

Jacek Popiel

"Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych", Elżbieta Rzewuska, Lublin 1988 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/3, 326-333

1990

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.

zianiami anarchistycznymi jest pozorna, praw i przywilejów przyznawanych artysty nie przekształcano w zasadę, która miałaby organizować model społeczeństwa. Za taką argumentacją przemawiałoby dostrzegane przez badaczkę przeciwstawienie przez Lemańskiego negatywnym zjawiskom życia zbiorowego nie tyle modelu idealnego ustroju, ile jednostki twórczej z jej zdolnością do ocalenia wartości.

Bardzo interesującą propozycję interpretacji utworu z punktu widzenia problematyki utopii zaprezentowała Miklaszewska na przykładzie *Dobrodzieja złodziei* Irzykowskiego, dodatkowo zestawiając poglądy autora (te zawarte w utworze i inne, sformułowane w wypowiedziach dyskursywnych) z poglądami Spenglera. Stanowisko Irzykowskiego względem utopii zostało przedstawione jako ambiwalentne. Z jednej strony nie wierzył on w możliwość jej realizacji drogą demokratyczną ani w szanse jej utrzymania w razie wprowadzenia siłą, a przy tym dostrzegł niebezpieczeństwa wprowadzenia utopijnego eksperymentu w okresie pogłębiającego się relatywizmu aksjologicznego. Z drugiej strony, odnosił się z pewną sympatią do pomysłów utopijnych pojmowanych jako fikcje, które mogą spełniać pozytywną rolę w dynamice zmian społecznych: „Traktował utopijną wizję jako świat »jak gdyby«; model alternatywny w stosunku do dziejących się wydarzeń, a zarazem model, który ma funkcję praktyczną — pozwala zorientować się w zaprzepaszczeniach możliwościach i podjąć nowe działania” (s. 163).

W omówieniu trylogii *Na srebrnym globie*, zwłaszcza jej części 3, *Stara Ziemia*, Miklaszewska polemizuje z badaczami, którzy utopię Żuławskiego interpretują wyłącznie jako replikę na propozycje socjalizmu. Autorka bardzo przenikliwie odnajduje tu odniesienia do wszystkich niemal ważniejszych utopii w. XIX, a więc oprócz socjalizmu — również do mesjanizmu, utopii elitarno-arystokratycznych i technologicznych. Rekonstruuje antyutopijną, katastroficzną i pesymistyczną wizję świata autora *Starej Ziemi*, opartą na przeświadczeniu, że konflikty, szczególnie konflikt między jednostką a zbiorowością, to nieusuwalne zjawisko życia społecznego, zdominowanie zaś indywiduum — zwłaszcza indywidualności twórczej — przez czynnik społeczny prowadzi do stagnacji i śmierci kultury.

Wspólnym i zasadniczym przedmiotem młodopolskich ataków antyutopijnych, jak wynika z recenzowanej książki, były utopie pozytywistyczne i socjalistyczne. Przy czym, mimo zróżnicowanych stanowisk ideologicznych poszczególnych pisarzy (konserwatyzm Lemańskiego, liberalizm Irzykowskiego), ataki te nie miały — zdaniem badaczki — charakteru politycznego: „Antyutopie okresu Młodej Polski mają znaczenie ogólniejsze, filozoficzne. Są czymś więcej niż krytyką poszczególnych tendencji utopijnych, rozpatrywanych z wrogiego im punktu widzenia; wyrażają określoną świadomość. Wspólną ich cechą jest indywidualizm, przekonanie o niemożności podporządkowania jednostki bytom ogólnym, a raczej wartościom ogólnym: społeczeństwu, państwu” (s. 198). Jak zostało wykazane w rozdziale końcowym, zestawiającym młodopolskie antyutopie z antyutopiami dwudziestolecia międzywojennego i późniejszymi, była to postawa bliska świadomości w. XX, niespokojnej o przyszłość jednostki i kultury w warunkach ustrojów totalitarnych.

Hanna Filipkowska

Elżbieta Rzewuska, POLSKI DRAMAT EKSPRESJONISTYCZNY WOBEC KONWENCJI GATUNKOWYCH. (Recenzent: Erazm Kuźma). Lublin 1988. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Wydział Humanistyczny, ss. 262, 2 nlb.

W 1919 roku Gustav Kiepenheuer na okładce dramatu Ludwiga Rubinera *Die Gewaltlosen* zapisał znamienne wyznanie: „Gwałtowne przeżycie świata przez na-

szą generację stworzyło najbardziej adekwatny język dla wyrażenia losu i pragnień człowieka — w dramacie. Dramat jest duchowym wyrazem naszej epoki. Dzisiejszy człowiek czyta dramat tak, jak wczoraj jeszcze czytał opowiadanie, jak przykuwającą uwagę, zwykłą książkę”¹. To wyznanie oczywiste dla historyków literatury niemieckiej, u nas przyjmujemy z niedowierzaniem. Na gruncie polskim ekspresjonizm zaznaczył się bowiem przede wszystkim w poezji i w prozie. Natomiast w dziedzinie dramatu nie pozostawił wartościowych dzieł i tym samym nie wpłynął na rozwój polskiej literatury. Czy rzeczywiście to ostatnie stwierdzenie — wielokrotnie powtarzane przez krytyków i historyków literatury — jest w pełni uzasadnione? Czy polski dramat ekspresjonistyczny był epigoński w stosunku do literatury Młodej Polski i wtórny wobec niemieckiego ekspresjonizmu? Na te i inne pytania związane z losami dramatu ekspresjonistycznego w literaturze II Rzeczypospolitej próbuje odpowiedzieć Elżbieta Rzewuska w książce *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych*.

Praca Rzewuskiej jest pierwszą monograficzną rozprawą poświęconą niezwykle trudnemu, ale i zasadniczemu dla zrozumienia dramaturgii polskiej dwudziestolecia międzywojennego, problemowi roli dramatu w historii poszczególnych „izmów” i oddziaływaniu prądów, kierunków literackich na kształt twórczości scenicznej. Zaniedbania w tej dziedzinie badań historycznoliterackich są szczególnie dotkliwie. Dotychczas nie posiadamy przekrojowych opracowań na temat pozycji dramatu w poczynaniach artystycznych grupy Skamandra i krakowskiej Awangardy, brak studiów poświęconych oddziaływaniu futuryzmu, nadrealizmu na rozwój ówczesnej dramaturgii. Skalę trudności badawczych potęguje fakt, że w odniesieniu do dramatu międzywojennego nie dysponujemy opracowaniem, które przedstawiałoby wyniki badań dziejów świadomości literackiej. A przecież wniknięcie w ówczesne dyskusje, niekiedy wręcz spory na temat dramatu, poszczególnych gatunków, manifestów i programów w znacznym stopniu wzbogaciłoby naszą wiedzę o literaturze okresu międzywojennego.

Badacz podejmujący problem funkcjonowania dramaturgii ekspresjonistycznej w literaturze polskiej znajduje się w szczególnej sytuacji. Dysponując niezwykle bogatą bibliografią prac na temat ekspresjonizmu, zarówno obcojęzycznych, jak i polskich, nie może odwołać się do ostatecznie sformułowanej definicji prądu, bo takowa nie istnieje. Rzewuska w rozdziale wstępnym swej książki przywołując różne opracowania charakteryzuje w skrótowy sposób światopogląd ekspresjonizmu i styl ekspresjonistyczny (s. 6—10). Wydaje się jednak, że dzisiaj łatwiej już dojść do zgody w przedstawieniu najważniejszych właściwości światopoglądu i stylu ekspresjonistycznego niż w określeniu miejsca ekspresjonizmu w dramacie epoki II Rzeczypospolitej.

Dzieje ekspresjonizmu w polskim dramacie najczęściej ukazuje się w dwóch fazach. W pierwszej, preekspresjonistycznej, znaczące karty zapisali Wyspiański, Miciński i Przybyszewski. Ta pierwsza faza polskiego ekspresjonizmu obfitująca w dzieła podejmujące wielką problematykę narodową, polityczną, jak też społeczną dotrzymywała kroku etapowi Strindberga i Wedekinda w europejskim ekspresjonizmie, a nawet — zdaniem Konstantego Puzyny — antycypowała „w pewnym sensie drugą, szczytową fazę rozwoju ekspresjonizmu, która w Niemczech przypada na lata wojny światowej i lata dwudzieste”². Większość badaczy akceptuje zarówno sam fakt zaistnienia, jak i rangi artystycznej tej wczesnej fazy polskiego ekspresjonizmu. Nie ma natomiast porozumienia w ocenie powojennych

¹ Cyt. za: T. Wróblewska, *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego*. „Dialog” 1966, nr 6, s. 68.

² K. Puzyna, wstęp w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1972, s. 16.

losów ekspresjonistycznej dramaturgii. Puzyna np. uważał, że po tak obiecującym starcie druga faza ekspresjonizmu w dramacie polskim prawie w ogóle nie nastąpiła. „Wątpliwe, sporadyczne próby po 1918 roku będą już zdecydowanie epigońskie: wtórne, jałowe i puste”³.

Odmiennej zdania był natomiast Kazimierz Czachowski, który zapoczątkował działania prowadzące do skompletowania listy polskich sztuk ekspresjonistycznych⁴. Po wojnie tę listę uzupełnił Jan Kłosowicz⁵. Starał on się wykazać, że w dobie II Rzeczypospolitej ekspresjonizm zakreślił w dramacie polskim kręgi o wiele szersze, niż się historykom literatury wydaje. Przejawił się nie tylko w twórczości Jerzego Hulewicza, Karola Huberta Rostworowskiego, Emila Zegadłowicza, ale również w dramatach Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego (*Ulica dziwna, Pochód*), Jana Kasprowicza (*Marchott*), Felicji Kruszewskiej (*Sen*), a nawet Antoniego Słonimskiego (*Wieża Babel*), Witolda Wandurskiego (*Śmierć na gruszy*) czy Brunona Jasińskiego (*Rzecz gromadzka*). Zdaniem Rzewuskiej najpełniejszą listę polskich dramatów ekspresjonistycznych ustalił Marian Rawiński⁶. Oprócz wymienionych już twórców pojawiają się na niej jeszcze Ludwik Hieronim Morstin, Ewa Szelburg-Zarembina i Andrzej Rybicki. Autorka recenzowanej książki zgadzając się z ustaleniami Rawińskiego wpisuje na tę listę kilka innych sztuk autorów już na niej znajdujących się i wprowadza jeszcze dwa nowe nazwiska — Janusza Korczaka (*Senat szaleńców*) i Mariana Niżyńskiego (*Dalmino, Trzy mgły*).

Nie ma w tym wykazie Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego związek z ekspresjonizmem sygnalizowano już w dwudziestoleciu międzywojennym. Niezwykle bogatej i oryginalnej twórczości dramatycznej Witkacego na pewno nie można zamknąć w poetyce ekspresjonizmu, wydaje się jednak, że charakteryzując polski dramat ekspresjonistyczny nie sposób nie poświęcić autorowi *Pragmatystów* znaczącego miejsca w kształtowaniu tej tendencji dramatycznej. Rzewuska nie ma racji twierdząc, że zastosowanie kategorii ekspresjonizmu do opisu sztuk Witkiewicza, to „zabieg jałowy” (s. 14). Już Puzyna we wstępie do *Dramatów* Witkacego wskazał, jak niezwykle inspirujące może być rozważanie tej dramaturgii w kontekście ekspresjonizmu. Jeśli dobrze rozumiem intencje badaczki, to o wykluczeniu Witkacego z centralnego pola interpretacyjnych zabiegów (piszę „z centralnego”, ponieważ w wielu fragmentach rozprawy autor *Szewców* pojawia się w tle analiz) zadecydowała merytorycznie uzasadniona wysoka ocena jego twórczości przy równoczesnym obniżeniu wartości samej poetyki ekspresjonizmu. Stąd zapewne w rozdziale wstępnym omawianej książki takie oto stwierdzenie: „Doktryna teatralna i rozwiązania dramaturgiczne pisarza są bowiem zbyt bogate i oryginalne, by tłumaczyła je tak prosta formuła” (s. 14).

W trakcie analizy porównawczej proponowanych kolejno przez Czachowskiego, Kłosowicza, Rawińskiego i Rzewuską list polskich dramatów ekspresjonistycznych nie sposób uwolnić się od myśli, że mamy oto do czynienia z kolejnym przejawem pośmiertnej kariery ekspresjonizmu, tym razem w dziedzinie dramatu. Jeśli przyjmiemy za Edwardem Balcerzanem przekonanie, że „z przyczyn pozanaukowych nikomu [...] nie zależy na rozmnażaniu wirusa ekspresjonistycznego

³ *Ibidem*, s. 17.

⁴ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*. T. 3. Lwów 1934.

⁵ J. Kłosowicz, *Polscy ekspresjoniści*. „Dialog” 1960, nr 7.

⁶ M. Rawiński: *Dramat*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1932*. Warszawa 1975; *Między misterium a farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*. Lublin 1986.

w organizmie literatury ojczystej”⁷, to z tym większym zapalem winniśmy stawiać pytanie o kryteria, które decydują o tym, czy dorobek danego pisarza lub niekiedy tylko poszczególne dzieła włączane są do literatury ekspresjonistycznej. Jest to pytanie tym ważniejsze, że częstokroć odnosi się wrażenie, iż sugestia Czachowskiego, by w obszar dramaturgii ekspresjonistycznej włączać te dzieła, w których występowały zjawiska przeciwstawiające się istniejącym w dwudziestoleciu tendencjom neorealistycznym, jest jedynym kryterium klasyfikacji.

Elżbieta Rzewuska próbuje te kryteria ukonkretnić, zarówno poprzez odwołania do innych (oprócz tendencji antyrealistycznej) wyznaczników ekspresjonizmu, jak i świadectw, klasyfikacji międzywojennych krytyków. Kluczową jednak rolę przypisuje metodzie konfrontacji dzieł polskich pisarzy z programem niemieckich ekspresjonistów. Ukonkretnienie kryteriów klasyfikacji dramatu jako dzieła ekspresjonistycznego nie utwierdza jednak czytelnika w przekonaniu, iż lista dramatów ekspresjonistycznych została poprawnie skonstruowana. Skoro autorka książki dochodzi do wniosku, że „mimo atrakcyjności i powszechnej dostępności nowych wzorów dramaturgii niemieckiej” nasza dramaturgia „nie podjęła ich propozycji” (s. 21), że zarówno w konstrukcji akcji, przestrzeni, jak i w kształtowaniu bohatera, w urzeczywistnianiu postulatu „przemiany moralnej” człowieka polski dramat ekspresjonistyczny niejednokrotnie daleko odchodził od wzorów niemieckich, to można jeszcze głośniej stawiać pytanie, na jakiej podstawie historycy zaliczyli sztuki Rostworowskiego, Zegadłowicza, Hulewicza, a przede wszystkim Morstina, Niżyńskiego, Wandurskiego do... ekspresjonizmu. Okazuje się więc, iż Rzewuska po przeprowadzeniu wnikliwych analiz, przebadaniu wszystkich „za” i „przeciw” sama ma wątpliwości co do rzeczywistej roli ekspresjonizmu w dziejach dramatu II Rzeczypospolitej. Sądzę, że pod tymi wątpliwościami podpisałaby się większość dzisiejszych badaczy teatru i dramatu.

Przedstawiony przez Rzewuską niezbyt udany romans polskich dramaturgów z ekspresjonizmem nie jest jedynym tematem książki. Tak naprawdę *Polski dramat ekspresjonistyczny wobec konwencji gatunkowych* to studium na temat procesów zachodzących w dramacie dwudziestolecia międzywojennego, procesów, w których uwikłania twórców w tradycję romantyczną i młodopolską są częstokroć ważniejsze od powiązań z niemieckim dramatem ekspresjonistycznym. Rzewuska w sposób rzetelny pokazuje bezskuteczne starania pisarzy o wykształcenie swoiście polskiego modelu dramatu i teatru.

Analizowane przez badaczkę sztuki powstały pomiędzy 1920 a 1932 rokiem. W pełni uzasadnione jest przesunięcie daty początkującej zainteresowanie dramaturgów ekspresjonizmem z r. 1917 (powstanie „Zdroju”) na rok 1920. Co prawda w planach poznańskich ekspresjonistów teatr miał być obok wydawnictwa „Ostoja” i czasopisma „Zdrój” integralną częścią programu inwazji kulturalnej, w praktyce jednak zdrojowcy w pierwszej fazie swej działalności skupili uwagę prawie wyłącznie na poezji i prozie. W efekcie w okresie 1917—1919 dramat wypadł całkowicie z orbity zainteresowań grupy. Jedynym wyjątkiem był druk na przełomie lat 1918 i 1919 sztuki Amalii Hertzówny *Wielki król*. Józef Ratajczak stwierdził, że zdrojowcy zainteresowali się dramatem „de facto dopiero na etapie ostatecznej krystalizacji programu grupy, co nastąpiło w 1920 roku”⁸. W tym to roku Jerzy Hulewicz publikuje *Kaina*, swój pierwszy, a zarazem najważniejszy w dorobku dramatycznym utwór. Wtedy też „Zdrój” drukuje *Pragmatystów* Witkacego i *Zakładnika* Claudela. Jeśli przypomnimy, że w 1920 r. miały miejsce kra-

⁷ E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*. Kraków 1982, s. 258.

⁸ J. Ratajczak, *Zagasy „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”. 1917—1922*. Poznań 1980, s. 247.

kowska i warszawska premiery *Miłosierdzia* Rostworowskiego, utworu uważanego za najwybitniejsze pod względem teatralnym dzieło polskiego dramatu ekspresjonistycznego, to można powiedzieć, że jest to już wyraźna manifestacja tendencji ekspresjonistycznej w dramacie polskim. Trudno nie zauważyć, że początek polskiej drogi zbiegł się z fazą likwidacyjną w niemieckim dramacie ekspresjonistycznym. Polscy pisarze mieli jednak możliwość kontaktu z dziełami niemieckich twórców tego prądu dzięki fascynującemu rozwojowi teatru ekspresjonistycznego, którego apogeum przypadło na pierwszą połowę lat dwudziestych.

Zdaniem Rzewuskiej schyłek polskiego dramatu ekspresjonistycznego (1932 r.) określał istotne zmiany w świadomości kulturalnej, „znaczone wielkim kryzysem ekonomicznym i coraz wyraźniej ujawniającymi się w całej Europie tendencjami faszystowskimi” (s. 16). Następuje nie tylko ostateczny kres złudzeń co do możliwości profetycznych poety, ale i kres wiary w możliwość odnowy świata, przeobrażenia duchowego człowieka. Rozwijający się w latach trzydziestych katastrofizm, najpełniej oddający ducha tamtych czasów, wyrazi się poprzez poezję i prozę, w dramacie będzie zjawiskiem zupełnie marginalnym (próby sceniczne Józefa Czechowicza).

Rzewuska w uwagach wstępnych sygnalizuje, że jej praca nie jest monografią polskiego dramatu ekspresjonistycznego, lecz „jedynie próbą przybliżenia dwu problemów formalnych, które wynikają z uwikłania tej dramaturgii w tradycję i we współczesność literacką” (s. 20). Pierwszy z nich, przedstawiony w rozdziale *Misterium i moralitet*, ukazuje drogę, jaką przebyli polscy twórcy próbujący w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej stworzyć dramat narodowy, który byłby twórczym nawiązaniem do wielkiej tradycji teatru romantycznego i teatru Wyspiańskiego. Drugi problem podjęty przez Rzewuską to „pytanie o swoistość tej dramaturgii, która mimo atrakcyjności i powszechnej dostępności nowych wzorów dramaturgii niemieckiej nie podjęła ich propozycji” (s. 21). Rozdział *Naprawiacze świata* jest pierwszą tak całościową konfrontacją idei polskich ekspresjonistów z myślą niemieckich dramaturgów.

Te dwa przekrojowe rozdziały przynoszą wiele ważnych spostrzeżeń o procesach zachodzących w dramaturgii lat 1918—1939. Rzewuska wpisuje ówczesne doświadczenia w szeroki kontekst historycznoliteracki, w którym częstym wyścizkom w przeszłość (romantyzm, Młoda Polska) towarzyszą nawiązania do dorobku polskiej dramaturgii po drugiej wojnie światowej. Szczególnie interesujący jest tu fragment poświęcony omówieniu zmagani dramaturgów z formami teatru średniowiecznego. Rzewuska reasumując wyniki tego przeglądu dochodzi do wniosku, że „wbrew nadziejom i ambicjom pisarzy lat dwudziestych nie misterium, które było formą zalecaną jako pełna świetności, lecz moralitet, nie rozpoznawany w świadomości współczesnych, okazał się formą zdolną do przetrwania i bujnego rozwoju” (s. 74).

Część druga książki poświęcona została analizie utworów trzech pisarzy: Rostworowskiego, Zegadłowicza i Kruszeńskiej. Wybór akurat tych trzech autorów spośród kilkunastu dramaturgów związanych z ekspresjonizmem jest w pełni uzasadniony. Rostworowski przez całe dwudziestolecie uważany był za najwybitniejszego polskiego dramaturga, bezpośredniego kontynuatora tradycji teatru narodowego, artystę niezrównanego w wykorzystywaniu wartości teatralnych dramatu. Inscenizację jego *Miłosierdzia* odebrano jako początek realizacji marzeń o teatrze monumentalnym. Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza, dzisiaj całkowicie zapomniana, jest chyba najbardziej wyrazistym przykładem popularności idei teatru — świątyni ducha. Zegadłowicz będąc przekonany, że misteryjność tkwi u źródeł teatru, nawoływał w artykułach i tekstach dramatycznych do ureligijnienia teatru. Uważał, że jest to jedyna droga ratunku przed ostatecznym upadkiem ówczesnej sceny. Wybór *Snu Felicji* Kruszeńskiej uzasadniony jest faktem, że

w całym bloku polskich dramatów ekspresjonistycznych jest to jedyny dramat oniryczny, podejmujący istotny dla tego kierunku problem dojrzewania intelektualnego i emocjonalnego bohatera.

Rozdział poświęcony „misterialnym kompozycjom” Rostworowskiego zawiera interpretacje *Miłosierdzia*, *Strasznych dzieci*, *Zmartwychwstania*, *Antychrysta* i *Czerwonego marszu*. Większość badaczy omawiając dorobek dramatyczny autora *Judasza z Kariothu* pomijała bądź tylko marginalnie wspominała ten przypadający na lata 1919—1928 okres twórczości. Nie ulega wątpliwości, że tendencje ekspresjonistyczne, pojawiające się już we wcześniejszych sztukach Rostworowskiego, najpełniej dały o sobie znać w powojennych dramatach. Autor *Miłosierdzia* odnalazł w ekspresjonizmie bliską mu postawę duchową, nacechowaną nie tylko świadomością rozpadu dotychczasowego systemu wartości, ale i wiarą w możliwość zmiany oblicza świata. Rostworowskiemu wydał się niezwykle bliski proponowany przez ekspresjonizm model teatru-kazalnicy, teatru — trybuny politycznej. Zapragnął przy jego pomocy walczyć o odrodzenie ducha chrześcijańskiego w społeczeństwie. Rostworowski podobnie jak wielu niemieckich ekspresjonistów zmianę oblicza świata uzależniał tylko i wyłącznie od wewnętrznej przemiany człowieka.

Rzewuska bardzo dokładnie charakteryzuje zarówno zawartość myślową, jak i kompozycję ekspresjonistycznych dramatów Rostworowskiego. Ponieważ ten fragment pracy można traktować jako minimonografię jednego, w pewnym stopniu zamkniętego etapu w twórczości autora *Judasza*, stąd warto te uwagi uzupełnić o kilka spostrzeżeń. Szkoda, że Rzewuska nie dotarła do faktów związanych z genezą *Miłosierdzia*. Misterium Rostworowskiego powstało pod wrażeniem krakowskiej inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego (20 III 1919), wznowionej po 17 latach nieobecności na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego. Podjęty przez Rostworowskiego temat rewolucji miał być pierwotnie librettem do oratorium pisanego przez Kazimierza Garbusińskiego, profesora konserwatorium muzycznego w Krakowie i kompozytora. Wkrótce okazało się jednak, że tekst libretta rozrasta się i przeradza w dramat. Ta teatralno-muzyczna proveniencja *Miłosierdzia* ma swe konsekwencje zarówno w warstwie ideowej, jak kompozycji i wizji scenicznej „misterium”.

W interesującej interpretacji *Strasznych dzieci* brakuje analizy roli odwołania do teatru lalek jako chwytu konstrukcyjnego, organizującego wszystkie warstwy tego dramatu. W tym przypadku Rostworowski odwołał się do doświadczeń Wielkiej Reformy z teatrem lalek. Można sądzić, że sięgnięcie po elementy teatru marionetek było konsekwencją wyboru dokonanego w *Miłosierdziu*: *Straszne dzieci* przedstawiają inny sposób realizowania zasady teatralności, umowności sztuki scenicznej. Zresztą już sam temat utworu determinował wybór techniki scenicznej. Zamierzeniem pisarza było udramatyzowanie głównych etapów dziejów człowieka: od pierwszych rodziców po Sąd Ostateczny, oraz ukazanie zależności człowieka od sił nadrzędnych: Boga i Szatana. Zestawienie teatru żywych aktorów z teatrem lalek, człowieka z marionetką lub człowiekiem zmarionetyzowanym ułatwiło pisarzowi metaforyczne mówienie o świecie. Teatr lalek jako model świata to przecież jeden z najstarszych motywów literacko-filozoficznych, występujący już w tekstach poetów i filozofów starożytności (Platon, Horacy). „Mechanizm teatru lalek, zasadzający się na współlistnieniu animatora (podmiot) i zależnych od niego istot (przedmioty — lalki), stał się przykładem zależności egzystencjalnej człowieka od nie określonych bliżej sił nadrzędnych”⁹. Poetyka teatru lalek była

⁹ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*. Warszawa 1976, s. 22.

dla Rostworowskiego istotnym ułatwieniem w uogólniających rozważaniach o porządku świata i naturze człowieka.

W odróżnieniu od Rostworowskiego, który nigdy nie był bezpośrednio związany z żadnym ugrupowaniem czy pismem literackim, Zegadłowicz z racji swych kontaktów ze „Zdrojem” został niejako automatycznie przypisany do grona dramaturgów-ekspresjonistów. Ta klasyfikacja ma co prawda oparcie w niektórych tekstach, bynajmniej jednak nie można źródeł inspiracji, jak i ambicji dramatycznych Zegadłowicza sprowadzać wyłącznie do programu ekspresjonistów. Tak naprawdę to tylko *Noc św. Jana Ewangelisty* i *Wigilia* w pełni „usprawiedliwiają tezę o ekspresjonizmie Zegadłowicza-dramaturga, stanowią bowiem próbę przedstawienia polskiego odpowiednika ekspresjonistycznego »*Ich-Drama*«, dramatu podmiotowego, w którym całość przedstawionych obrazów to wizja bohatera nie weryfikowana i nie kontrolowana z żadnego innego punktu widzenia” (s. 170). Rzewuska słusznie podkreśla, że w ocenie sztuk Zegadłowicza i w badaniu ich międzywojennej recepcji nie można pominąć roli poetyckich doświadczeń pisarza, związanych przede wszystkim z powstaniem *Powsinogów beskidzkich*, oraz oddziaływania programu „Czartaka”. W przypadku Zegadłowicza u podstaw zainteresowania gatunkiem dramatycznym w ogóle, a misterium w szczególności, znalazła się fascynacja dramatem i teatrem romantycznym. Autorowi *Lampki oliwnej* szczególnie bliskie było zainteresowanie romantyków ludowością, pieśnią gminną, obrzędowością. Najbardziej jednak Zegadłowicza fascynował problem, jak prostota prymitywu może być pomocna w wydobyciu maksimum efektów artystycznych. Zdaniem autora *Powsinogów beskidzkich*, współczesny dramaturg winien szukać podnieć artystycznych (zarówno w sferze formy, jak i treści) w „szopkach, jasełkach, obrzędach dorocznych, dożynkach, świętojankach i misteriach kalwaryjskich”¹⁰. W połączeniu prymitywu ludowego z misteryjnością widział Zegadłowicz istotę dramatu i teatru narodowego.

Można sądzić, że to krąg dotychczasowych poetyckich doświadczeń i romantycznych lektur uformował Zegadłowicza-dramaturga. Dopiero później przyszło uświadomienie, iż w tych „misterialnych dramatach” przejawiała się jedna z tendencji dramatu ekspresjonistycznego. Autor *Lampki oliwnej* poprzez tradycję romantyczną dotarł do wartości misterium i zgodnie z przesłaniem Mickiewicza pragnął wykorzystać ten gatunek w tworzeniu współczesnej odmiany teatru monumentalnego i narodowego, teatru metafizycznego i ludowego, misteryjnego i... balladowego. Wprowadzenie do dramatu konwencji ballady miało być tą „własną formą” Zegadłowicza, początkiem nowej drogi w rozwoju polskiego dramatu.

Ambitne plany Zegadłowicza nie zostały zrealizowane. Przyczyny porażki artystycznej poety są dwojakiej natury. Po pierwsze tkwią w wierze pisarza, że dramat i jego twórca mają dziejową rolę do spełnienia we współczesnej rzeczywistości. Ma rację Rzewuska twierdząc, iż „dla dramaturgii polskiej przygoda dramatyczna Zegadłowicza jest dokumentem końca złudzeń o możliwościach profetycznych nowoczesnego poety” (s. 189). Po drugie — o porażce autora *Lampki oliwnej* zadecydowały liczne wady w konstrukcji artystycznej jego dramatów. Według mnie były one efektem głoszonego przez pisarza przekonania, że forma utworu to rzecz wtórna („treść jest wszystkim”). Zegadłowicz wierząc, iż „duch w chwili nawiedzenia zawsze melodię znajdzie najwłaściwszą i w ton potrzebny uderzy”¹¹, rezygnował z dopracowania warstwy stylistyczno-kompozycyjnej dramatów. Kazimierz Czachowski analizując twórczość Zegadłowicza stwierdził zło-

¹⁰ E. Zegadłowicz, *W obliczu gór i kulis*. Poznań 1927, s. 106.

¹¹ *Ibidem*, s. 183.

śliwie, ale nie bez racji, że autor *Powsinogów beskidzkich* „nawet kleks, jaki przypadkiem spłynął mu spod pióra, gotów był przeznaczyć pod tłocznę”¹². Najpoważniejszą wadą dramatów Zegadłowicza jest niezborność stylistyczna poszczególnych tekstów. „Misteria balladowe” są przeważnie zlepkiem niezbyt szczęśliwie dobranych pierwiastków realistyczno-balladowo-misteryjno-baśniowo-groteskowych. Ponadto nazbyt dużo tu nadmiernie już wyeksploatowanych motywów biblijnych, rozwiązań wersyfikacyjnych i pomysłów scenicznych. Co gorzej, w dramatach Zegadłowicz naśladowuje Zegadłowicza-poetę. To, co w liryce było oryginalne i wzbudzało zainteresowanie, przeniesione do dramatu traci wiele ze swych pierwotnych wartości.

Rozprawa Elżbiety Rzewuskiej, w której po raz pierwszy tak krytycznej ocenie poddany został dorobek polskiego dramatu ekspresjonistycznego, stanowi inspirację do dalszych badań nad dramatem dwudziestolecia międzywojennego. Jeden z możliwych do podjęcia tematów ściśle wiąże się z problematyką analizowaną przez autorkę recenzowanej książki. Chodzi mianowicie o wartości teatralne omawianych sztuk.

Prawdziwe jest stwierdzenie, że idee polskich dramaturgów powiązanych z ekspresjonizmem są mętne, anachroniczne, jako takie nie budzą większego zainteresowania. I jest to sąd słuszny w odniesieniu nie tylko do Hulewicza, Zegadłowicza, Morstina, ale i Rostworowskiego. Nie można natomiast przejść obojętnie obok propozycji inscenizacyjnych, wyobraźni teatralnej polskich ekspresjonistów. To, co może zainteresować, to nie idee, lecz język teatralny, w jakim te idee były przekazywane. Dramat ekspresjonistyczny był dramatem teatralnym, pisanym z myślą o scenie. Ekspresjonizm dostarczył dramaturgii i teatrowi współczesnemu interesujących propozycji w zakresie wykorzystania przestrzeni scenicznej, nowego rozumienia dekoracji, sztuki aktorskiej (gestyka, ruch sceniczny, deklamacja), zmodernizował rolę chóru i elementów muzycznych. Czytając dramaty Rostworowskiego, Zegadłowicza, Hulewicza... nie można nie zauważyć charakterystycznych dla ekspresjonizmu rozwiązań teatralnych, m.in. w zakresie dynamiki świetlnej, w sposobie ugrupowania i poruszania się tłumu, w rysunku stroju i ruchu scenicznym postaci. w sposobie komponowania jednostki na tle większych i mniejszych grup, w tworzeniu kontrastu, w dążeniu do monumentalizacji wyrazu. Ale to wyliczenie elementów związanych z ekspresjonizmem nie wyczerpuje złożoności problemu. Bardziej istotne są tu wzajemne powiązania tych elementów, specyficzne wartości powstające w relacji między nimi. Uwrażliwienie na stronę teatralną dramatu było zapewne efektem oddziaływania niemieckiego teatru ekspresjonistycznego, którego niebawem rozwój nastąpił w pierwszej połowie lat dwudziestych, czyli w okresie, który Rzewuska uznała za etap formowania się oblicza polskiego dramatu ekspresjonistycznego. Można przypuszczać, że w sferze kształtowania wizji teatralnej dramatu zakres oddziaływania wzorów niemieckich był o wiele wyraźniejszy niż w sferze idei, kompozycji i stylistyki. Ale ten problem to już temat odrębnego, dotychczas jeszcze nie napisanego studium.

Jacek Popiel

Wojciech Tomasiak, POLSKA POWIEŚĆ TENDENCYJNA 1949—1955. PROBLEMY PERSWAZJI LITERACKIEJ. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 216 + errata na luźnej kartce. „Rozprawy Literackie”. [T.] 60.

¹² K. Czachowski, *Ostatnie lata Zegadłowicza*. „Odrodzenie” 1945, nr 26.