sup>17</sup> H. Markiewicz, *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*. W: *Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze*. Kraków 1998, s. 170.