

Anna Sobiecka

Świat teatru w jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 119-134

2008

Artykuł został 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.

Anna Sobiecka

Akademia Pomorska
Słupsk

ŚWIAT TEATRU W JEDNOAKTÓWCE PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Wydaje się, że kondycję dziewiętnastowiecznych sztuk jednoaktowych najtrafniej określają słowa Dobrochny Ratajczakowej:

Kiedy u progu XIX wieku zaczęły się pojawiać coraz częściej na scenie warszawskiej utwory jednoaktowe, trudno było przypuścić, że ich rola dla dziewiętnastowiecznego dramatu może być w jakikolwiek sposób znacząca. Tymczasem z perspektywy dziejów okazała się ona istotna, choć na dobrą sprawę jeszcze nierozpoznana i niedoceniona¹.

Celem niniejszego artykułu będzie zwrócenie uwagi na jeden z aspektów dotyczących sztuk jednoaktowych powstających na przełomie XIX i XX wieku. Ten niezmiernie ciekawy okres pogranicza dwóch epok literackich w polskiej literaturze dramatycznej był czasem powstawania sztuk jednoaktowych należących zasadniczo do mijającej już nieuchronnie epoki pozytywizmu (również epoki pozytywizmu w historii polskiego teatru i praktyki scenicznej), a zarazem powstawania utworów antycypujących przemianę sztuki dramatycznej, które dokonały się w XX wieku. W przeszłość odchodziła stopniowo praktyka dramatyczna oparta na poetyce klasycznej *pièce bien faite*, a nasilały się tendencje naturalistyczne i modernistyczne. Następująco pisała o tym Marta Wojdak:

I chociaż farsy i komedie w jednym akcie nadal stanowiły obfitą produkcję dramaturgii popularnej, to jednoaktówka przestaje być jedynie sztuką z repertuaru rozrywkowego i amatorskich teatrów. Powstające w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku krótkie dramaty Rydla, Tetmajera, Wyspiańskiego, Szukiewicza (także Mielińskiego i Irzykowskiego) były nie tylko szkołą dramatycznego tworzywa, ale stały się manifestacją nowego stylu².

¹ D. Ratajczakowa, *Szkoła jednoaktówki w teatrze polskim lat 1800-1830*. W: *Gatunki dramatyczne a typy teatru*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1996, t. 6, s. 31.

² M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku*. W: *Stulecie Młodej Polski*. Studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1995, s. 537.

Interesującym nas zagadnieniem będzie obecność problematyki teatralnej w utworach jednoaktowych, rozumianej przede wszystkim jako wyraźny sygnał metateatralności i autotematyzmu sztuk w jednym akcie.

Funkcja metateatralna oraz stematyzowanie sztuki teatru zawarte i realizowane w wybranych jednoaktówkach, opisujących szeroko rozumiany świat teatru, powodowało określone konsekwencje. Używając teatralnych środków wyrazu, świat teatru zaczynał mówić o sobie samym, dzięki czemu przekaz teatralny sztuk jednoaktowych stawał się wypowiedzią metateatralną, ale zarazem autotematyczną. Przypomnieć w tym miejscu należy ustalenia Sławomira Świontka, który stwierdził:

Trzeba przy tym zauważyć, że autotematyzm tak wprowadzony jest szczególnego rodzaju; jego przedmiotem bowiem staje się nie sztuka słowa (jak w przypadku «powieści o powieści» czy «wiersza o wierszu»), ale – w znakomitej większości przypadków – sztuka teatru, a więc sztuka, w której słowo jest tylko jednym z możliwych środków ekspresji i której sposób odbioru różni się zasadniczo od odbioru dzieł literackich³.

Sfabularyzowanie świata teatru odsłaniało – zdaniem Świontka – najpełniej funkcję metateatralną utworów o tematyce teatralnej:

Następuje to wtedy, gdy sytuacja teatralna określająca metawypowiedziowy charakter tekstu dramatycznego zostaje uprzedmiotowiona, stając się elementem współtworzącym świat przedstawiony oraz komponentem układu fabularnego⁴.

Świat teatru stawał się nie tylko głównym czynnikiem kompozycyjnym i tematycznym tych utworów, ale zarazem sam przekaz teatralny nabierał cech autotematycznej wypowiedzi metateatralnej. W tym właśnie zjawisku upatrywać będziemy jednego z ważniejszych przejawów przemian zachodzących w strukturze jednoaktówek powstających na przełomie XIX i XX wieku.

Polska dziewiętnastowieczna jednoaktówka, zwłaszcza doby pozytywizmu, poza definicjami słownikowymi⁵ ma stosunkowo ubogą literaturę przedmiotu. Jej rozwój, podstawy teoretyczne oraz powolną ekspansję w dziewiętnastowiecznej literaturze dramatycznej najpełniej prezentują artykuły Dobrochny Ratajczakowej⁶. Znacznie częściej dostrzegano jednoaktówki młodopolskie. Udaną próbę monograficznego ujęcia tego zagadnienia stanowi rozprawa doktorska Marty Rusek, zatytułowana *Jednoaktówka w Młodej Polsce*, w której autorka szczegółowo prezentuje rozwój sztuki jednoaktowej w literaturze polskiej od XVII wieku, charakteryzuje kondycję

³ S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 125.

⁴ Ibidem, s. 149.

⁵ Por. *Materiały do Słownika rodzajów literackich. Zagadnienia rodzajów literackich*, t. XXI. Łódź 1978, z. 2, s. 97-98; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław 1998, s. 215; P. Szondi, *Jednoaktówka*. W: idem, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, tłum. E. Misiólek. Warszawa 1976, s. 35 i nn.

⁶ D. Ratajczakowa jest autorką kilku ważnych opracowań. Są to: *Alojzego Żółkowskiego „możebny nieporządek zakulisowy”*. W: *Dramat i teatr postanistawowski*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak. Wrocław 1992; *Świat fredrowskich jednoaktówek*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1; *Szkola jednoaktówki w teatrze polskim lat 1800-1830*. W: *Gatunki dramatyczne a typy teatru...*

drobniostek scenicznych z przełomu XIX i XX wieku, a także dokonuje typologicznego podziału jednoaktówki młodopolskiej (nurt symboliczno-nastrojowy oraz realistyczno-naturalistyczny)⁷. Ostatnio praca ta została opublikowana pod zmienionym tytułem *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*⁸. Inną próbą charakterystyki tego zagadnienia są: propozycja Henryka Izzydora Rogackiego, odnosząca się do miniatur scenicznych Adolfa Nowaczyńskiego⁹ oraz ponowne ustalenie Dobrochny Ratajczakowej¹⁰. Z nowszych prac na uwagę zasługuje z pewnością artykuł Agnieszki Marszałek, która biorąc pod uwagę podstawową – jak się wydaje – dla tego dziewiętnastowiecznego gatunku kategorię sceniczności, definiuje jednoaktówkę jako specyficzną formę dramatyczno-teatralną¹¹. Autorka trafnie określa podstawowe cechy jednoaktówki całego XIX stulecia, wyraźnie zaznaczając odmienność gatunkową sztuk jednoaktowych doby romantyzmu, pozytywizmu oraz Młodej Polski.

Karierę jednoaktówki w teatrze końca XIX wieku zapowiadał najślynniejszy z manifestów Augusta Strindberga *Przedmowa do Panny Julii* z 1888 roku, traktowany do dziś jako manifest naturalizmu¹². Wyznacznikami nowego typu dramatu subiektywnego, zwanego również „dramatem stacji”, staje się z jednej strony zasada trzech jedności, wprowadzająca maksymalną kondensację czasowo-przestrzenną, z drugiej strony temat sztuki, dążący do traktowania życia psychicznego bohaterów jako dramatycznej rzeczywistości utworu. Zniesiony przez Augusta Strindberga „tytułem próby” podział na akty miał służyć celowemu zachowaniu napięcia dramatycznego oraz iluzji scenicznej. W *Przedmowie* Strindberg pisał:

Sądziłem, że przy naszej malejącej zdolności oddawania się iluzji przeszkadzałyby nam antrakty, w czasie których widz ma czas na refleksje i przez to wymyka się sugestywnemu oddziaływaniu autora-magnetyzera¹³.

Sztuki jednoaktowe dziejące się na małej scenie, przy małej widowni, w jednej dekoracji i przy słabym oświetleniu, odgrywane przez aktora minimalnie ucharakteryzowanego, grającego dla publiczności, ale niepopisującego się przed nią – były, zdaniem Strindberga, zapowiedzią nowego typu dramatu i teatru.

⁷ Por. M. Rusek, *Jednoaktówka w Młodej Polsce*. Maszynopis rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, a obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Fragmenty pracy zostały opublikowane w postaci artykułu (pod nazwiskiem Wojdak). Por. M. Wojdak, *Gdy zabrakło...*

⁸ Por. M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków 2007.

⁹ Por. H.I. Rogacki, *O pożytkach z jednoaktówki w teatrze (wokół 23 premier miniatur scenicznych Adolfa Nowaczyńskiego)*. W: *Gatunki dramatyczne a typy teatru...*

¹⁰ D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*. W: *Stulecie Młodej Polski...*

¹¹ Sceniczność rozumiana jest przez A. Marszałek, jako przydatność teatralna sztuki jednoaktowej, polegająca na zgodności z obowiązującymi ówczesnie wymogami teatru, a także z regulami sztuki aktorskiej i oczekiwaniami widzów. Por. A. Marszałek, *XIX-wieczna jednoaktówka jako forma dramatyczno-teatralna*. W: *Teatr małych form – konwencje i zjawiska*, red. J. Ciechowicz. Szczecin 2006, s. 45.

¹² Por. *O dramacie*, red. E. Udalska, t. 2, *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Warszawa 1993, s. 371.

¹³ A. Strindberg, *Przedmowa do Panny Julii*. W: *Wybór dramatów*. Wybór, przekład i przypisy Z. Łanowski, Wstęp L. Sokół. Wrocław 1977, s. 105.

W młodopolskiej myśli teatralnej sformułowania dotyczące teorii nowego dramatu odnajdujemy między innymi w manifestie Stanisława Przybyszewskiego *O dramacie i scenie*, ogłoszonym w roku 1902 w „Kurierze Teatralnym”¹⁴. U Przybyszewskiego pojawia się określenie dramat wewnętrzny, czyli taki, który ignoruje wszelkie kategorie zewnętrzne na rzecz ilustracji tego, co rozgrywa się wewnątrz, w duszy bohatera. „W dramacie nowoczesnym właściwie nic się nie dzieje” – pisze Przybyszewski, podkreślając zarazem, że statyczność (brak akcji) i wyrażanie stanów emocjonalnych postaci (ilustrowanie przeżyć psychicznych człowieka) cechują zupełnie nowy typ dramatu wewnętrznego:

Nowy dramat polega na walce indywiduum ze sobą samym, tj. z kategoriami psychicznymi, które w stosunku do najgłębiej ukrytych źródeł indywidualnych, stanowiących rdzeń jaźni w obrębie samego indywiduum, tak się mają do niego, jak zewnętrzność do wewnętrzności; pole walki jest tu zmienione, mamy do czynienia z jedną rozlaną, rozbolełą duszą ludzką. Dramat staje się dramatem uczuć i przeżyć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu¹⁵.

Znamienne staje się nie tylko przeniesienie głównego ośrodka konfliktu dramatycznego ze świata zewnętrznego (tzw. zewnętrzność) do wnętrza psychicznego bohatera (tzw. wewnętrzność), ale również skupienie całej uwagi na drobniaczkowo analizowanej „wewnętrzności”.

Pojawienie się na przełomie XIX i XX wieku sztuki jednoaktowej nowego typu należy uznać za przejaw znacznie szerszego zjawiska, określanego najczęściej mianem swoistego „kryzysu dramatu”. Za pomocą tego właśnie pojęcia opisał przemiany zachodzące w dramaturgii europejskiej lat osiemdziesiątych XIX wieku Peter Szondi¹⁶. Przejawem kryzysu formy dramatycznej była – zdaniem Szondiego – utrata integralności podmiotu mówiącego w dramacie, inwazja nowych tematów i treści, wreszcie dezintegracja samej formy dramatycznej. Skutkiem tych przemian stało się pojawienie różnych nowych form dramatycznych, między innymi dramatu epickiego, subiektywnego, intymnego czy naturalistycznego. Jednym ze zjawisk typowych dla literatury dramatycznej przełomu XIX i XX wieku Szondi nazywa zjawisko fragmentaryzacji dramatu, które zapoczątkowało rozwój sztuki jednoaktowej nowego typu. W rozdziale poświęconym sztukom w jednym akcie autor stwierdza nawet, że tej nowoczesnej formy dramatyczno-teatralnej nie należy traktować jako miniaturowego dramatu. Jednoaktówka jest bowiem fragmentem dramatu opartym na napięciu, który urósł do rozmiarów całości, zaś jej modelem staje się scena dramatyczna¹⁷. O sztuce jednoaktowej mówi nawet jako o próbie przełamania (przez zwyciężenie) „kryzysu dramatu” przełomu XIX i XX wieku.

Młodopolska jednoaktówka różni się znacznie od swojej pozytywistycznej poprzedniczki, opartej w zasadniczych cechach na obyczajowej komedii typu *pièce*

¹⁴ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*. W: *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert, R. Taborski. Warszawa 1970.

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 339-340.

¹⁶ Por. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu...*

¹⁷ *Ibidem*, s. 85-90.

bien faite. Stopniowo zanikają w niej elementy komiczno-farsowe, wypierane przez nastrojowość i dramatyzm¹⁸. Akcja sztuk jednoaktowych, dawniej podporządkowana zasadzie skrótowości oraz przypadkowości, a zarazem wypełniona teatralnymi rozwiązaniami i efektami, staje się coraz bardziej przewidywalna, by nieuchronnie zdążyć do gorzkich, niekiedy tragicznych rozwiązań. Komedia w jednym akcie zmierza coraz wyraźniej w kierunku jednoaktowego dramatu. Jak zauważa Marta Rusek (Wojdak):

Przeniesienie akcentów z komizmu na dramatyzm eliminowało przypadek w jego charakterze szczęśliwego trafu i pozbawiało krótki dramat komediowego kierunku akcji. Komizm zastąpiony został nastrojowością, czasem poczuciem fatalizmu bądź gorzką ironią, w miejsce *happy endu* pojawiło się częste w finale jednoaktówki przełomu wieków zneruchomienie. Nowa tematyka i poszukiwanie nowych środków dramatycznego napięcia powodowały odchodzenie od zasady scenicznej efektywności i teatralnego stereotypu, toteż termin dramat w jednym akcie wydaje się bardziej adekwatny dla jednoaktówki tego czasu niż miano «mała sztuka»¹⁹.

Omówienie zagadnienia sygnalizowanego przez tytuł niniejszego artykułu wymaga również naświetlenia teatralnego statusu jednoaktówki w interesującym nas okresie. Wydaje się bowiem, że kontekst epoki literackiej, a jeszcze wyraźniej epoki teatralnej tego czasu, jest podstawowy dla zrozumienia znaczenia bluetek – jak niekiedy określa się jednoaktówki – w historii literatury dramatycznej końca XIX wieku. Można nawet pokusić się o przypuszczenie, że czasy te noszą znamiona swoistej „epoki teatralnej”. Pisanie utworów dramatycznych na zamówienie teatru, bezpośrednio dla sceny lub danego aktora, powszechna instytucja konkursów dramatycznych w celu zapewnienia ciekawych nowości repertuarowych, stosunkowo częsta praktyka łączenia kilku zawodów ludzi związanych z literaturą i teatrem, np. literata – krytyka – dramaturga, aktora – dramaturga – reżysera, aktora – reżysera – kierownika literackiego, stopniowe kształtowanie się zawodowego aktorstwa i reżyserii, wreszcie zmiany zachodzące w sposobie przygotowania przedstawienia teatralnego czy wpływ indywidualnych gustów aktorskich na dobór repertuaru – to tylko niektóre cechy znamienne dla końca XIX wieku w historii polskiego teatru.

Pamiętać również trzeba o powszechnym wówczas sposobie dodatkowego wynagradzania aktorów za udział w każdym przedstawieniu, w postaci „występowego”, tak zwanego *feu*. Początkowo miało być ono tylko środkiem zaradczym wobec nagminnego oddawania przez aktorów niewygodnych dla nich z różnych powodów ról. Zygmunt Szweykowski wskazuje jednakże na bezpośredni związek pomiędzy wprowadzeniem „występowego” a samą częstotliwością grania sztuk jednoaktowych. Jego zdaniem to właśnie *feu* wywołało w polskim teatrze drugiej połowy wieku XIX swoistą plagę jednoaktówek²⁰. Pojawiały się one w nieustannie zmieniającym się repertuarze tak często, by każdy ważniejszy aktor mógł grać jak najczę-

¹⁸ Por. A. Marszałek, *XIX-wieczna jednoaktówka...*, s. 55-56.

¹⁹ M. Wojdak, *Gdy zabrakło...*, s. 537.

²⁰ Por. Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 1.

ściej. Ponieważ rozmiar sztuki jednoaktowej nie pozwalał na jej samodzielność w ramach jednego wieczoru teatralnego, powszechnym zwyczajem było łączenie kilku jednoaktówek w jedno przedstawienie lub dodawanie ich do głównego spektaklu. Utwory te cieszyły się szczególną popularnością w okresie sylwestrowym i karnawałowym, kiedy to stanowiły podstawę teatralnego repertuaru przyjmowanego przez publiczność z niesłabnącym zainteresowaniem. Niekiedy ich popularność zaskakiwała i aktorów, i dyrekcję teatrów, przywykłą w tym czasie do upadku premier zaledwie po jednym bądź kilku przedstawieniach.

Popularność jednoaktówki na przełomie XIX i XX wieku zapewniała również pośrednio sama organizacja życia teatralnego, a zwłaszcza jej codzienna praktyka. Aktorzy mieli duży wpływ na dobór repertuaru, szczególnie na wybór utworów benefisowych. Sztuki jednoaktowe dawały specyficzne możliwości prezentacji pojedynczej, a zarazem popisowej roli aktorskiej. Utwory popularne i jednocześnie krótkie trafiały do scen ogródkowych i letnich, których podstawowym celem było dostarczenie uciechy oraz zabawy teatralnemu odbiorcy. Równie często sztuki w jednym akcie gościły w repertuarze zespołów objazdowych, dla których stanowiły podstawę istnienia. Jednoaktówki można było również dowolnie układać w tzw. bukiety i powtarzać w typowych programach składanych. Z tych powodów szybko stawały się istotną częścią repertuaru zarówno ogródkowego, prowincjonalnego, amatorskiego, jak i nieco bardziej ambitnego. Jednoaktówki niemal z taką samą częstotliwością pojawiały się na scenach Krakowa, Warszawy czy Lwowa. Sceniczne zapotrzebowanie na takie formy zaowocowało zwiększoną ich produkcją literacką, pióra m.in.: Zofii Mellerowej, Mariana Gawalewicza, Stanisława Dobrzańskiego, Edwarda Lubowskiego, Władysława Koziebrodzkiego, Zygmunta Przybylskiego – autorów pozytywistycznych oraz licznych twórców Młodej Polski, np. Tadeusza Rittnera, Adolfa Nowaczyńskiego, Gabrieli Zapolskiej, Włodzimierza Perzyńskiego, Andrzeja Niemojewskiego, Bolesława Górczyńskiego, Stefana Krzywoszewskiego czy Zygmunta Kaweckiego.

W literaturze dramatycznej przełomu XIX i XX wieku bluetki nie cieszyły się szczególnym uznaniem ani krytyki literackiej, ani samych twórców. I choć w repertuarze teatralnym utwory te zajmowały coraz ważniejsze miejsce, to ciągle jeszcze zaliczano je raczej do nurtu literatury drugorzędnej, czy nawet trzeciorzędnej, stawiając na równi z farsą, wodewilem i operetką. Jednoaktówki pisano szybko, bezpośrednio na zamówienie teatru, aktora bądź jako przeróbki popularnych utworów francuskich oraz niemieckich. Równie szybko i tanio prezentowano je na scenie. Dzięki temu sztuki w jednym akcie stawały się atrakcyjne zarówno dla repertuaru ogródkowego, jak i dla scen amatorskich i teatrów prowincjonalnych. Przybierając natomiast postać jednoaktowych składanek, czyli „bukietów teatralnych” lub małych utworów dołączanych do pełnowymiarowych komedii, sztuki w jednym akcie gościły na ówczesnych głównych scenach teatralnych. Głównym atutem jednoaktowych drobnostek była z pewnością teatralna predyspozycja, która decydowała o ich scenicznym powodzeniu.

Młoda Polska dokonała radykalnego przewartościowania w grupie utworów jednoaktowych. W czasach, gdy krytyka pisała, że „dobra farsa należy do literatury, gdy kiepska komedia – z niej wychodzi”²¹, dokonał się wyraźny podział dorobku

²¹ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, *Kult jednostki 1890-1910*. Warszawa 1912, s. 247.

dramatycznego na teksty skierowane dla „świętyni sztuki” oraz teksty dramatyczne skierowane wyłącznie dla „przedsiębiorstwa teatralnego”²². O sytuacji tej pisała Dobrochna Ratajczakowa:

Taka sytuacja dramatu i teatru prowadziła do ostrego podziału sceny na świątynię sztuki i przedsiębiorstwo. [...] Oba typy miały swe rodzime wcielenia: świątynia stała w Krakowie, przedsiębiorstwo funkcjonowało w Warszawie, a pomniejsze teatry oscylowały między pierwszym (rzadziej) a drugim (częściej) wzorem, przedzielonymi prawdziwą przepaścią²³.

Stąd utwory jednoaktowe, oceniane najczęściej jako teksty wyłącznie sceniczne, popularne komedie na pograniczu farsy i wodewilu, trafiały niemal wyłącznie do repertuaru teatru-przedsiębiorstwa. Droga do teatru-świętyni była dla nich zdecydowanie zamknięta. Stąd też – zdaniem Ratajczakowej – całą grupę tekstów zaliczanych gatunkowo do komedii popularnej (w tym również sztuki jednoaktowe) w epoce Młodej Polski charakteryzowała swoista „bezdomność”: „Istnieją «nigdzie», w całkowitej pustce, poza literaturą i poza sceną-świętynią”²⁴. Również w tej grupie utworów jednoaktowych sztuki o tematyce teatralnej zajmują miejsce szczególne. Coraz wyraźniej pretendują one do utworów (przynajmniej niektóre z nich), które chcą mówić coś ważnego, właśnie poprzez swój aspekt metateatralności. Tym samym stopniowo otwiera się dla nich droga do „świętyni sztuki”.

Sztuki jednoaktowe z przelomu XIX i XX wieku możemy podzielić na dwa zasadnicze typy: jednoaktowe komedie, podporządkowane rygorom scenicznym teatru popularnego, oraz jednoaktowe dramaty, usiłujące mówić o rzeczach ważnych. Jednoaktówki, w których przywoływany jest świat teatru, należą – niestety – w znacznej mierze do typu pierwszego, typu komedii pogranicza formy komediowej i farsowej. W związku z tym nie pretendują do rozstrzygnięcia ważkich problemów, a raczej mają służyć tylko scenicznej zabawie. Dzięki nagromadzeniu podobnych i powtarzających się często tematów (np. zwrócenie się w stronę teatru na skutek zawodu miłosnego, konkurs dramatyczny jako sposób „wyłowienia” odpowiedniego kandydata na męża, protekcja odpowiedniej – wysoko postawionej lub wpływowej – osoby przy angażu do teatru) oraz nagminnie eksploatowanej stereotypowości postaci (np. kandydatek do zawodu aktorskiego, zwanych adeptkami scenicznymi, pretenderek i pretendentów do ról amantów lub ról dramatycznych, dyrektorów teatrów, suflerów, pomocników teatralnych, woźnych) sztuki w jednym akcie okazują się odpowiednim i optymalnym typem repertuarowym na potrzeby teatru popularnego, prowincjonalnego, a nawet amatorskiego. Nie tracą natomiast swej atrakcyjności pod względem wystawienniczym. Równie dobrze prezentują się w nich gwiazdy aktorskie, które dodatkowo gwarantują powodzenie teatralne i pełną widownię, a także optymalny dochód z przedstawienia, jak i aktorzy mniej znani czy nawet amatorzy. Znacznie rzadziej znajdują się w tej grupie tekstów dramatycznych utwory pretendujące do mówienia ważnych rzeczy o kondycji teatru przelomu XIX i XX wieku.

²² Por. D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce...*

²³ Ibidem, s. 522-523.

²⁴ Ibidem, s. 524.

Świat teatru – rozumiany możliwie szeroko – jest obecny w wielu utworach dramatycznych²⁵. Spośród najciekawszych jednoaktówek wymienić należy: *Próbu u dyrektora teatru* – żart sceniczny w 1 akcie Mieczysława Dzikowskiego (1895), *Konkurs dramatyczny* – komedię w 1 akcie Michała Wołoskiego (1888), *Debiutantkę* – fraszkę w 1 akcie (1900), *Nieudaną próbę* – krotoczwilę w 1 akcie (1903) Zygmunta Przybylskiego, *Komedię konkursową* – komedyjkę w 1 akcie Adama Asnyka (1888), utwór sceniczny w 1 akcie *Sytuacja z dramatu* (1902), szkic komediowy w 1 akcie *Idealista* (1905) Bolesława Gorczyńskiego, *Recenzijkę* – jednoaktowy fragment dramatyczny (1908), *Konkurs* – komedię w 1 akcie (1911) Włodzimierza Perzyńskiego, a także *Muzę w kłopotach* (1911) Zofii Mellerowej²⁶.

Częstym sposobem prezentowania świata teatru w sztukach jednoaktowych przełomu XIX i XX wieku staje się technika „teatru w teatrze”, rozumiana nie tylko jako szkatułkowa forma pokazywania przedstawienia teatralnego w ramach akcji dramatu, ale również szerzej, jako przypadek prezentowania bohaterów wywodzących się z różnych aktorskich i teatralnych profesji, tj. aktorów zawodowych i amatorów, aktorów scen prowincjonalnych, ze szczególnym naświetleniem osoby dyrektora prowincjonalnej trupy, teatralnych suflerów, ich pomocników (np. woźnego, garderobianego) oraz autorów-amatorów piszących sztuki dla nie zawsze wymagających scen prowincjonalnych. Wydaje się, iż znamienne w tej grupie tekstów jest ich szczególne umieszczenie na pograniczu grupy utworów pisanych dla samej tylko scenicznej uciechy i zapelnienia luk repertuarowych teatru-przedsiębiorstwa oraz coraz bardziej wyraźna potrzeba – przynajmniej pewnej grupy utworów – do mówienia rzeczy istotnych o teatrze, a tym samym aspiracja do repertuaru teatru-świątyni.

Sztuki te można uszeregować w kilka grup tematyczno-problemowych. Każda z nich w nieco inny sposób prezentuje wizerunek świata teatru, czy to poprzez bezpośrednie ukazanie sceny, aktorów, ich pracy oraz trudnego, codziennego życia, czy tylko poprzez pośrednie odwołania do szeroko rozumianego życia teatralnego, np. wzmianki o konkursach dramatycznych, które – zwłaszcza na prowincji – stają się modnym sposobem pozyskania względów, a najlepiej obietnicy małżeństwa z córkami wpływowych organizatorów konkursów, czy portrety autorów dramatycznych – całkowitych amatorów w tej dziedzinie, dla których udział w konkursie jest najczęściej formą rekompensaty życiowych czy – jeszcze częściej – miłosnych niepowodzeń. Każda z tych grup tekstów stawia sobie nieco inne zadania w kreśleniu ob-

²⁵ Między innymi: *Wędrowną muza* Michała Bałuckiego (1898), *Aktorki* Stefana Krzywoszewskiego (1909), *Za kulisami* Ignacego Maciejowskiego-Sewera (1899), niedrukowana komedia Władysława Reymonta *Benefis* (powst. 1895), *Dramat Kaliny* Zygmunta Kaweckiego (1902) czy *Człowiek z budki suflera* Tadeusza Rittnera (1913).

²⁶ Precyzyjne określenie rozmiaru komedii Zofii Mellerowej pt. *Muza w kłopotach* jest o tyle trudne, że tylko akt I wypełnia właściwa akcja dramatyczna. Akt II to zaledwie trzy sceny, uzupełniane dowolnymi ariami, piosenkami, duetami, tercetami oraz deklamacjami. Akt III wypełnia natomiast jeden akt dowolnej operety, jak czytamy w zakończeniu sztuki. Można właściwie uznać, że sztuka Mellerowej jest pomysłem częściowo napisanej operetki, z możliwością dokonania odpowiednich uzupełnień. Wyjęty ze sztuki akt I może stanowić całkowicie samodzielny tekst jednoaktowy. Por. Z. Mellerowa, *Muza w kłopotach*. W: idem, *Komedie i dialogi*, przedmowa Cecylia Wawelska. Kraków 1911.

razu świata teatru. Te, które nie pretendują do miana sztuk ważnych, repertuarowych dla teatru-świątyni, przybierają najczęściej formę jednoaktowych krotkowiec, żartów scenicznych oraz fraszek w jednym akcie. Problematyka utworów jest mocno zróżnicowana, choć w wielu sztukach powtarzają się podobne rozwiązania.

Jednym z problemów zauważonych przez autorów jednoaktowych komedii jest instytucja konkursów dramatycznych. Początkowo miały one pełnić funkcję dostawcy teatralnego repertuaru, zachęcając i mobilizując (poprzez odpowiedni system nagradzania) do twórczości dramatycznej rodzimych autorów. Literatura dramatyczna ostatniego dziesięciolecia XIX wieku przynosi jednak nieco inny obraz praktyk teatralnych związanych z instytucją konkursów dramatycznych. Dla organizatorów stają się one najczęściej pretekstem do załatwiania własnych interesów. Nie inaczej dzieje się w *Konkursie dramatycznym* Michała Wołoskiego, *Konkursie* Włodzimierza Perzyńskiego oraz *Komedii konkursowej* Adama Asnyka. Główny bohater sztuki Wołoskiego – ceniony warszawski literat i wydawca Kalikst Bombastowicz – traktuje zorganizowany przez siebie konkurs na dramat jako pomysł na wydanie za mąż szesnastoletniej córki Loli (przy okazji pragnie w elegancki sposób pozbyć się z domu siostry – starej panny Herminii, której ręka ma być dodatkiem do drugiej nagrody). I choć Bombastowicz ukrywa prawdziwe intencje za górnolotnymi hasłami poświęcenia i pracy na rzecz literatury oraz społeczeństwa, kryteria stawiane najlepszej sztuce, a właściwie najkorzystniejszemu autorowi-amantowi, nie pozostawiają żadnych złudzeń w tej kwestii. Jeszcze precyzyjniej konkursowe kulisy odsłania komedia Asnyka. W tle miłosnych perypetii pary: Stasi Hugonowskiej i Bolesława Bekasińskiego toczą się zacięte zmagania konkursowe. Bolesław celowo opóźnia swoje zaręczyny. Wkrótce bowiem ma zostać rozstrzygnięty konkurs, na który i on „palnął sobie komedyjkę”, chcąc przypodobać się ojcu dziewczyny – Hugonowskiemu, uznanemu literatowi, również uczestnikowi konkursowych zmagania. Obradom jury pikanterii dodaje fakt, że niektórzy jego członkowie są jednocześnie autorami sztuk nadesłanych na konkurs oraz dobrymi znajomymi Hugonowskiego, a w przypadku Tenowskiego również kandydatami do ręki Stasi. Tenowski nie potrafi jednak rozpoznać w grupie nadesłanych sztuk komedii Hugonowskiego, a wiadomo, że jego utwór powinien zwyciężyć. Utwory są anonimowe, a nazwiska poszczególnych autorów spoczywają w zamkniętych kopertach do czasu rozstrzygnięcia konkursu. Również miejscowa krytyka wcześniej przygotowuje się do ogłoszenia werdyktu. Zapobiegliwy redaktor *Gazetkiewicza* pisze pochwalny artykuł na cześć Hugonowskiego, licząc na zwycięstwo jego komedii w konkursie. Gdy okazuje się, że wygrywa sztuka początkującego autora – Bolesława Bekasińskiego, *Gazetkiewicz* zostaje zmuszony do szybkiej zmiany artykułu na pierwszą stronę, a Tenowicz rozważa nawet możliwość zmiany samego werdyktu. Bolesław, ośmielony sukcesem, postanawia oświadczyć się panie Stanisławie. Hugonowski, rad nie rad, musi przyjąć kandydata, tym bardziej, że prasa donosi już o „słodkich owocach konkursu dramatycznego”. Prawdę ujawnia konkurencyjne czasopismo o znamienym tytule „Światło”, porównując konkursowe zmagania do „rzezi niewiniątek”. Podobna jest wymowa całej jednoaktowej *Komedii konkursowej* Asnyka, która demaskuje konkursowe kulisy: udział w rywalizacji raczej niemłodych dramatopisarzy, a właściwie weteranów, proces ingerencji w obrady jury i samą ocenę zgłasza-

nych sztuk, swoisty konkursowy nepotyzm i poplecznictwo, przecieki do prasy i kampanie reklamujące odpowiednich autorów.

Kolejna grupa sztuk jednoaktowych odwołuje się do obrazu próby teatralnej, której głównymi bohaterami stają się debiutanci, zwani także popularnie adeptami i adeptkami, aspirantami i aspirantkami, względnie teatralnymi kandydatami i kandydatkami (panie nazywane bywają również dzierlatkami). Każdorazowy opis teatralnego debiutu czy pierwszej próby scenicznej staje się najczęściej pretekstem do mówienia o kondycji teatru końca XIX wieku. Znamiennym przykładem w tej grupie jednoaktówek są *Debiutantka* Zygmunta Przybylskiego oraz *Próba u dyrektora teatru* Mieczysława Dzikowskiego. Tytułową debiutantką w sztuce Przybylskiego jest Jadwiga Wielińska, córka właścicielki restauracji „Armatnia kula” z prowincjonalnego miasteczka. Za namową matki dziewczyna marzy o karierze scenicznej, poważnych rolach dramatycznych i popularności dorównującej sławie Heleny Modrzejewskiej. Jej przygotowanie do scenicznego debiutu ogranicza się jedynie do znajomości współczesnej literatury oraz udziału w amatorskich próbach teatralnych. Jadwiga grała wcześniej w amatorskim zespole w komedii Blizińskiego pt. *Mąż od biedy*, z powodzeniem deklamowała również wiersze. Matka Jadwigi umiejętnie podsyca aspiracje córki. Zainteresowanie sztuką traktuje niemal jak przejaw aktualnej mody, tłumacząc sobie i Jadwidze, że obecnie do teatru wstępują również hrabianki, księżniczki oraz panny z dobrego domu. Jadwiga wyraźnie preferuje repertuar dramatyczny, widząc w tej dziedzinie możliwość rozwoju swojego talentu. Dlatego niechętnie odnosi się do sugestii dyrektora teatru prowincjonalnego – Studnickiego, by początkowo występować również (a może nawet przede wszystkim) w małych rolach, w bardzo zróżnicowanym repertuarze, a także tańczyć i śpiewać na scenie. Matka z niezadowoleniem zabiera córkę z teatru i planuje wyjazd do Warszawy, by tam szukać nowych możliwości jej angażu. Drugim bohaterem jednoaktówki Przybylskiego jest Henryk Tolniewicz, prowincjonalny weterynarz, który w wolnych chwilach pisuje dla teatru. Jego nowa sztuka, z prawdziwie dekadenceckiego repertuaru, ma być lekarstwem na pustkę w prowincjonalnym teatrze dyrektora Studnickiego. Tolniewicz – autor dramatyczny, amator – tak tłumaczy koncepcję swojego utworu:

Moja sztuka nie jest operetką, ani farsą, to wielki dramat symboliczny, modernistyczny w siedmiu obrazach, z prologiem w dwóch odsłonach i z epilogiem także w dwóch odsłonach, osnuty na tle życia zwierząt, które bliżej zbadałem i że tak powiem przeniknąłem...[...] To będzie zupełnie coś nowego, coś bardziej dekadenceckiego, niż nawet dekadencekim być może, to będzie subtelne połączenie poezji zwierzęcej z brutalnym ludzkim realizmem. Będzie to, że tak powiem, impresjonizm dramatyczny, w którym teoria Darwina, rozwinięta szeroko w kreśleniu moich typów, wykaże całe bogactwo świeżego pomysłu²⁷.

Sztuka Henryka nie wzbudza, niestety, zainteresowania reżysera i zespołu teatralnego, przeciwnie, próba kończy się całkowitym niepowodzeniem i ostenta-

²⁷ Z. Przybylski, *Debiutantka*, fraszka w 1 akcie. Warszawa 1908, seria *Teatr Amatorski*, nr 58, s. 11.

cyjnym wysmianiem pomysłów debiutującego autora. Oba wątki jednoaktowej fraszki Przybylskiego – sceniczny debiut aktorki-amatorki Jadwigi oraz pisarza-amatora Henryka – zostają umiejętnie zespolone. Młodzi mają dosyć teatru, który nie potrafi docenić ukrytych w nich talentów. Ich przypadkowe spotkanie na prowincjonalnej scenie odsłania dawną wzajemną fascynację. Jadwiga z powodu zainteresowania teatrem nie okazywała odpowiedniego zainteresowania Henrykowi, on z powodu pozornej, jak się ostatecznie okazało, obojętności postanowił zwrócić na siebie uwagę Jadwigi, pisząc dla niej sztuki teatralne. Typowo farsowy wątek niespełnionej, a raczej zawiedzionej miłości (pokazany na zasadzie typowego dla jednoaktówki *qui pro quo*) w sztuce Przybylskiego odsłania jednak nieznaną oblicze teatralnej prowincji. To pozornie przypadkowe spotkanie młodych w teatrze, odbywające się z udziałem dyrektora, reżysera i niejako na oczach całego zespołu teatralnego, demaskuje nieco „inne” oblicze świata teatru na prowincji. Amatorzy, którzy chcą się „bawić w teatr” – jej marzy się przecież kariera drugiej Modrzejewskiej i wielkie role dramatyczne, jemu sztuki oklaskiwane na scenie – nie mają najmniejszych szans, by zaistnieć w świecie teatru prowincjonalnego. Można właściwie powiedzieć, że oni wcale nie znają tego teatru, jego prawdziwego oblicza. Prawdopodobnie, po chwilowych niepowodzeniach, powrócą do swojego dawnego życia, przyzwyczajnień, rodzinnej stabilizacji, może nawet połączą się w szczęśliwe małżeństwo. Tymczasem przeobrażenia teatru prowincjonalnego, które demaskuje *Debiutantka* Przybylskiego, niejako w drugim planie i to głównie za sprawą wypowiedzi teatralnego woźnego, stają się faktem nieodwracalnym. Typowy dyrektorski gabinet teatru na prowincji, wypełniony książkami, rękopisami, gazetami, rozwieszonymi na ścianach afiszami i doniesieniami prasowymi, wcale nie zdradza stopnia degradacji świata teatru. Rzeczywistość pozostaje jednak zupełnie odmienna. Zespół Studnickiego od dłuższego czasu przeżywa duże kłopoty finansowe. Przedstawienia odbywają się przy nielicznie zgromadzonej publiczności lub są odwoływane z powodu braku zainteresowania repertuarem. Konsekwencją tego są zaległości w placeniu aktorskiej gaży (dyrektor od miesiąca nie wypłaca swoim aktorom pensji) oraz zwyczajny brak zajęcia. Atmosfera w zespole, wzajemne nieporozumienia i zatargi z dyrektorem nie najlepiej wpływają na efektywność pracy. Większość prób kończy się wzajemnymi oskarżeniami, niekiedy nawet poważniejszymi awanturami. Dyrektor Studnicki prawie całkowicie traci panowanie nad porządkiem w zespole. Jego codzienne zajęcia ograniczają się właściwie do pozornego czytania nowych sztuk, nad którymi znudzony najczęściej zasypia. Urozmaiceniem bywa wizyta amatorów starających się o angaż do zespołu (przykładem jest właśnie Jadwiga Wieluńska) lub dyskusje z natrętnymi autorami, ubiegającymi się o wystawienie sztuk. Próby przekonania dyrektora do bardziej ambitnego repertuaru kończą się najczęściej całkowitym niepowodzeniem. Jego zdaniem miernikiem wartości komedii pozostaje frekwencja publiczności oraz „żywy” dochód. Jednoaktówka Przybylskiego nie opisuje bezpośrednio sytuacji materialnej aktorów grupy Studnickiego. Wszystkiego możemy się jedynie domyślać. Nader wymowna pozostaje atmosfera w zespole oraz pretensje do dyrektora.

Sztuki jednoaktowe oparte na schemacie próby teatralnej noszą najczęściej znamiona żartu scenicznego, którego celem jest udana zabawa. Oparte na zasadzie nie-

ustannych nieporozumień i serii pomyłek, stają się wdzięcznym materiałem do opisu aktorskiego kunsztu. Takie właśnie obrazki z małego „światka” teatru przynoszą *Nieudana próba* Zygmunta Przybylskiego oraz *Próba u dyrektora teatru* Miecysława Dzikowskiego. Krotchwila Przybylskiego pokazuje typową „zabawę w teatr”, prowadzoną przez grupę mieszczańskich amatorów, dla których owa zabawa jest zaledwie pretekstem do prowadzenia bardziej interesującej sztuki flirtu. Kiedy zawodzą skrupulatnie opracowane techniki pozyskania względów panien – a szczególnym zainteresowaniem salonowych amatorów-lampartów cieszą się młode mężatki – wieczór teatralny zostaje odwołany na korzyść wieczorku tańczącego. I znowu wszyscy wydają się dobrze bawić. Nieco inną sytuację opisuje sceniczny żart Dzikowskiego. Tu rzeczywiście zostaje przeprowadzona próba teatralna, która ma ułatwić angaż do zespołu początkującym aktoreczkom o wdzięcznych imionach: Binia, Zunia, Tunia oraz Munia, a także bardziej wytrawnemu amantowi – Witalisowi. W czasie próby przywoływane są sceny popularnego romansu, a świat teatru (teatralna próba) nieustannie miesza się z życiem (próby flirtu Witalista z niedoświadczonymi aktorkami). Ostatecznie dyrektor angażuje wszystkich do ról lekkich amantów i amantek w odpowiednim repertuarze, co ma gwarantować nowej grupie powodzenie u publiczności.

Kolejna grupa tematyczna to jednoaktowe sztuki prezentujące trudną – najczęściej prowincjonalną – codzienność teatru przełomu XIX i XX wieku. Taki obraz przynosi sztuka Zofii Mellerowej *Muza w kłopotach*. Komedia Mellerowej pokazuje prawdziwie „ciężkie czasy” teatru na prowincji – radykalną degradację sceny prowincjonalnej, konieczność dokonania nieuchronnych zmian repertuarowych i zawodowych aspiracji aktorów z Gapiejowa. Próba teatralna staje się pretekstem do ważnego spotkania dyrektora z zespołem i rozmowy dotyczącej przyszłości grupy. Kolejne nieudane przedsięwzięcia oraz fiasko ostatniego przedstawienia stawia zespół w bardzo trudnej sytuacji materialnej. Dyrektorowi odmówiono już kolejnego kredytu, a na domiar złego o pieniądze zaczęli upominać się dawni wierzyciele. Pomimo trudnej sytuacji dyrektor nie zaprzestaje prób do nowego przedstawienia. Spokój burzy jednak informacja o powrocie do miasteczka dawnego członka zespołu – sławnego Bluma, któremu udało się odnieść sukces w prawdziwie wielkim „świecie” teatru, a który ma się okazać deską ratunku dla zespołu. Blum przygotowuje nowy rodzaj przedstawienia: „widowisko pełne urozmaicenia, składające się z luźnych scen, śpiewów, deklamacji, tańca”²⁸ (taka jest również forma samej *Muzy w kłopotach!*). Aktorzy-artyści zastanawiają się nad ceną, którą przyjdzie im zapłacić w imię popularności, zachowania pracy oraz konieczności dostosowania się do nowych wymagań publiczności. I dyrektor, i aktorzy próbują na różne sposoby usprawiedliwiać konieczność grania sztuk należących do niskiego repertuaru: „Poważny teatr ludziom się przejadł i kwita! Nie pomoże prasa, nie pomoże Szekspir ani Słowacki. Ludziska skłopotani chcą się pośmiać, rozweselić [...]. Co tu się dziwić i gromy ciskać? Ciężkie czasy”²⁹. Aktorzy zostają zmuszeni do przewartościowania swoich ideałów. Artyzm sztuki teatru – traktowany przez niektórych aktorów

²⁸ Z. Mellerowa, *Muza w kłopotach...*, s. 247.

²⁹ Ibidem, s. 249-250.

jako rodzaj kapłaństwa i posłannictwa (Rzepkowska) – musi ustąpić szarej prozie życia, groźbie utraty pracy oraz jedynych środków utrzymania. W nowej sytuacji niespodziewanie odnajduje się początkująca w zespole aktorka, naiwna Kłocia, która odkrywa w sobie prawdziwe powołanie do wodewilu, w którym „i nóżkę trzeba pokazać, i ramię, i głosik”. Powracający z nowymi pomysłami Blum okazuje się dla zespołu prawdziwym ratunkiem – angażuje wszystkich, spisuje umowy i dodatkowo wypłaca natychmiast miesięczną pensję z góry. Dawny repertuar zostaje zastąpiony programem o roboczym tytule „Kawa Śpiewająca”, na wzór francuskich *Café chantant*. Wobec nieuniknionych przemian, które muszą nastąpić i w samym zespole, i w preferowanym przez scenę prowincjonalną repertuarze, znamienne pozostają słowa zaprzyjaźnionego z teatrem krytyka Śliskiego traktujące o tym, że publiczność sama urabia sobie teatr. Stopniowo obserwujemy również zmieniającą się samoświadomość i aktorów, i dyrektora teatru z prowincjonalnego Gapiejewa. O tym, że wszystko nieuchronnie się zmienia i jakaś epoka teatralna odchodzi w przeszłość, świadczą najlepiej słowa dyrektora skierowane do ambitnego i utalentowanego autora dramatycznego, którego najnowsza sztuka musi ustąpić miejsca popularnym *Café chantant*: „Lecz właśnie dlatego, że go pan masz [talent dramatyczny – A.S.], żeś prawdziwym poetą, nie będziesz pisał dla okłasków ani łasił się krytykom dla recenzji – a to grunt panie, warunek *sine qua non* powodzenia. Podobnym zasadom hołdowałem i ja – i oto widzisz, do czego mnie doprowadziły!”³⁰. Komedia Mellerowej stanowi rzadki przykład sztuki, która z taką siłą demaskuje przemiany zachodzące w ówczesnym teatrze³¹.

Opisując kategorię świata teatru w sztukach jednoaktowych przełomu XIX i XX wieku, musimy pamiętać o trudnościach z określeniem jednorodności gatunkowej większości tych utworów. Nie przestają one być lekkimi utworami komediowymi pisanymi w celu zapewnienia teatralnemu odbiorcy radości i uśmiechu. Krotchwile, żarty sceniczne, fraszki w jednym akcie nadal pozostają w większości przypadków komedyjkami z pozornie blahą akcją, pełną niewyszukanych rozwiązań scenicznych, nieustannych pomyłek i zwrotów akcji. Dzięki temu nadal są atrakcyjne pod względem scenicznym. Coraz częściej jednak dochodzi w nich do głosu problematyka znacznie poważniejsza. Zastosowana w utworach konstrukcja teatru w teatrze – głównie dzięki swojej funkcji metateatralnej – umożliwia demaskowanie kondycji polskiego teatru końca XIX wieku oraz podglądanie z bliska przeobrażeń zachodzących w samoświadomości aktorskiej społeczności. Aktorzy zaczynają rozumieć mechanizmy decydujące o ich przetrwaniu lub samounicestwieniu. Akceptują je lub się z nimi nie zgadzają, ale sama machina przemian zostaje uruchomiona. Stopniowo zmienia się również klasyfikacja gatunkowa sztuk jednoaktowych. Obok żartów i fraszek, komedyjek i krotchwil na scenę w sposób nieunikniony wkraczają jednoaktowe dramaty, eksponujące przeżycia wewnętrzne oraz psychikę bohaterów, zgodnie z założeniami teoretycznymi Augusta Strindberga i Stanisława Przybyszewskiego.

Najlepszym przykładem w tej grupie młodopolskich tekstów jednoaktowych pozostają bez wątpienia utwory Bolesława Gorczyńskiego, który łączył pasje dramato-

³⁰ Ibidem, s. 252-253.

³¹ Podobne w wymowie będą klasyczne młodopolskie pozycje metateatralne w obrębie dramatu wieloaktowego, np. *Dramat Kaliny Kaweckiego czy Człowiek z budki suflera* Rittnera.

pisarza oraz praktyka teatralnego³². Powstała w 1902 roku *Sytuacja z dramatu*³³ przynosi zupełnie odmienne rozwiązanie typowej dla komedii jednoaktowych sceny próby teatralnej. W domu artysty dramatycznego Antoniego Karłowskiego oraz jego żony Jelity spotykamy również Bronowicza – nietuzinkowego autora dramatu pt. *Cichy człowiek*, którego premiera właśnie się odbyła. Wszyscy z napięciem oczekują popremierowych recenzji. W tym samym czasie żona Karłowskiego próbuje uwieść Bronowicza. Sytuacja komplikuje się tym bardziej, że akcja dramatu *Cichy człowiek* oparta jest w znacznej mierze na osobistych przeżyciach młodego Bronowicza. Jego ojciec – poślubiwszy znacznie młodszą od siebie kobietę, młodą i piękną Emmę – był przez nią oszukiwany i zdradzany. Uczucia związane z nienawiścią do macochy i kobiet oraz upokorzeniem ojca Bronowicz „przełamał” w sztukę dramatyczną, której główny bohater (pierwowzór ojca Bronowicza – Kalecki, grany właśnie przez Karłowskiego) w scenie finałowej dusi swoją wiarołomną żonę. Oczekując na oceny krytyków, Bronowicz nie tylko wyjaśnia Karłowskiemu pomysł utworu, ale również zaznajamia go ze swoimi wewnętrznymi rozterkami. Dawne rodzinne przeżycia powróciły ze wzmożoną siłą na skutek „zobaczenia” ich na scenie. Napisana przez niego sztuka jest formą dopowiedzi tego, czego nie uczynił jego prawdziwy ojciec, a co powinien był uczynić, chcąc ratować się przed poniżeniem przez swą młodą żonę. Sytuacja staje się coraz bardziej skomplikowana z chwilą, gdy Jelita zaczyna uwodzić Bronowicza. Tytułowa sytuacja z dramatu zostaje niejako powtórzona. W zachowaniu Jelity Bronowicz widzi swojego ojca upokorzonego przez Emmę. Rzeczywistość miesza się z fikcją dramatyczną, a bohater traci w tej sytuacji panowanie nad sobą. W scenie próby z dramatu (on w roli ojca, Jelita w roli Emmy) dusi żonę Karłowskiego. Konieczność napisania sztuki oraz zaślepienie w sytuacji próby z dramatu Bronowicz tłumaczy następująco: „Ja musiałem go napisać - ja go nosiłem w sobie, pielęgnowałem, wreszcie musiałem dokonać --- po co ona weszła mi w drogę --- po co ona stworzyła tę sytuację --- ja tylko grałem rolę - tylko --- nic więcej --- a ona --”³⁴. Podobny motyw mieszania się życiowej prawdy i teatralnej fikcji spotykamy w kolejnym jednoaktowym szkicu Gorczyńskiego pt. *Idealista*³⁵. Tu dramaturg („autor - idealista”) Henryk Borowski zakochuje się w prowincjonalnej aktorce Staśce Wolińskiej. Jej teatralno-prowincjonalna przeszłość (romanse z kolegami z zespołu, udział w poczęstunkach dla aktorów, przyjmowanie prezentów od wielbicieli talentu i urody) staje na drodze do prawdziwej miłości i szczęścia. Borowski początkowo idealizuje kobietę: „Pięć lat na scenie, pięć lat w brudnym

³² Bolesław Gorczyński był nie tylko uznanym dramaturgiem, ale również reżyserem, dyrektorem i kierownikiem literackim kilku warszawskich scen teatralnych, m.in. Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana w latach 1915-1916. W roku 1910 był także inicjatorem Wolnej Sceny przy Teatrze Małym w Warszawie, gdzie wystawiano sztuki m.in. Maeterlincka, Strindberga i Przybyszewskiego. Pisząc *Sytuację z dramatu* oraz *Idealistę*, z pewnością znał założenia teoretyczne nowego dramatu wewnętrznego.

³³ Sztuka Gorczyńskiego została nagrodzona w 1905 roku na konkursie dramatycznym warszawskiego „Wędrowca” i była drukowana w tym samym roku w popularnej serii *Książki dla Wszystkich*.

³⁴ B. Gorczyński, *Sytuacja z dramatu*. Warszawa 1905, s. 51.

³⁵ Idem, *Parodie miłości. Trzy jednoaktowe lekkie komedie*. Lwów 1908 [tu:] *Idealista*, szkic komedii w 1 akcie, s. 29-47.

świecie aktorskim, i taka czysta, taka krystalicznie czysta!³⁶. Dopiero spotkanie z innym aktorem, kolegą z zespołu Wolińskiej – Norskim demaskuje przeszłość uroczej Stasi: „Mój autorze kochany, w takiej biedzie, w takiej tułaczce wszystko jest możebne... Ona jest zresztą porządna dziewczyna, a że ją dwóch chłopczyków chciało podejść, albo nawet podeszło... to trudno... Jeżeli jest winną, to tylko w połowie”³⁷. I choć nie wiemy, jak ostatecznie zakończy się romans autora dramatycznego i aktorki, to jedno jest pewne – jego idealistyczny obraz kobiety-aktorki zmienia się. Widzimy wyraźnie, że w obu utworach Gorczyńskiego rozmiar sztuki jednoaktowej wykorzystany zostaje w zupełnie odmiennej funkcji. Używając określenia Szondiego, możemy zauważyć, że jednoaktowa forma nie jest miniaturowym dramatem, lecz fragmentem dramatu, który urasta do rangi całości, a jego modelem staje się scena dramatyczna. Stąd też nieprzypadkowy tytuł jednoaktówki Gorczyńskiego *Sytuacja z dramatu*.

Widzimy więc, że przełom XIX i XX wieku przyniesie istotne przemiany wyznaczników gatunkowych sztuk jednoaktowych. Agnieszka Marszałek, wprowadzając nawet termin „nowa epoka jednoaktówki”, podsumuje je następująco:

Nowa epoka jednoaktówki [Młoda Polska – A.S.] nie wyprze wprawdzie jeszcze długo sztuk starego typu, nie zastąpi ich całkowicie, ale znajdzie dla siebie istotne miejsce w teatralnym repertuarze. Zerwie z postulatem sprawności, sceniczności, potoczności. Wprowadzi bohaterów w przestrzeń, która na równi ze słowem ewokować będzie nastrój; zamiast – jak to miało miejsce we wszystkich jednoaktówkach spokrewnionych z farsą – zwiększać tempo scenicznego «dziania się» – zwolni je, i to tak dalece, że czas teatralny – po raz pierwszy chyba w historii – popłynie wolniej niż czas rzeczywisty. Odstąpi od zasady prezentowania postaci typowych – w to miejsce pojawią się bohaterowie nakreśleni szkicowo, ale nie powierzchownie, z definicji niepełni, domagający się uwagi i współludziału widza w odkrywaniu ich tajemnicy³⁸.

W obrębie sztuk jednoaktowych da się także zauważyć coraz wyraźniejszy podział na jednoaktowe komedie oraz jednoaktowe dramaty. Te pierwsze, ciągle jeszcze podporządkowane przede wszystkim scenicznej praktyce, należeć będą zasadniczo do mijającej już nieuchronnie epoki pozytywizmu. Sztuki w jednym akcie wyrastające z konwencji komediowej będą niemal gotowymi scenariuszami przeznaczonymi do teatralnej prezentacji, z koniecznymi, popisowymi rolami dla aktorów-gwiazd, ku uciesze teatralnego odbiorcy. Zarazem przełom XIX i XX wieku przyniesie coraz większą liczbę jednoaktowych dramatów antycypujących wyraźnie przemiany sztuki dramatycznej, które nastąpią w wieku XX. Nastrojowość oraz dramatyzm staną się podstawowymi wyznacznikami nowego stylu młodopolskiej jednoaktówki:

Przypomnijmy, w aspekcie diachronicznym jednoaktowe dramaty przełomu wieków zakwestionowały prymat komediowego nastawienia, które – w całej złożoności idei

³⁶ Ibidem, s. 29.

³⁷ Ibidem, s. 41.

³⁸ A. Marszałek, *XIX-wieczna jednoaktówka...*, s. 55-56.

varietas – cechowało jednoaktówki poprzednich epok. Oczywiście, nadal powstawały farsy, krotchwile, skecze w jednym akcie, ale przynależą one do programu teatrów amatorskich, ogródkowych, dramaturgii popularnej i pisanej dla dzieci. Natomiast jednoaktowe dramaty, których twórcami byli młodopolanie, nie miały dostarczać rozrywki, ale stawiać pytania, oddziaływać na odbiorcę³⁹.

Jednoaktowe komedie, powstające na pograniczu farsy i wodewilu, będą zatem trafiały niemal wyłącznie do repertuaru teatru-przedsiębiorstwa. Drogę do teatru-świętyni zaczną sobie stopniowo torować jednoaktowe dramaty. Coraz silniej będą też one pretendować do miana utworów (a przynajmniej niektóre z nich) usiłujących mówić coś ważnego, właśnie poprzez swój aspekt metateatralności.

Summary

The aim of the article entitled *The world of theatre in the one-act play at the turn of the 19th and 20th centuries* was to focus on one of possible aspects concerning one-act plays at the turn of 19th and 20th centuries. On the Polish dramatic grounds, this vastly interesting time of the borderline between two literary periods was a time of emergence of one-act plays, being generally part of positivism, already inevitably passing (positivism understood also in terms of the history of Polish theatre and stage). The time also included emergence of works anticipating changes in drama which came to the fore in the 20th century. The dramatic practice, based on *pièce bien faite* classical poetics, was gradually becoming a thing of the past, and naturalistic as well as modernist tendencies were gaining more and more popularity. The one-act play was ceasing to be only a play for amateur or light stage, and started becoming a manifestation of the new style of modernist drama. A distinct signal of transformation of one-act plays was the presence of drama issues, especially understood as a distinct signal of metatheatricality and autothematism. By the use of the theatre means of expression, the world began to speak about itself, thanks to which the stage transmission of one-act plays was becoming both a metatheatrical and autothematic expression.

³⁹ M. Wojdak, *Gdy zabrakło...*, s. 545.