

Ireneusz Sikora

"Wśród mitów teatralnych Młodej Polski", pod red. Ireny Sławińskiej i Marii Barbary Stykowej,
Kraków-Wrocław 1983 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/2, 348-355

1985

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.

Porównując dwie edycje przekładu Taraszkiewicza — mińską i olsztyńską — zauważamy pewne nieduże różnice. Pierwsza z nich pojawia się już w tytule: w wersji mińskiej jest *Pan Tadewusz*, w olsztyńskiej — *Pan Tadeusz*. Niestety, w obu edycjach brak jest fotokopii karty tytułowej rękopisu, jednak z postaci tego imienia — często wszak powtarzającego się w poemacie — wynika, że wydawnictwo mińskie poprawiło w tym wypadku pisownię Taraszkiewicza, zarówno w tytule jak w tekście, zgodnie z przyjętą w dzisiejszej białoruszczyźnie formą tego imienia (pisze się np.: Tadewusz Kaściszka). Druga rzucająca się w oczy różnica to stosowanie w edycji olsztyńskiej dużych liter na początku każdego wersu, gdy w mińskiej sprawa ta podporządkowana jest ogólnym zasadom syntaktycznym, stosowanym w prozie. W tym wypadku to edytorzy polscy ingerują w pisownię oryginału, Taraszkiewicz bowiem w rękopisie poematu zaczynał wersy małą literą (poza początkiem zdania oraz imionami własnymi). Ale tę ingerencję należy zaaprobować z uwagi na klasycyzm dzieła (w dzisiejszej praktyce edytorskiej na Białorusi w klasycznych utworach poetyckich też są stosowane duże litery na początku wersów).

Są również inne rozbieżności w pisowni poszczególnych słów. W wersji olsztyńskiej jest „*Nawagrudzki horad*”, w mińskiej zaś — „*Nawagrudski*”, zgodnie z przyjętą pisownią dzisiejszą. Tak też jest z innymi podobnymi przymiotnikami. Poza tym wydanie „pojezierskie” jest bardziej luksusowe: ma lepszy papier, są w nim iluminacje na początku i końcu kolejnych ksiąg poematu.

Należy sądzić, że oba te wydania były imprezą jednorazową, gdyż przekład Taraszkiewicza, mimo niewątpliwych zalet, nie może w pełni zadowolić dzisiejszego czytelnika białoruskiego i — jak pisałem w recenzji poprzedniej — z pewnością utrudnia drogę edycjom nowych tłumaczeń arcydzieła Mickiewicza, jak słycać, dawno już gotowych. Trzeba jeszcze dodać, że wydawcy polscy wyposażyli tekst przekładu w objaśnienia tłumacza do każdej księgi, wraz ze sprostowaniami redakcyjnymi. Zamieszczono ponadto bibliografię dotyczącą przekładu Taraszkiewicza, jak też związanej z nim problematyki językoznawczej. Wolno mniemać, że ta staranna edycja zainteresuje badaczy polskich i białoruskich oraz czytelników spośród mieszkającej w Polsce ludności białoruskiej. W każdym razie wystawia ona dobre świadectwo białorutenistyce polskiej.

Franciszek Sielicki

WSRÓD MITÓW TEATRALNYCH MŁODEJ POLSKI. Praca zbiorowa pod redakcją Ireny Sławińskiej i Marii Barbary Stykowej. Kraków—Wrocław 1983. Wydawnictwo Literackie, ss. 436 + 16 wklejek ilustr.

Powojenne badania nad teatrem Młodej Polski długo, bo prawie do początku lat siedemdziesiątych, rozwijały się w cieniu historycznoliterackich zainteresowań dramatem końca XIX i początku XX wieku. Znacznie łatwiejsze — w sensie dokumentacyjnym — prace nad dramatem dość szybko weszły w fazę monografii niektórych gatunków¹, pojawiło się kilka już propozycji typologizacji dramatu młodo-

¹ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948. — H. Grabska, *Dramat religijny w okresie Młodej Polski*. „Roczniki Humanistyczne” 1973. — Zob. także: Z. Greń, „Rok 1909”. *Szkice o dramacie zapomnianym*. Kraków 1969.

polskiego², wreszcie, przed paroma laty, ukazała się ambitna monografia całości owego zjawiska³. Publikacjom tym towarzyszą coraz liczniejsze w ostatnich latach edycje tekstów wybitnych dramatopisarzy okresu⁴.

Wiedza o teatrze młodopolskim dopiero w połowie lat sześćdziesiątych zaczęła wzbogacać się poważniejszymi opracowaniami, wtedy bowiem wydano cenną antologię myśli teatralnej tej epoki⁵ i rozprawę w młodopolskiej serii „Obrazu Literatury Polskiej” pełniącą dziś funkcję monografii⁶; dopiero, jak już powiedziano, na początku lat siedemdziesiątych nastąpiło znaczne ożywienie badań nad świadomością teatralną Młodej Polski, a zwłaszcza nad recepcją obcego dramatu i modelami teatru w kulturze polskiej przełomu wieków⁷; co więcej, sformułowany został szczegółowy program badań, realizowany następnie pod kierunkiem Ireny Sławińskiej w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Zakres i charakter metodologiczny owego programu — choć częściowo znane już wcześniej⁸ — najobszerniej przedstawione zostały w dwóch pierwszych rozprawach omawianej książki zbiorowej.

Wstęp Sławińskiej wskazuje zatem na problematykę zamieszczonych w tomie prac, których podstawowym zadaniem miało być — w intencji naukowych animatorów publikacji — przedstawienie nie znanych dotychczas obszarów świadomości teatralnej ówczesnej epoki, dokładniej zaś: procesów powstawania, społeczno-kulturowego uwarunkowania, rozpowszechniania i obumierania mitów teatralnych.

Wedle wstępnych założeń książka miała stać się wszechstronną prezentacją najbardziej popularnych — i jednocześnie najbardziej znamienych dla epoki — zjawisk: mitu jednego teatru, mitu dramaturga-nowatora, mitu twórcy teatru — inscenizatora — reżysera, legend aktorskich, legendarnych inscenizacji oraz mitotwórczych terminów charakterystycznych dla języka ówczesnej krytyki teatralnej, w rzeczywistości jednak redaktorki tomu zmuszone zostały do znacznej, nie tylko ilościowej, korekty pierwotnego planu. Najlichniesze w książce są właśnie teksty poświę-

² J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890—1918*. Wrocław 1963. — L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965. — R. Taborski, *Próba systematyzacji dramatu w okresie Młodej Polski*. W zbiorze: *Literatura polska i rosyjska przełomu XIX/XX wieku*. Warszawa 1978.

³ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890—1918*. Warszawa 1982.

⁴ Zob.: W. Perzyński, *Wybór komedii*. Opracował L. Eustachiewicz. Wrocław 1980. BN I 327. — A. Nowaczyński, *Wielki Fryderyk. Powieść dramatyczna*. Opracował A. Hutnikiewicz. Wrocław 1982. BN I 241. — L. Rydel, *Wybór dramatów*. Opracował L. Tatarowski. Wrocław 1983. BN I 247.

⁵ *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp: I. Sławińska. Noty: B. Frankowska. Warszawa 1966.

⁶ B. Frankowska, *Teatr okresu Młodej Polski a literatura*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 5.

⁷ Zob. J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875—1906*. Wrocław 1971. — M. Lewko, *Recepcja teatralna Strindberga w okresie Młodej Polski*. „Roczniki Humanistyczne” 1971. — W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887—1918)*. Informacje, sądy, przekłady. Wrocław 1972. — M. B. Stykowska, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław 1980.

⁸ I. Sławińska, *Mitotwórcza funkcja krytyki teatralnej. (Na przykładzie Młodej Polski)*. W zbiorze: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*. Katowice 1979.

cone młodopolskim legendom aktorskim (5 rozpraw), następnie teksty o micie jednego teatru i wybitnego dramaturga (łącznie 3 rozprawy), w dalszej kolejności — o legendach reżyserskich (2 rozprawy). Pozostałe teksty poświęcono jednej z legendarnych inscenizacji młodopolskich oraz dziejom pewnego zmitologizowanego terminu znamiennego dla krytyki polskiej przełomu wieków. Do recenzowanej publikacji włączono też — nie bardzo wiadomo, na jakiej zasadzie — rozprawę o sposobie funkcjonowania mitu w twórczości i biografiiach symbolistów rosyjskich. Zauważalny brak proporcji w kompozycji omawianej pracy, można powiedzieć: wyraźna dominacja niektórych tematów, jest pochodną — pisze o tym autorka *Wstępu* — stanu polskiej teatrologii, która dopiero w ostatnich latach w sposób bardziej systematyczny podjęła badania nad życiem teatralnym Młodej Polski. Podstawowy trzon tomu tworzą rozprawy napisane w Zakładzie Teatru i Dramatu KUL, gdzie od lat prowadzono tego typu studia. Na pozostałą część książki składają się artykuły opracowane w krakowskim i warszawskim środowisku polonistycznym.

Obszerna rozprawa Ireny Sławińskiej, zatytułowana *Refleksja nad „mitem współczesnym” dziś i wczoraj*, w badaniach francuskich socjologów kultury i semiologów ostatnich kilkunastu lat — m. in. w pracach Gurvitcha, Duvignauda, Barthes'a, Morina, poświęconych wielorakim mitom kultury masowej — wskazuje źródło inspiracji metodologicznych do studiów nad światem mitów w polskim życiu teatralnym schyłku XIX wieku. Szczegółowa analiza mechanizmów mitotwórczych dotyczących aktora, typów teatrów, poszczególnych dramatów i inscenizacji dokonana przez naukowców francuskich mogłaby — taka jest zasadnicza intencja wywodów autorki rozprawy — po dokonaniu niezbędnych poprawek być wzorem dla polskiej nauki o teatrze. Kategoria mitu stosowana jest w coraz liczniejszych pracach polskich tego typu, zwłaszcza odnoszących się do przełomu XIX i XX wieku. Gruntownie zreferowane opracowania obcojęzyczne, jak i ważne dla wiedzy o literaturze polskiego modernizmu publikacje Franciszka Ziejki, Hanny Filipkowskiej, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Tomasza Weissa, Kazimierza Wyki (zabrakło wśród nich ważnej rozprawy H. Floryńskiej⁹) stanowią w rozprawie Sławińskiej właśnie ów tytułowy „dzisiejszy” kontekst dla przyszłych badań tego rodzaju.

Równie istotne jednak wydaje się uwzględnienie ówczesnej, tj. młodopolskiej refleksji nad mitem i jego różnorodnymi funkcjami. Schyłek XIX w. był okresem szczególnego zainteresowania tym społeczno-kulturowym fenomenem, m. in. w związku z historycznymi, antropologicznymi i religioznawczymi publikacjami obficie przekładanymi na język polski, a także z racji indywidualnych pasji niektórych pisarzy i krytyków epoki Młodej Polski. Najwięcej miejsca w tej części rozprawy Sławińska poświęciła koncepcjom Stanisława Brzozowskiego, Andrzeja Niemojewskiego, Antoniego Langego oraz mitotwórczym funkcjom krytyki teatralnej, z upodobaniem kreującej wówczas liczne hasła o wyraźnie mitycznych wyznacznikach.

Wydana swego czasu antologia *Myśl teatralna Młodej Polski*, wiernie dokumentując ten stan rzeczy, stanowiłaby jednocześnie dogodny punkt wyjścia badań o charakterze szczegółowym: są one — w niewielkim, co prawda, zakresie — reprezentowane w omawianej tu pracy zbiorowej (hasło „misterium”).

Przedstawione w otwierających tom rozprawach Sławińskiej tematyczne i metodologiczne założenia książki znalazły dość wierne odbicie w pracach o wybranych młodopolskich legendach aktorskich. Określenie „młodopolskie” nie oznacza wcale, że bohaterami rekonstruowanych legend są wyłącznie aktorzy polscy: są nimi również wybitne postaci teatru europejskiego, które poprzez występy na scenach polskich lub na skutek popularyzatorskich działań krytyki były nieustannie obecne

⁹ H. Floryńska, *Horyzont mityczny literatury Młodej Polski*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej PAN” t. 26 (1980).

w życiu teatralnym epoki. Rozprawa Danuty Walczewskiej *Legenda Sary Bernhardt* przynosi krytyczną analizę mitu¹⁰ tej aktorki, zmierzającą do precyzyjnego oddzielenia prawdy i fikcji w jej artystycznej biografii oraz ujawnienia mechanizmów legendotwórczych. Autorka studium w sposób bardzo przejrzysty wyodrębniła zespół elementów tworzących legendę „boskiej Sary”, wskazując jednocześnie na świadomie mitotwórczą rolę odegraną w tym procesie przez samą artystkę.

Studium Urszuli Wiśniowskiej *Eleonora Duse — szkic do portretu mitycznego* zawiera — poprzedzoną krótką biografią włoskiej artystki — dokładną rekonstrukcję jej legendy w polskim piśmiennictwie teatralnym z lat 1882—1909 (od pierwszych informacji „Echa Muzycznego i Teatralnego” do wycofania się aktorki ze sceny). Autorka rozprawy w mianie Duse wyodrębniła dwa zasadnicze plany, z których pierwszy to obraz klasycznej gwiazdy scenicznej z nieodłącznymi panegirycznymi biografiami, niezwykle wysokimi honorariami, obraz kobiety nie skrywającej swego życia prywatnego przed opinią publiczną, drugi natomiast — to jej aktorstwo oparte na swoiście rozumianym przeżywaniu roli, weryzmie scenicznym polegającym na wszechstronnym wykorzystaniu walorów ruchu, mimiki, eksponowaniu sugestywnych gestów rąk i wyrazu oczu.

Szkic Romana Taborskiego *Warszawskie występy Isadory Duncan* objętościowo i metodologicznie nieco odbiega od scharakteryzowanych powyżej rozpraw: zajmuje się jedynie czasopiśmienniczą recepcją warszawskich występów słynnej tancerki w r. 1904, a mianowicie polemiką między „Kurierem Warszawskim” a „Gońcem”, której przedmiotem była osoba artystki i jej sztuka.

Lidia Kuchtówna w rozprawie *Egeria, muza, wampir* interesująco opisuje narodziny i rozkwit legendy aktorskiej Ireny Solskiej¹¹. Artystka zadebiutowała na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie w r. 1896, przechodząc w ciągu pierwszych sezonów solidną edukację teatralną pod okiem Tadeusza Pawlikowskiego, aby stosunkowo szybko, bo około r. 1900, stać się najpopularniejszą i najwyżej cenioną aktorką polską przełomu wieków. Stało się to przede wszystkim za sprawą konsekwentnie dobieranego repertuaru modernistycznego, polskiego i obcego, w którym Solska z upodobaniem i niezwykle sugestywnie kreowała postaci nowoczesnych, wyzwolonych kobiet, będących jednocześnie uosobieniem wysublimowanego piękna, estetycznego wyrafinowania i tragicznego, często agresywnego erotyzmu. Aktorka fascynowała nie tylko krąg ludzi *con amore* czy profesjonalnie związanych z teatrem — od początku prawie swej kariery scenicznej stała się egerią młodopolskiej bohemy artystycznej, zwłaszcza malarskiej. Wreszcie, jak przystało na prawdziwą kobietę — legendę polskiego teatru przełomu wieków, stała się pierwowzorem bohaterki literackich dwóch powieści, z których znaną i do dziś czytowaną jest młodzieńcze dzieło Stanisława Ignacego Witkiewicza *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*.

Jesienią r. 1893, uznanego za *terminus a quo* w dziejach teatru Młodej Polski, zadebiutował Kazimierz Kamiński, bohater rozprawy zamykającej cykl prac o legendach aktorskich tego okresu, której autorką jest Zofia Jasińska¹². Był to debiut,

¹⁰ Terminów „mit” i „legenda” używam tu wymiennie, choć należałoby zakresy obu pojęć bardziej zróżnicować, jak proponuje to A. Z. Makowiecki (*Legenda literacka — przykład Stanisława Przybyszewskiego*. W zbiorze: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*. Wrocław 1982, s. 284): „Mit odnosi się bowiem do zjawisk ogólniejszych, typologicznych, legenda ma charakter personalny”. Stąd „mit wielkiego aktora”, ale „legenda Sary Bernhardt”.

¹¹ Zob. książkę tejże autorki *Irena Solska* (Warszawa 1980).

¹² Pełną biografię artystyczną aktora przynosi książka tejże autorki *Żywot Kazimierza Kamińskiego* (Warszawa 1976).

lecz wyłącznie w znaczeniu miejscowym, krakowskim, gdyż w tym czasie Kamiński miał już za sobą kilka lat stażu aktorskiego, wyraźnie ukształtowane predyspozycje i w dużym stopniu uformowaną osobowość artystyczną. Ale właśnie Kraków, Teatr Miejski i Tadeusz Pawlikowski stali się jakby katalizatorami jego aktorskiego sukcesu, przesądził niejako o narodzeniu się mitu tego artysty sceny. W inscenizacjach dramatu modernistycznego, polskiego i obcego, objawił się w całej pełni talent Kamińskiego — aktora inteligentnego, subtelnego, grającego w sposób stonowany, bez koturnu i krzykliwego patosu, aktora, który wykorzystując swe naturalne warunki psychofizyczne, stworzył ówczesny ideał artysty teatru, przekazującego zgodną z ówczesnymi wyobrażeniami prawdę o ludziach i ich egzystencjalnych problemach. Był Kamiński artystą uznanym, jego kult nie był jednak powszechny. Nie został nigdy całkowicie zaakceptowany w Warszawie, w zaborze pruskim był zupełnie nieznan, pozostał bożyszczem chyba tylko galicyjskiej bohemy artystycznej. Nie stał się gwiazdą teatru na wzór choćby Heleny Modrzejewskiej, pozostał natomiast — jak pisze autorka omawianego studium — jednym z meteorów teatralnej Młodej Polski.

Z legendami o aktorach, zwłaszcza o artystach polskich (Solska, Kamiński), integralnie łączą się dwie rozprawy o słynnych twórcach teatru, inscenizatorach i reżyserach. Jan Michalik w *Legendzie Pawlikowskiego* dąży do rozwikłania spłotu rzeczywistości i naddanych elementów mitycznych w biografii słynnego reformatora sceny krakowskiej. Autor skupia się najbardziej na „opisie determinant kształtujących obiegową opinię o Pawlikowskim” (s. 45). Do owych determinantów należały m. in.: przekonanie o niesamowitej wręcz pracowitości, fascynacja jego „schyłkową”, modernistyczną osobowością, łączącą w sobie szerokie artystyczne zamiłowania i bezinteresowny kult sztuki, nonkonformizm obyczajowy i brak zainteresowania dla spraw życia publicznego, traktowanie teatru jako świątyni sztuki, a nie instytucji o znamionach komercyjnych. Zmitologizowany portret Pawlikowskiego jako człowieka wzbogacony był także przekonaniem o jego wybitnych osiągnięciach jako dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie i reżysera, o inspiratorskiej roli, jaką odegrał wobec młodego dramatu polskiego, oraz o „pedagogiczno-wychowawczej” funkcji pełnionej przez niego wobec wielu wybitnych aktorów. Tak najkrócej przedstawiał się młodopolski okres legendy, najobszerniej w pracy ukazany. Jej powstanie było jakby emanacją ówczesnych oczekiwań na pojawienie się wybitnego człowieka, który byłby prawdziwym twórcą teatru: łączyłby w sobie cechy reżysera oraz inscenizatora. Oczekiwania te nie pojawiły się przypadkowo — schyłek XIX w. to przecież początek Wielkiej Reformy Teatralnej w Europie.

Szkic Romana Taborskiego *Z dziejów recepcji Maxa Reinhardta w okresie Młodej Polski* przynosi w układzie chronologicznym dokładną rejestrację wypowiedzi krytyki teatralnej na temat niemieckiego reżysera i jego nowatorskich inscenizacji oraz informacje o próbach przenoszenia niektórych jego spektakli na sceny młodopolskie. Najobszerniej w szkicu Taborskiego potraktowane zostały dzieje przyjaźni młodego wówczas reżysera i krytyka, Ryszarda Ordyńskiego, z Maxem Reinhardtem oraz historia jedynej wizyty artystycznej jego teatru w Warszawie w r. 1912.

Zespół tekstów dotyczących mitu jednego teatru i mitu dramaturga otwiera studium Romana Taborskiego *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego w okresie Młodej Polski*. Młodopolskie zainteresowania sztuką Orientu (tu: indyjskim i japońskim dramatem i konkretnymi zespołami aktorskimi) były nierównomiernie rozłożone: w przypadku dramatu staroindyjskiego ograniczyły się do popularyzowania wiedzy o jego historii i estetycznej specyfice, do przekładów nielicznych tekstów, do inscenizacji *Wasantaseny* w warszawskich Rozmaitościach w r. 1898 i do niezbyt udanych utworów polskich wzorowanych na poetyce i te-

matyce owego gatunku¹³. Znacznie większą popularnością cieszyła się natomiast sztuka japońska — można by wręcz mówić o istnieniu specyficznej mody na japońszczyznę — zwłaszcza gdy do Polski przyjechał poprzedzony swoją europejską sławą zespół teatralny Otojiro Kawakamiego i Sady Yacco¹⁴. Jakby kontynuacją występów słynnych Japończyków była późniejsza o kilka lat wizyta zespołu teatralnego tragiczki Hanako w Krakowie, Stanisławowie i Warszawie. Z dramaturgii japońskiej pewną popularność teatralną zyskał jedynie utwór Takedy Izumo *Tera-koja, czyli Wiejska szkółka*, dwukrotnie tłumaczony i kilkakrotnie wystawiony na scenach Krakowa i Warszawy.

Najobszerniejsza w omawianym tomie rozprawa Mariana Lewki „*Zgruchotana wielkość*”. (Wokół teatru Knuta Hamsuna) przynosi dzieje twórczości dramatycznej Norwega na scenach polskich, ukazane na tle krytycznoliterackiej i translatorskiej recepcji jego prozy powieściowej. Hamsun od początku swej kariery pisarskiej wzbudzał w Polsce ogromne zainteresowanie, zwłaszcza po ukazaniu się powieści *Głód*. Natomiast mniej znane były — znacznie niżej cenione od jego licznych powieści — dramaty: trylogia obejmująca utwory *U wrót królewskich*, *Gra życia* i *Zmierzch* oraz *Królowa Tamara*, *W szponach życia*, *Munken Vendt*. Dlaczego zatem z takim uporem sięgano w Polsce po słabe w rzeczywistości sztuki twórcy *Blagostawieństwa ziemi*? Autor rozprawy wskazuje na co najmniej cztery przyczyny: powszechne na początku XX w. przekonanie o wysokich walorach artystycznych literatury skandynawskiej w ogóle, znaczną rangę Hamsuna-powieściopisarza, możliwość kreowania atrakcyjnych ról teatralnych, zwłaszcza kobiecych, i wreszcie — zainteresowanie niektórymi sztukami Norwega ze strony wybitnych reformatorów teatru europejskiego (Reinhardt, Stanisławski). Dramaty Hamsuna nie sprawdziły się na scenach polskich, nie narodził się mit genialnego, a nie docenionego dramaturga — pozostały jedynie indywidualne pisarskie fascynacje, widoczne choćby w twórczości dramatycznej Tadeusza Rittnera.

Skrótem opublikowanej przed paroma laty obszernej pracy o recepcji dramatów belgijskiego pisarza jest rozprawa Marii Barbary Stykowej *Maeterlinck w Młodej Polsce (mit dramaturga)*, która wyraziście pokazuje mitotwórcze działania krytyki teatralno-literackiej. Zanim doszło do pierwszych w Polsce inscenizacji, krytycy na bieżąco informowali o pojawieniu się niezwykle dramaturga. Najbardziej znaczącą rolę odegrał tu oczywiście Zenon Przesmycki, autor słynnego w historii polskiego modernizmu studium *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, w którym wskazał na nowatorskie elementy sztuki dramatycznej sławnego Belga. Doceniano powszechnie literackie walory *Księżniczki Maleny*, *Intruza* czy *Słepców*, lecz obawy krytyki budziła nowa koncepcja teatru wpisana w owe teksty; dość często pojawiał się wówczas zarzut niesceniczności. Pierwsze inscenizacje teatralne utworów Maeterlincka — w latach 1894—1899 — obawy owe jakby potwierdziły. Okazało się, że dramaty te wymagają całkowitej zmiany tradycyjnego stylu gry i wystawy scenicznej. Kolejne inscenizacje utworów belgijskiego pisarza — w latach 1902—1917 — przyniosły w efekcie stopniowe uznanie ich walorów scenicznych i akceptację nowego modelu teatru (teatru intymnego). Odmiernym, a pobieżnie dotąd potraktowanym zagadnieniem pozostaje sprawa wpływu Maeterlincka na młodopolską twórczość dramatyczną.

¹³ Zob. J. C. Ciechowicz: „*Siakuntala*” *Kalidasy w Polsce*. „Roczniki Humanistyczne” 1973; *Z dziejów recepcji teatru staroindyjskiego w Polsce*. „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2.

¹⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski*. *Rekonesans*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.

Integralnym dopełnieniem poprzedniej rozprawy jest studium tej samej autorki *Legendarna inscenizacja Młodej Polski*. („Wnętrze” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego), będące szczegółową teatrologiczną rekonstrukcją polskiej prapremiery. Stykowa omawia kolejno krytycznoliteracką recepcję utworu, projekty teatralne i kształt sceniczny sztuki: adaptację tekstu, koncepcję reżyserką, scenografię, kompozycję obrazu scenicznego, grę aktorską, funkcję milczenia w dramacie, przyjęcie spektaklu przez publiczność i dalsze teatralne losy utworu w epoce Młodej Polski. Ponieważ studium to jest nieznacznie zmienioną wersją rozdziału wspomnianej już książki, rezygnuję z dokładnego referowania jego zawartości.

Anna Truskolaska, autorka rozprawy *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, podjęła ambitną i — dodajmy — w pełni udaną próbę przedstawienia dziejów owego mitotwórczego terminu. Pojawienie się terminu „misterium” w języku krytyki literackiej i teatralnej przełomu wieków wynikało z przyczyn o różnorodnym charakterze: samo pojęcie miało za sobą znaczną tradycję kulturową, modyfikowaną dodatkowo przez recepcję Schopenhauera, Nietzschego, Wagnera, Bergsona i Steinera. Kontekst filozoficzno-kulturowy to jakby zewnętrzny aspekt opisanego przez autorkę zjawiska — wewnętrzny stanowią natomiast młodopolskie dyskusje nad istotą i funkcją teatru jako sztuki. Konsekwentnie zatem przywoływano ów termin w dyskusjach nad przyszłością teatru ludowego w Polsce — w opiniach wielu (np. L. Rydla) powinien on mieć charakter religijny i wzorować się w zakresie gatunku na średniowiecznym misterium (tutaj wyjątkowo często odwoływano się do słynnych ludowych widowisk pasyjnych w Oberammergau). Również inscenizacje dzieł wielkich romantyków, dyskusje nad kształtem scenicznym *Dziadów* i dramatów Norwiða wprowadzały kolejne zróżnicowania semantyczne tego pojęcia. Podstawowe elementy składowe pojęcia-mitu młodopolskiej krytyki teatralnej to sakralność, wtajemniczenie, wyzwolenie, dramatyczność i ludowość; termin to bardzo pojemny semantycznie, gdyż „Wieloraka treść pojęcia »misterium« determinowana jest każdorazowo rodzajem *sacrum*, do jakiego się odnosiła” (s. 304—305).

Książkę zamyka rozprawa Marii Cymborskiej-Lebody *Mitotwórczość a degradacja mitu w biografii i w dziele symbolistów rosyjskich*, poświęcona genezie i funkcji mitu w twórczości Biełego, Sołowjowa, Iwanowa, Błoka i Sologuba, która jednak — poza samym hasłem wywoławczym „mit” — niewiele ma wspólnego z zasadniczą tematyką omawianej przeze mnie publikacji. Z tego też powodu informuję tylko, że jest to praca zbudowana wzorowo pod względem metodologicznym, erudycyjna i przejrzyste skonstruowana.

Jak zatem — po syntetycznym omówieniu kolejnych rozpraw — ocenić księgę zbiorową *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*? Niezwykle atrakcyjny graficznie tytuł, obfity materiał ilustracyjny i erudycyjne wstępne rozprawy Sławińskiej zapowiadają publikację o randze — co najmniej — wydanego przed kilkanaście laty tomu *Młodopolski świat wyobraźni*. W rzeczywistości jednak książka po szczegółowej lekturze może rozczarować historyka literatury Młodej Polski: po pierwsze, jest to książka częściowo wtórna w stosunku do kilku wcześniejszych publikacji (odnosi się to do prac Kuchtówny, Jasińskiej i dwóch rozpraw Stykowej). Po drugie, jest ona niespójna metodologicznie: poszczególni autorzy z tak dużą swobodą potraktowali teoretyczne założenia tego typu badań socjologicznoliterackich, iż wiele rozpraw zamieszczonych w tomie niewiele ma wspólnego z szeroko nawet rozumianymi studiami „mitograficznymi” (dotyczy to szczególnie trzech prac Taborskiego). Po trzecie wreszcie, *gros* opublikowanych rozpraw dotyczy spraw, zagadnień, problemów wcale nie najważniejszych dla świadomości teatralnej Młodej Polski (np. w szkice o Bernhardt, Duse czy Duncan to ciekawe, interesująco napisane, ale jednak — przyczynki teatrologiczne). Na wyróżnienie zasługują — ze względu na rangę podjętej tematyki — rozprawy Michalika i Truskolaskiej, gdyż

w jasny i precyzyjny sposób pokazują legendo- czy mitotwórcze zabiegi polskiej krytyki teatralnej przełomu XIX i XX wieku. Reasumując: otrzymaliśmy atrakcyjną czytelniczo książkę o życiu teatralnym Młodej Polski, która jednak w zbyt skromnym zakresie wzbogaciła stan badań nad teatrem tej epoki.

Ireneusz Sikora

Leszek Kamiński, ROMANTYZM A IDEOLOGIA. GŁÓWNE UGRUPOWANIA POLITYCZNE DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ WOBEC TRADYCJI ROMANTYCZNEJ. (Niniejszą pracę opiniował do druku Eugeniusz Sawrymowicz). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 132. „Biblioteka Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Tom XII. Redaktor naukowy: Maria Grabowska. (Z prac Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego).

Praca Leszka Kamińskiego wpisuje się w ważny nurt badań z zakresu socjologii literatury; uzupełnia wyraźną lukę w dotychczasowej wiedzy o recepcji tradycji romantycznej. Autor rozprawy zajmuje się przede wszystkim polityczną karierą romantyzmu, stawiając sobie za cel ukazanie, „jak tradycja romantyczna funkcjonowała w programach i strategii politycznej najważniejszych ruchów politycznych dwudziestolecia” (s. 12). Jest to konsekwencją przyjęcia podmiotowego rozumienia tradycji, które narzuca taki właśnie kontekst rozważań. Prac o roli tradycji romantycznej w ruchach politycznych, nie tylko dwudziestolecia międzywojennego, jest niewiele, choć wiadomo, że kontakt między romantyzmem a ideologiami politycznymi bywał wielokrotnie, w różnych okresach, bliski. Działo się tak nawet i wówczas, gdy negowano żywotność romantycznych haseł i idei.

Mimo kilku cennych nowszych prac dotyczących tego zagadnienia do dziś wzorem — imponującym bogactwem faktografii i wieloprzekrojowym ujęciem problematyki — jest pionierskie studium Stefana Kawyna... sprzed nieomal półwiecza¹. Autor omawianej rozprawy deklaruje zresztą, iż można ją uznać za „swego rodzaju kontynuację” badań Kawyna, choć problematyka jej jest znacznie obszerniejsza i dotyczy okresu późniejszego. Związki między dwiema rozprawami widoczne są nie tylko w przedmiocie badań i ich ujęciu, także — w warstwie kompozycyjnej. Kawyn wywód swój zaczyna od przedstawienia uroczystości sprowadzenia prochów Mickiewicza na Wawel; Kamiński — tuż po wstępnych uściśleniach (rozd. 1) — opisuje uroczystości przeniesienia na Wawel prochów Słowackiego (rozd. 2). Kawyn określa jednak nieco inaczej pole badań, niż czyni to jego następca: mianowicie przedstawia społeczną recepcję w kilku uzupełniających się przekrojach. Kamiński natomiast koncentruje się głównie na recepcji tradycji romantycznej w zideologizowanych świadectwach głównych ugrupowań politycznych: obozu piłsudczykowskiego (rozd. 2), endecji (rozd. 3) oraz lewicy socjalistycznej i komunistycznej (rozd. 4). Pomija zatem ruch ludowy i inne orientacje, które — jego zdaniem — „nie stworzyły dostatecznie szerokich i wszechstronnych programów” (s. 12).

Myślę, że nie jest to motywacja wystarczająca: brak wszechstronnych programów zarzucić można także sanacji, zapożyczającej romantyczną frazeologię. A jednak — i słusznie — recepcję sanacyjną autor uwzględnił. Publikacje prasowe innych ugrupowań posługują się podobnymi technikami zapożyczeń, choć nie w tak szerokim zakresie jak publicystyka sanacji. W mowach i publikacjach przywódców

¹ S. Kawyn, *Ideologia stronnictw politycznych w Polsce wobec Mickiewicza 1890—1898*. Lwów 1937.