

Marionetka i linoskoczek. Figury bohatera w dramacie dwudziestolecia międzywojennego

Dramat dwudziestolecia międzywojennego w porównaniu z rozważaniami dotyczącymi romantyzmu, modernizmu czy nawet dramaturgii powojennej wydaje się pozbawiony szeroko zakrojonych opracowań¹. Nad całością refleksji zdaje się unosić widmo Witkacego², dla którego propozycji teoretycznej i jej literackiego wykonania trudno znaleźć równorzędny partnera. Widmo to w połączeniu z szeroko dokumentowaną i bogatą praktyką teatralną³ interesującego mnie okresu zdają się tworzyć, widoczne w wielu kompendiach i opracowaniach naukowych, przekonanie o miałości prób dramaturgicznych podejmowanych w dwudziestolecie.

¹ Wyzwania analizy dramaturgii polskiej awangardy nie podjął nikt po Ewie Guderian-Czaplińskiej. *Szara strefa awangardy* nadal stanowi najbardziej kompleksowe opracowanie dotyczące twórczości Tadeusza Peipera czy Jalu Kurka. Zob. E. Guderian-Czaplińska, *Szara strefa awangardy i inne szkice*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2021.

² Widać to doskonale choćby w tak świetnie zapowiadającej się pracy jak monografia przygotowana przez Mariana Rawińskiego, której tytuł sugeruje bardzo szerokie ujęcie fundamentalnych dla lat 20. i 30. XX wieku zjawisk dramatycznych, natomiast opracowanie koncentruje się na dorobku Witkacego. Zob. M. Rawiński, *Między misterium i farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1986.

³ K. Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2017.

Wina nie leży jednak tylko po stronie badaczy. Dyskusje toczono w międzywojniu dotyczące ówczesnej dramaturgii utwierdzają w przekonaniu, że utwory powstałe w tamtym okresie budziły poczucie rozczarowania, nieprzystawalności do oczekiwań, uznawane były za wprawki, często jedynie etap poprzedzający przejście do właściwej dla danego autora formy wypowiedzi⁴. Wyglądano jednocześnie dramatu narodowego, nowoczesnych, dwudziestowiecznych *Dziadów*. Czekano na utwory, które staną się obrazem XX wieku. Produkcja dramatyczna szła zaś w zupełnie innym kierunku – zamiast wielkiej literatury pojawiły się gra formą, zabawa teatrem, dystans, ironia i groteska. „Zabawa to teatru general” – głosili Józef Jarema i Adam Polewka, pisząc szopkę *Herod i Ariowie*⁵, Witold Wandurski mówił o cyrkowej bufonadzie⁶, a Tadeusz Peiper podkreślał, że interesuje go tylko czynne uczestnictwo⁷, do którego prowokować miały figury doskonale znane z teatru mieszczańskiego czy bulwarowego. Nic więc dziwnego, że wielu specjalistów widzi dramat dwudziestolecia jako rozpięty między „formułą *ludus* – wirtuozerią poetycką, konstrukcją i świadomą grą semantyczną a *paidia* – ekstatycznym bezrefleksyjnym zachwytem nad życiem i tworzeniem”⁸. Wniosek ten w konsekwencji doprowadza do uznania

⁴ Celnie wskazywał na to już Jacek Popiel w: *Średniowieczne formy teatralne w teatrze dwudziestolecia*, [w:] tegoż, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1995. Podobne refleksje towarzyszą części rozważań Ewy Guderian-Czaplińskiej.

⁵ Zob. J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema. W międzywojennym teatrze awangardowym Critot (I)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.

⁶ „Postanowiłem pójść inną drogą – śladami koszmarów Goyi, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Georga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych «kripli» śpiewających z zapalem bohaterskie piosenki. Doświadczenie premiery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do serc mieszczańskich”. W. Wandurski, *Jeszcze o śmierci na gruszy*, „Listy z Teatru” 1925, nr 5, s. 149–153.

⁷ T. Peiper, *Cyrk*, [w:] *Polska awangarda teatralna 1919–1939. Antologia*, red. D. Fox, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2021, s. 94.

⁸ T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] tegoż, *Zabawa – poetyka – polityka*, Śląsk, Katowice 2002, s. 61.

dramaturgii dwudziestolecia za nieistotną, odgrywającą marginalną rolę w rozwoju literatury polskiej. Premiera *Mątwy* w teatrze Cricot 1 odnotowywana jest jako historyczny fakt, nie skłania jednak do pytania o specyfikę związków autora *Córki Fizdejki* z krakowskim teatrem Jaremy, wykraczających przecież poza praktyczny wymiar samego przedstawienia.

Niestety przekonanie o bezczynności dramatu, do którego prawo mieli współcześni Tadeuszowi Peiperowi i Józefowi Czechowiczowi⁹, przez długi czas znajdowało odzwierciedlenie w postawach badawczych. Dramat dwudziestolecia nie budził szczególnego zainteresowania, a utwory pochodzące z tego okresu pojawiały się najczęściej w tomach takich jak *Zapomniany dramat*¹⁰, co wyraźnie wskazuje na sposób postrzegania tej twórczości. Próby wydania całościowej monografii twórczości nie doczekali się do dzisiaj ani Józef Jarema, ani Adam Polewka, ani Witold Wandurski, ani Ludwik Hieronim Morstin, a tak rezonujące w dwudziestoleciu teksty jak *Kostium Arlekina* Andrzeja Rybickiego nadal pozostają znane jedynie nielicznemu gronu specjalistów.

Obecnie podejmowane są różne inicjatywy, których celem jest zmiana stanu rzeczy. Krystyna Duniec¹¹ na zamówienie Instytutu Teatralnego przygotowała monografię o najważniejszych przedstawieniach (a w rezultacie także i tekstach) dwudziestolecia międzywojennego, Dorota Fox opublikowała bezcenną monografię poświęconą czasopismom teatralnym tego okresu¹², razem ze wznowieniem *Szarej strefy awangardy* wydano mniej znane artykuły Ewy Guderian-Czaplińskiej poświęcone dwudziestoleciu. Pojawiła się nowa wersja

⁹ To kolejny twórca, którego dramaty (*Czasu jutrzeźnego*, *Jasne miecze*, *Obraz*, *Szczęście w nieszczęściu*, *Bez nieba*, *Waga i cień*, *Niegodzien i godni*) oraz słuchowiska (*Poemat o mieście Lublinie*, *Kwadrans poetycki*, *Duch zamku Kenterwill*) czekają na monograficzne opracowanie.

¹⁰ Zob. *Zapomniany dramat*, red. M. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2010.

¹¹ K. Duniec, dz. cyt.

¹² D. Fox, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, Katowice 2013.

antologii teatralnej 1919–1939¹³. Podobnych inicjatyw można byłoby wskazać więcej¹⁴, ale trudno ustrzec się przed wrażeniem, że w każdej z nich sam dramat, jego bohaterowie, forma ich wypowiedzi schodzą na drugi plan.

Między literaturą a teatrem

Dojmującemu osądowi o bezczynności, zastygnięciu formy dramatycznej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku towarzyszyło jednocześnie (w pełni uzasadnione) przekonanie o kontrastowej wobec niego postawie teatru, który w tym samym okresie był postrzegany jako niezwykle istotny element życia społecznego. Trudno bowiem także i dzisiaj nie docenić roli ośrodków takich jak Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie z jednej strony oraz scen proletariackich¹⁵, takich jak te organizowane przez Antoninę Sokolicz¹⁶ i Witolda Wandurskiego, Robotnicze Studio Teatralne w Warszawie kierowane przez Władysława Broniewskiego¹⁷, czy kabaretowych scen, jak Cricot 1¹⁸ oraz Pro Arte et Studio z drugiej. Wiele z wymienionych tutaj inicjatyw wciąż czeka na swoich badaczy, ale zainteresowanie szeroko rozumianymi praktykami teatralnymi i ich znaczeniem dla życia społecznego w latach 1919–1939 sprawia,

¹³ *Polska awangarda...*, dz. cyt.

¹⁴ *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2018.

¹⁵ Zob. E. Wodnarowa, M. Wodnar, *Polskie sceny robotnicze 1918–1919*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

¹⁶ Zob. B. Michalczyk, *Scena i Lutnia Robotnicza (1919–1921)*, „Didaskalia” 2021, nr 165, s. 344–370.

¹⁷ To tutaj w Galerii Luksemburga Leon Schiller przygotował w 1928 roku inscenizację fragmentu *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego przy współpracy z Tacjaną Wysocką. Zob. S. Marczak-Oborski, *Teatr romantyczny, rewolucyjny i polityczny*, „Teksty” 1973, nr 3(9), s. 52–67.

¹⁸ K. Czerna, *Cricot – marzenie o teatrze politycznym? (Fragmenty)*, [w:] *Polityki Awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 331–342.

że przekonanie o nieprzystawalności dramatu do życia staje się jeszcze silniejsze. Wrażenie to wzmacnia istnienie szeregu parateatralnych zjawisk charakterystycznych dla okresu dwudziestolecia: futurystycznych jednodniówek, kawiarniano-kulturalnego życia stolicy czy Krakowa, dynamicznego rozwoju teatru lalkowego itd. Opozycja literatura – teatr, mimo że jako przedmiot namysłu teoretycznego pojawi się dopiero kilkanaście lat później wraz z propozycjami Stefanii Skwarczyńskiej¹⁹, zdaje się rodzić właśnie w tym okresie. Literatura, szczególnie w kontekście dramatu, jawi się jako źródło martwych konwencji, nieprzystających do aktualnego życia społecznego, form, z którymi nie tylko można, ale i trzeba grać. Przekonanie to osłabia postrzeganie samego dramatu jako zaangażowanego społecznie, interwencyjnego lub też po prostu zabierającego głos w sprawach dla jego odbiorców najważniejszych. Siły tej tezy nie osłabia zaś dostrzeżenie, że przecież ci sami twórcy, których tak ceni się za zaangażowanie społeczne – Witold Wandurski, Ewa Szelburg-Zarembina, Adam Polewka²⁰, Ludwik Hieronim Morstin i wielu innych – nie tylko tworzyli widowiska teatralne, podejmowali się działalności społecznej, ale też pisali dramaty. Unieważnianie tej części twórczości i izolowanie jej od życia społecznego dwudziestolecia wydaje się dramat niesłusznie ubezpieczniać.

Jednym z powodów tak głębokiego ugruntowania podobnych przekonań było przede wszystkim zestawienie dramatu dwudziestolecia z tradycją neoromantyczną i romantyczną. Oczekiwano wielkich gestów, posągowych (acz nowoczesnych) postaci, przykuwających uwagę mikrokosmosów scenicznych. Niestety z tych oczekiwań

¹⁹ Zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 229–248.

²⁰ Mimo że Polewka kojarzony jest przede wszystkim ze współpracą z Critot 1 i Józefem Jarewą, warto przypomnieć, że ideę „butnego oświecicielstwa” starał się sam wprowadzić w Teatrze Robotniczym TUR w Sosnowcu, którym kierował w latach 1929–1930. To tutaj po raz pierwszy dał się poznać jako autor faktomontaży (*Sacco i Vanzetti*) oraz rewii politycznych (*Losy Europy*). Teatr w Sosnowcu bardzo przypominał lewicowe, proletariackie teatry niemieckie i rosyjskie działające w latach dwudziestych.