

# Bogdan Rogatko

---

"Recenzje teatralne. Wybór", Karol Irzykowski, wybór i wstęp: Janusz Szpotański, przypisy opracowała Barbara Winkiel, indeks zestawiała Zofia Raułuszkiewicz, Warszawa 1965, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 764 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/1, 273-279

---

1967

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.

(np. s. 24, 398 n.). A kompozycję całego tomu wywiódł Starnawski z planów naukowych Kleinera, powoławszy się na przemówienie jubileuszowe z 1946 roku. Szczegółowe zasady opracowania wyłożył w *Postłowi*, które — jak w ogóle cały tom — jest świadectwem kompetencji edytorskiej i pietyzmu ucznia dla dorobku mistrza.

Usterek w tej publikacji wiele nie znajdziemy. Na s. 23 trzeba by emendować zdanie o Anglii XVI-wiecznej, bo to wyraźny *lapsus calami*: wszak tendencje filozoficzne, o których się mówi poprzednio, są charakterystyczne przede wszystkim dla Anglii w XVII stuleciu. Szkoda, że nie dołączono indeksu nazwisk i tytułów. Może także częściej należałoby tłumaczyć teksty obcojęzyczne, idąc śladem obyczaju praktykowanego przez Kleinera w ostatnich jego publikacjach. (Oczywiście ten postulat nie odnosi się do studium o ideologii wykładów paryskich, bo ono w tekście głównym podaje często przekłady czy streszczenia fragmentów francuskich przytaczanych w przypisach.) Korekta staranna, uchybień w tym względzie niewiele: np. cytowany na s. 289 list Mickiewicza do H. Kajsiewicza pochodzi oczywiście z r. 1835, a nie 1855.

Czy *Studia inedita* wyzyskały w całości spuściznę rękopiśmienną po znakomitym badaczu? Otóż nie. Jak nas w *Postłowi* informuje Starnawski, ogłoszony przezeń tom został skomponowany głównie jako „zbiór nie drukowanych prac o Krasickim i o trzech wielkich romantykach” (s. 449). W rękopisie pozostały jeszcze dwa studia syntetyczne: o średniowieczu i o renesansie. A ponadto obszerny wykład pt. *Literatura porozbiorowa (1795—1822)*. Należy więc wyrazić nadzieję, że z czasem i reszta spuścizny ujrzy światło dzienne<sup>14</sup>.

Zbigniew Jerzy Nowak

Karol Irzykowski, RECENZJE TEATRALNE. WYBÓR. Wybór i wstęp Janusz Szpotański. Przypisy opracowała Barbara Winkłowa. (Indeksy zestawiała Zofia Raułuszkiewicz). (Warszawa 1965). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 764.

Karol Irzykowski zaczął systematycznie pisywać recenzje teatralne dopiero w okresie międzywojennym. Pierwsze z nich (w sumie dziesięć, czasem były to recenzje zbiorowe, tzn. kilku przedstawień) ogłosił w efemerycznym (istniało tylko rok) piśmie „literacko-artystycznym” — w „Maskach” — jako recenzje sztuk granych w teatrach krakowskich. W latach 1921—1922 zamieścił kilka polemicznych artykułów teatralnych w „Skamandrze” (gdzie, *nota bene*, działał recenzji teatralnych prowadził systematycznie Wilam Horzyca) oraz pisywał recenzje dla tygodnika socjalistycznego „Trybuna”. Przez dziesięć lat (1925<sup>1</sup>—1934) był stałym recenzentem pisma codziennego „Robotnik”. Warto tu nadmienić, że poprzednio *Sprawozdania teatralne* w tym piśmie prowadził Zygmunt Kisielewski (Irzykowski niejednokrotnie z nim polemizował), a w 1934 r. funkcję stałego recenzenta w Centralnym Organie PPS przejął Jan Nepomucen Miller (w roku tym recenzje autora *Zarazy w Grenadzie* pojawiają się już równoległe obok omówień Irzykowskiego). Po definitywnym zerwaniu Irzykowskiego z „Robotnikiem” nazwisko jego zaczęło regularnie pojawiać się na łamach „Pionu”.

<sup>14</sup> Ostatnio J. Starnawski ogłosił w „Pracach Polonistycznych” (XX (1965)) trzy dalsze rozprawki Kleinera: *Echo teatru londyńskiego lub paryskiego w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”*; „Zawisza Czarny” Słowackiego; *Pieśń miłości bez słów (na marginesie „Szyfowych prac”)*.

<sup>1</sup> *Słownik współczesnych pisarzy polskich* podaje błędnie rok 1924.

Recenzje autora *Walki o treść* nie miały jednolitego charakteru. Najwięcej oczywiście było recenzji *sensu stricto*, czyli omówień spektakli teatralnych, zamieszczał jednak również uwagi o zapowiadanych premierach utworów wybitnych (takich np. jak *Róża* — dobrze zresztą, że wydawca uwzględnił obydwie publikacje, przed- i popremierową, czy *Achilleis* — tej brak w tomie), sporadycznie omawiał dramaty książkowe (np. *Panteję* Morstina), wreszcie ogłaszał artykuły dotyczące problemów dramatu i teatru, z których część weszła do wyboru. Rozmaicie też wyglądała sprawa czasu publikacji. Niekiedy, jak w przypadku niektórych recenzji w „Maskach”, ogłaszał je autor w kilka miesięcy po premierze, co pozwalało mu ustosunkować się już do opinii krytyki. W tygodnikach zamieszczał recenzje przeważnie około dwa tygodnie po premierze, z czego również dość często korzystał, aby polemizować z opublikowanymi nieco wcześniej (w pismach codziennych) sądami innych recenzentów. Omówienia ogłaszane w „Robotniku” ukazywały się zwykle trzy, cztery dni, najwyżej tydzień po premierze. Irzykowski pisał dużo, zwłaszcza w okresie współpracy z „Robotnikiem” — nie przeprowadzając wyraźnej selekcji omawianych spektakli. Oczywiście, że jako stały recenzent musiał informować czytelników „Robotnika” o wszystkich ciekawszych premierach, ale prowadzona (nie przez Irzykowskiego zresztą) na łamach tego pisma rubryka o charakterze czysto informacyjnym, *Teatr i muzyka*, zwalniała go prawdopodobnie z rygorystycznego przestrzegania tych obowiązków.

Na wartości owych recenzji zaważył fakt, że Irzykowski pisywał prawie o wszystkim, często o sztukach drugo-, jeżeli nie trzeciorzędnych. Należy jednak pamiętać, że taka możliwie pełna informacja o warszawskich premierach z lat 1925—1939, jaką mogą stanowić jego omówienia zamieszczane w „Robotniku” i „Pionie”, ma dla historii teatru niemałe znaczenie. Wydawca wyboru nie uwzględnił jednak tego aspektu działalności recenzenckiej autora *Walki o treść*, traktując jego teksty wyłącznie jako wypowiedź krytyczną. Co prawda książka została zaopatrzona w skrupulatny komentarz, informujący m. in. o dacie omawianej premiery i obsadzie ról, a więc można by przypuszczać, że wydawca chciał, aby tom stał się również obrazem życia teatralnego Warszawy lat dwudziestych i trzydziestych, ale wybór tekstów częściowo tylko odpowiada temu założeniu. W *Nocie wydawniczej* czytamy: „Na niniejszym wyborze odbiły się niekorzystnie trudności w docieraniu do wielu przedwojennych czasopism, stan bowiem zabezpieczenia materiałów z międzywojennego dwudziestolecia w naszych bibliotekach daleki jest od doskonałości”, i dlatego m.in. „Jest to [...] nie tyle wybór, ile raczej zdekompletowany w pewien sposób zbiór” (s. 732).

Zauważyć można, po pierwsze, że dotarcie do recenzji Irzykowskiego ogłaszanych w „Maskach”, „Trybunie”, „Robotniku” i „Pionie” nie nastęrcza większych trudności, po drugie — jest to jednak wybór, bo dość duża część recenzji nie weszła do tomu. Kryterium wyboru, o ile udało mi się zorientować, stanowiła dla wydawcy wartość i popularność omawianych sztuk, mimo sugestii, iż „Czytelnik, być może, zdziwi się, że wiele felietonów omawia sztuki drugorzędne, nie znane mu nawet ze słyszenia” (s. 732). Kryterium zresztą słuszne — choć można by tu wprowadzić jeszcze dodatkowe: wartość tekstu recenzji, a więc omówienia ciekawsze, nie te schematyczne i stereotypowe, które Irzykowski też posiadał w swym dorobku. Szkoda tylko, że wybór nie został konsekwentnie pod tym kątem dokonany. Sporo recenzji o sztukach wartościowych nie weszło do tomu, natomiast z niektórych w nim przedrukowanych śmiało można było zrezygnować. Usunąłbym np. omówienie *Katarzyny Savoira*, *Zwycięskiej pięci* Egana czy *Walącego się domu* Morozowicz-Szczepkowskiej. Do tomu nie weszły m. in. recenzje (wszystkie zamieszczone w „Robotniku”) sztuk: *W sieci* Kisielewskiego (1925 — ten rocznik zo-

stał w ogóle pominięty — nr 14), *Głaz graniczny* Zegadłowicza (nry 303—304), *Zeglarz* Szaniawskiego (nr 307), *Achilleis* Wyspiańskiego (nry 311—312 oraz 316), *Samuel Zborowski* Słowackiego (1927, nr 157), *Budowniczy Solness* Ibsena (1928, nr 122) — w tomie nie ma ani jednej recenzji sztuki tego dramaturga — czy *Nigdy nic nie wiadomo* Shawa (1934 — ten rocznik również pominięto — nr 16).

Wydał się, że edytor miał tu dwie drogi: albo udostępnić nam możliwie kompletny zbiór, co jednak z uwagi na olbrzymią ilość tekstu, i to nie zawsze ciekawego, uczyniłoby książkę może niezbyt czytelną, albo też zaprezentować konsekwentny wybór w oparciu o wyżej wymienione kryteria, podając równocześnie wykaz wszystkich recenzji Irzykowskiego zamieszczonych na łamach prasy międzywojennej. Wykaz taki spełniałby rolę nie tylko bibliografii pożytecznej dla badaczy twórczości krytycznej autora *Walki o treść*, ale także odzwierciedlałby w pewien sposób repertuar teatrów warszawskich tego okresu. Wobec braku podobnego wykazu konieczne było chociaż poinformowanie czytelnika o zakresie działalności recenzenckiej Irzykowskiego i o podstawowym kryterium wyboru tekstów. Wydawca, niestety, i tego poskąpił. Nie wprowadził też rozróżnienia między recenzją a artykułem, wszystkie teksty podciągając pod wspólną nazwę „recenzje teatralne”. Przynajmniej w podtytule warto było sytuację sprecyzować, dodając np.: recenzje i artykuły teatralne Irzykowskiego z lat 1918—1939 w wyborze.

Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym nie podkreślił niewątpliwych walorów wydanego przez PIW tomu. Ciekawy i efektownie napisany *Wstęp* Janusza Szpotkańskiego stanowi udaną syntezę poglądów estetycznych autora *Walki o treść*, choć zastanawiam się, czy nie bardziej na miejscu byłaby tu po prostu informacja o działalności recenzyjnej Irzykowskiego i próba szerszego scharakteryzowania jego postawy krytycznej. Na pewno słowa uznania należą się też Barbarze Winklowej za rzetelnie przygotowany komentarz<sup>2</sup>. Pożyteczny jest indeks artykułów i recenzowanych sztuk (obok indeksu osób) — potrzebny tym bardziej, że umożliwia on sięganie od tekstu do komentarza i *vice versa*. Wygodniejsze jednak dla czytelnika byłoby wprowadzenie jakichś dodatkowych wyznaczników, dzięki którym można by usprawnić tę konieczną przy korzystaniu z tomu czynność.

To, iż nie wszystkie recenzje Irzykowskiego dotyczyły sztuk wartościowych, wynikało nie tylko z normalnych obowiązków sprawozdawcy teatralnego. Nie bez racji twierdzi wydawca, że: „Irzykowski [...] przejawiał swoje analityczne mistrzostwo w znacznie większej mierze wtedy, gdy pisał o utworach słabych, niż gdy zajmował się tak zwanymi arcydziełami” (s. 732). Rzeczywiście, autor *Walki o treść* uważał, że bardziej pożyteczna może być recenzja dramatu niedoskonałego niż arcydzieła, wtedy jednak, gdy utwór posiada jakąś, choć nie zrealizowaną w pełni, wartość (utwory bardzo przeciętne kwitował przeważnie ogólnikami). Jest bowiem rzeczą pasjonującą, zarówno dla krytyka jak i czytelnika, śledzić przyczyny, z powodu których utwór, mimo pewnych wartości, nie stał się dziełem przekonywującym. W przypadku sztuk współczesnych (sztuk autorów żyjących), a o takich Irzykowski najchętniej pisał, adres recenzji rozszerza się: jest ona wówczas skierowana również do autora — oczywiście więc, mniemał, że sumienna i niegołosłowna krytyka bardziej będzie potrzebna autorowi sztuki mniej wartościowej niż autorowi utworu doskonałego. O *Walce* Krzywoszewskiego pisał na dwunastu stronach,

<sup>2</sup> Gwoli ścisłości sygnalizuję tylko kilka błędów korektorskich, które się do niego zakradły, np. na s. 612, przypis 38: zamiast s. 352—359 powinno być s. 152—158; na s. 712: pierwodruk rec. *Lata w Nohant* ukazał się nie 27 II, lecz 27 XII.

uznał bowiem, że nie została tutaj wykorzystana szansa, jaka kryła się we frapującym temacie. Podkreślał też często, że utwory trzeba krytykować, czyli wydawać opinie umotywowane, a nie tylko sądzić, co oznaczało według niego ferowanie wyroków powierzchownych i nieuzasadnionych.

Irzykowski był więc recenzentem rzetelnym: nie zbywał gołosłownie omawianych sztuk. Jest to chyba zasadnicza cecha jego metody krytycznej — lojalność wobec autorów, których starał się traktować jednakowo, nie kierując się przy ocenie ich utworów zdobytą już przez nich rangą literacką. Nie ufał nagromadzonemu wokół danego dzieła sądowi, żadnego z nich nie przyjmował bez uprzedniego sprawdzenia. Dlatego też opinie jego o dziełach klasyków mogły niejednokrotnie szokować historyków literatury, dlatego też polemizował ze współczesną krytyką, obalając uznane znakomitości lub broniąc utworów niedocenionych. Można tu zatem mówić o rewizjonizmie literackim Irzykowskiego — zarówno historycznym (rewizja poglądów dotyczących danego dzieła, ukształtowanych w przeszłości)<sup>3</sup>, jak i współczesnym<sup>4</sup>.

Szptański we *Wstępie* sporo miejsca poświęca metodzie analizy utworu literackiego, streszczając jej wykład teoretyczny, podany przez samego Irzykowskiego w *Beniaminku*. Przypomnijmy, że punktem wyjścia było dla krytyka odkrycie idei autora oraz zbadanie, o ile i w jaki sposób została ona zrealizowana w danym utworze. Tu konieczne stawało się odwołanie do innych dzieł o podobnych założeniach i wykazanie, czym dany utwór od nich się różni. Najbardziej twórczy był dla Irzykowskiego końcowy etap analizy, w którym „wpisywał swój plan dramatu w dramat autora”. „W każdym prawie wypadku — reasumował — staram się odgadnąć autora, dogodzić mu albo go zaskoczyć.” Podobna metoda wynikała konsekwentnie z określonej wyżej postawy Irzykowskiego wobec twórców (lojalność) — i trzeba przyznać, że stosował ją w praktyce dość często prawie w całej rozciągłości, mimo sceptycznej wypowiedzi w *Beniaminku*: „W recenzjach swoich — skarżył się — często nie korzystam ani z dziesiątej części tych moich wiadomości; krytyk mojego kalibru nadaje się do pisma specjalnego; ale czasem uda mi się swoją diagnozę przynajmniej naszkicować [...]”<sup>5</sup>. Racja — podobnych szkiców jak ten, napisany z okazji wystawienia *Róży*, na pewno mogło powstać więcej, ale jednocześnie odnosi się wrażenie, że autor *Walki o treść* zbyt mało cenił znaczenie działalności recenzenckiej dla siebie jako dla krytyka i teoretyka<sup>6</sup>. A przecież pozwalała mu ona sprawdzać w praktyce własne przemyślenia teoretyczne; przede wszystkim zaś na szeroką skalę stosować w ocenie teoretycznie określone kryteria wartości. Nasuwa się w tym miejscu oczywiste pytanie: czy w rzeczywistości nie było odwrotnie, tzn. czy poglądy estetyczne, a więc i kryteria wartości, nie ukształtowały się właśnie dzięki owej działalności recenzenckiej, a *Walka o treść* nie była w konsekwencji już tylko podsumowaniem tych praktycznych osiągnięć? Nie-

<sup>3</sup> Zob. np. recenzja *Horsztyńskiego*.

<sup>4</sup> Zob. np. recenzja *Balwierza zakochanego* Z. Kaweckiego czy *Księżycu w żółtej rzece* D. Johnstona, sztuki na ogół chłodno przyjętej w Polsce.

<sup>5</sup> K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Zeleńskim*. Warszawa 1933, s. 34.

<sup>6</sup> Rozgoryczenie Irzykowskiego wynikało również z tego, że był on zmuszony do ogłaszania recenzji w piśmie codziennym o określonym charakterze. Trzeba jednak powiedzieć, że autor *Walki o treść* był w swych wypowiedziach na łamach „Robotnika” dość nieskrępowany i nie uzgadniał ich z ideowym profilem pisma, jak to czynili np. Z. Kisielewski i J. N. Miller.

wątpliwie, niektóre z poglądów Irzykowskiego nabrały ostatecznego kształtu w toku analiz teatralnych i polemik. Jest jednak również pewne, że Irzykowski przystąpił do pracy recenzenta z określoną już koncepcją literatury. Nie zapominajmy bowiem, iż recenzje teatralne zaczął systematycznie pisywać dopiero po wojnie, a jak nie bez racji twierdzą niektórzy badacze estetyki autora *Walki o treść*, poglądy jego ukształtowały się jeszcze w okresie *Patuby*. W recenzjach teatralnych Irzykowski już tylko sprawdzał swe założenia teoretyczne, korygował je i uzupełniał, czego dodatkowym dowodem jest fakt, że na marginesie ich snuł refleksje, które znaleźć można w jego wcześniejszych wypowiedziach.

Mimo iż niepodobna przedstawić tu, choćby w największym skrócie, całej koncepcji literatury zawartej w teoretycznych pismach Irzykowskiego (starał się to uczynić Szpotański we *Wstępie*, z niemałym zresztą powodzeniem), konieczne wydaje mi się określenie przynajmniej jego kryteriów wartości dzieł literackich.

Irzykowskiego teoria dzieła literackiego posiadała charakter wyraźnie wartościujący. Autor *Walki o treść* przypisywał literaturze (*resp.* sztuce) niezwykle istotną rolę, gdyż wyraża ona — jak sądził — najbardziej, chciałoby się rzec, „ludzkie” potrzeby (najbardziej utajone tęsknoty i pragnienia), które stanowią „nić przewodnią” innych form świadomej działalności człowieka. Mówiąc inaczej: literatura w sposób najpełniejszy pomaga nam w realizacji człowieczeństwa (w intelektualnym — w najszerszym tego słowa rozumieniu — opanowywaniu zastanej rzeczywistości). Swoistość dzieła sztuki polega na tym, że jest ono indywidualną wizją artysty, który dzięki intelektualnej wrażliwości odkrywa jakieś nowe czy nie utrwalone jeszcze przez naukę w ludzkiej świadomości aspekty rzeczywistości. Rozpatrując tę sprawę na gruncie słynnej teorii Irzykowskiego — hierarchii i aktualności<sup>7</sup> — trzeba by stwierdzić, że każde dzieło literackie (jeżeli jest takowym naprawdę) prowadzi do pewnego rodzaju przewartościowania wartości, tzn. że wzbogaca świat aktualiów nowymi treściami lub hierarchizuje te aktualia. Z powyższego określenia swoistości dzieła literackiego wynika niedwuznacznie wartościujący jej charakter. Uznanie jakiegoś utworu za literacki — to przypisanie mu już pewnej wartości. W konsekwencji literackości utożsamia Irzykowski z artystem, który polega według niego na eksponowaniu jakichś nowych treści, nie ujętych jeszcze, żeby tak rzec, dyskursywnie<sup>8</sup>.

Przyznanie więc utworowi artysty (*resp.* literackości) to już dużo<sup>9</sup> — ale jeszcze nie wszystko. Dodatkowym wyznacznikiem wartości dzieła była dla Irzykowskiego oryginalność. Utwór mógł być artystyczny, ale mało oryginalny: przynosił treści co prawda w pełni jeszcze literackie (nie zobiektywizowane i nie ujęte dyskursywnie), ale już literacko nienowe. Nie zapomina też Irzykowski o kryterium rodzajowości. Chociaż nie wyznaje rygorystycznych zasad rodzajowych, jednak wskazuje na pewne autonomiczne prawa poszczególnych rodzajów literackich. Wyraźne rozróżnienie wprowadza między liryką i epiką a dra-

<sup>7</sup> Teorię tę wyjaśnia m. in. Szpotański (s. 8). Irzykowski (*Słownik wstępny do porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*. Warszawa 1934, s. 237—239) w sposób najbardziej przejrzysty ujmuje ją w autoreferacie do *Walki o treść*.

<sup>8</sup> Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść. Studium z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929, s. 250—254.

<sup>9</sup> Poza nawias literatury wyrzucał Irzykowski np. zarówno utwory Cwojdziańskiego (które, jako udratyzowane wykłady teorii naukowych, zamiast rozszerzać i uzupełniać prawdy naukowe, były wobec nich wtórne), jak i dramaty Witkacego (któremu zarzucał pustą, pozbawioną nawet elementów prawdziwego komizmu, zabawę w literaturę).

matem. Treść dramatu musi organizować się wokół eksponowanego problemu, nie oddalając się zbyt od osi hierarchii w stronę aktualności peryferyjnych (skrajnie subiektywnych, przynależnych liryce<sup>10</sup>) ani też nie komplikując zanadto sprawy przez uwypuklanie treści mało istotnych ze względu na główny problem (metoda epicka).

Wszystkie artystyczne (i oryginalne) treści są w jakiś sposób dla człowieka wartościowe, gdyż wzbogacają naszą wizję świata i pomagają w jego intelektualnym („duchowym”) opanowaniu. Ten szeroko ujęty utilitaryzm decydujący o wartości dzieła literackiego starał się jednak Irzykowski nieco skonkretyzować. Ostatecznie każdy utwór artystyczny jest nam potrzebny, ale potrzebniejszy, więc bardziej wartościowy będzie ten, którego aktualność jest dla nas stosunkowo największa (utwór, który stanowi wyraz najbardziej aktualnych w danym momencie historycznym dążeń człowieka).

Przeciwstawiając się impresjonistycznemu subiektywizmowi formistów<sup>11</sup>, autor *Walki o treść* podkreśla konieczność znalezienia obiektywnych kryteriów wartości. Takimi właśnie miały być kryteria wyżej wymienione — oczywiście teoretycznie, gdyż zakładały one istnienie odbiorcy idealnego, zawsze umiającego trafnie ocenić artystę, oryginalność, rodzajowość i wreszcie aktualność danego utworu. Do podobnego ideału mógł się zbliżyć krytyk literacki, którego wrażliwość intelektualna i aktywność wobec zastanej rzeczywistości winny być nie mniejsze niż wrażliwość artysty, podobnie jak znajomość „literackiej problematologii” (s. 17) i poetyki. Teoretycznie więc obiektywna ocena utworu literackiego musiała zawierać pewne elementy subiektywne. Obiektywna — to nie znaczy absolutna: względność historyczna oceny jest tu nieunikniona, zwłaszcza jeżeli chodzi o sprawę aktualności. Ostatnie kryterium posiada też największy stopień zabarwienia subiektywnego i stąd już niedaleko do programowo subiektywnej postawy wobec dzieła literackiego — do postawy, na którą może sobie też krytyk pozwolić, a którą przeważnie zajmuje zwykły czytelnik (*resp.* widz). W tym wypadku najważniejsze stają się te treści, które najbliższe są zainteresowaniom i upodobaniom oceniającego. To nawiązanie intymnego stosunku z percypowanym dziełem nie może jednak przeważać w ogólnej ocenie i trzeba zdawać sobie sprawę z subiektywnego charakteru podobnego kryterium. Idealny tekst krytyczny powinien więc, według Irzykowskiego, odzwierciedlać przede wszystkim obiektywny stosunek do analizowanego utworu, zawierając ocenę dokonaną przy pomocy wieloaspektowego kryterium wartości. Założenia te, jak można przekonać się na podstawie lektury recenzji teatralnych, starał się Irzykowski realizować konsekwentnie w praktyce.

Dotychczas celowo pisałem o recenzjach Irzykowskiego jako o omówieniach poszczególnych dramatów, a więc o Irzykowskim jako krytyku literackim, a nie teatralnym. Nietrudno bowiem zauważyć, że główną uwagę poświęcał on tekstowi dramatycznemu, natomiast sprawę inscenizacji danej sztuki kwitował przeważnie ogólnikami. Chociaż trzeba przyznać, że większość ówczesnych przedstawień, realizowanych tradycyjnie, czyli w duchu realistycznego teatru mieszczańskiego, nie nasuwała specjalnych problemów inscenizacyjnych. Podobny charakter recenzji Irzykowskiego wynikał jednak z przemyślanej teoretycznej koncepcji tej dziedziny sztuki, a nie tylko z jednostronnego, literackiego rozumienia recenzji teatralnej. Pisząc bowiem nawet dość szczegółowo o inscenizacji niektórych dramatów (zwła-

<sup>10</sup> Takimi są przede wszystkim uczucia lub ulotne wrażenia.

<sup>11</sup> Pojęcia tego używał Irzykowski dość szeroko, obejmując nim nie tylko członków grupy „Formiści Polscy”.

szcza o spektaklach Schillera, np. o *Nieboskiej komedii* czy *Róży*), zawsze wychodził od tekstu sztuki i wartość inscenizacji oceniał według zgodności lub rozbieżności z zamierzeniami autora. Dobry spektakl — to dla Irzykowskiego zgodne z intencjami dramaturga „unaocznienie” jego utworu. Nie uznawał zatem autonomicznych celów reżysera, aktorów ani scenografa. Wykluczał, krótko mówiąc, autonomiczność spektaklu: teatr — we współczesnej świadomości estetycznej sztuka polifoniczna, w której tekst jest jednym z wielu elementów — nie był dla Irzykowskiego osobną dziedziną sztuki, lecz spełniał tylko funkcję służebną wobec literatury. Trzeba jednak pamiętać, że podobna koncepcja teatru została w ówczesnej świadomości estetycznej ugruntowana kilkunastoletnią tradycją; podobnie myśleli wszyscy bez mała krytycy międzywojenni. Nawet wybitny niemiecki teoretyk, Julius Bab, widział w tekście dramatycznym „rdzeń treściowy”<sup>12</sup> teatru, utożsamiając rozwój tej sztuki z rozwojem dramatu. Nowoczesna estetyka teatralna rodziła się na deskach scenicznych, w twórczej praktyce reżysera i jego zespołu, jako gwałtowne nieraz eksperymenty. Ta skrajna reakcja na literacki teatr mieszczańskiego realizmu była w swych formalizujących tendencjach zbliżona do innej, literackiej rewolucji, której reprezentantami w Polsce w latach dwudziestych byli przede wszystkim futuryści. Zrozumiałe, że walcząc z nimi, starał się Irzykowski również przeciwdziałać podobnym tendencjom w teatrze, które najpełniejszy wyraz znalazły według niego w eksperymentach inscenizacyjnych Leona Schillera. „Teatralnością” było dla Irzykowskiego to wszystko, co rugowało ze sceny dramaty czność, były nią więc elementy epickie lub czysto formalne. Walka z tymi tendencjami przesłaniała mu istotę teatru jako sztuki. I tu właśnie dostrzegam główną przyczynę tego, że autor *Dziesiątej Muzy*, wnikliwy teoretyk literatury i filmu, nie stał się równie wnikliwym i nowoczesnym teoretykiem teatru.

Kryterium wartości, jakie daje się odczytać zarówno z teoretycznych pism Irzykowskiego jak z tekstów jego recenzji teatralnych — wieloaspektowe i wszechstronne — jest na pewno godne uwagi i w gruncie rzeczy aktualne. Zarazem jednak właśnie owa wieloaspektowość i wszechstronność powyższego kryterium może budzić pewne wątpliwości. Irzykowski bowiem w każdym utworze, który uznał za literacki (a więc za artystyczny), dopatrywał się jakiegś, nie zawsze dziś dla nas bezspornej, wartości. Jednocześnie górna granica jego wymagań była prawie nieosiągalna. W rezultacie recenzje cechował umiar w ferowaniu ocen; rzadko się zdarzało, aby jakiś dramat wprowadził go w zachwyt lub żeby spotkał się ze zdecydowanie negatywną opinią. Stawia to Irzykowskiego w nieco innym świetle, niż widzieli dotychczas autora *Walki o treść* interpretatorzy jego działalności krytycznej. Irzykowski był namiętny i pełen pasji, ale przede wszystkim jako teoretyk — ostre polemiki, z którymi często spotykany się również na kartach jego recenzji teatralnych, dotyczyły w głównej mierze nie autorów, lecz krytyków (ewentualnie teoretyków) i koncentrowały się nie tyle wokół sprawy konkretnych ocen danych utworów, ile wokół zagadnień teoretycznych. Nie posiadał też Irzykowski jakiegś jasno określonego modelu literatury. Pośrednio tylko wnosić można, że szczególnie interesował się utworami intelektualnymi i że specjalnie odpowiadał mu dramat — jako rodzaj literacki.

Taki właśnie portret Irzykowskiego — namiętnego teoretyka i lojalnego krytyka — wyłania się z opublikowanych w wyborze recenzji teatralnych.

Bogdan Rogatko

<sup>12</sup> Zob. K. Puzyna, *Bab i jego teatr współczesny*. Wstęp do: J. Bab, *Teatr współczesny*. Warszawa 1959, s. 12.