

Ewa Szczepkowska
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

KRYTYKA TEATRALNA ADAMA GRZYMAŁY-SIEDLECKIEGO

Key words: theatre criticism, theoretician of the theatre, the Great Theatre Reform, reviewer, interwar period

Twórczość Adama Grzymały-Siedleckiego, pomimo jej rozległości i zróżnicowania, mieści się obecnie w kręgu zapomnianych zjawisk kulturowych. Ujęcia monograficzne oraz zbiory artykułów poświęcone pisarzowi z okazji jubileuszu pracy twórczej ukazały się w latach 60. i 70. i mają charakter cząstkowych rozpoznań. Czynnikiem zniechęcającym jest z pewnością obszerność dorobku uzasadniona nie tylko różnorodnością, lecz także popularyzatorską pasją pisarza i krytyka, domagającą się od badacza selekcji materiału. Jerzy Konieczny – autor biogramu w *Polskim słowniku biograficznym* napomyka o ogromie produkcji publicystycznej Grzymały-Siedleckiego: „w samym Kurierze Warszawskim ogłaszał około 100 pozycji miesięcznie” [Konieczny 1995, t. 36, 536] Na kształt skąpej recepcji twórczości Grzymały współcześnie ma niewątpliwie wpływ jej tradycjonalizm, konserwatywno-katolicki światopogląd pisarza, wyraziciela nacjonalistycznych poglądów, zwłaszcza w dwudziestoleciu międzywojennym. Nieprzypadkowo Stanisław Pigoń określił go „złotnikiem czasów sprzed półwiecza”, bo był pisarzem z pokolenia Młodej Polski, ale nie z tej formacji pokoleniowej, która dała impuls nowoczesności w polskiej kulturze, ale formacji, dla której literatura reprezentowała zaangażowanie w problematykę narodową, historyczną, społeczną, kontynuowała niektóre pozytywistyczne hasła oraz stała na straży kulturowej ciągłości. Przywiązanie do epoki Młodej Polski charakteryzuje całą jego twórczość, również tę powojenną, gdy unika formułowania sądów na temat „nowej dramaturgii”. I jakkolwiek jedną z jego największych fascynacji artystycznych był Wyspiański, to kreślił jego portret, odwołując się, choć nie była to jedyna inspiracja, do metodologicznych założeń

pozytywistycznych, mianowicie do szkoły Taine'owskiej z jej apologią „rasy”, kolorytu lokalnego i momentu dziejowego.

W przypadku Grzymały-Siedleckiego mamy do czynienia z życiorysem obejmującym 91 lat. *Świat aktorski moich czasów* uważany zgodnie przez krytyków za jedną z najlepszych książek ukazuje się drukiem w roku 1957, a zatem w 81. rocznicę życia pisarza. Kształt brulionu posiadała kilkanaście dni przed śmiercią Grzymały-Siedleckiego w 1967 roku monografia poświęcona Pawlikowskiemu, wydana pośmiertnie przez Alfreda Woycickiego z upoważnienia pisarza. W jego twórczości można wyróżnić kilka nurtów traktowanych ze zmienną atencją przez samego autora, łączącego największe ambicje z dramatopisarstwem w okresie międzywojennym, jakkolwiek krytycy o tej dziedzinie pracy twórczej Grzymały-Siedleckiego wyrażali się powściągliwie, widząc w niej anachronizm, nieaktualne wzorce obyczajowe, szlachetczyznę i nadmierną apoteozę ziemiańskiego dworu. W kręgu zainteresowań pisarza znajdują się krytyka teatralna i literacka, której różnorodne oblicza ujawnia zarówno trzykrotnie do tej pory wydana monografia zatytułowana *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości* – „portret duchowy” Wyspiańskiego, jak i bieżąca praca recenzencka w okresie międzywojennym w „Kurierze Warszawskim”. A jest jeszcze twórczość beletrystyczna, wspomnieniowa i przekładowa, znakomita biografistyka oraz kolejne świadectwo prymatu Melpomeny w życiu Grzymały-Siedleckiego – funkcja kierownika literackiego, a potem dyrektora krakowskich teatrów miejskich w latach 1916-1918.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest tylko część tego rozległego obszaru zainteresowań: działalność recenzencka uprawiana na łamach czasopism w pierwszej połowie XX wieku oraz wizja teatru, którą można zrekonstruować na podstawie jego recenzji i wypowiedzi teoretycznych. Takie ujęcie jest uzasadnione ciągłością pracy recenzenckiej pisarza, który również w nowych politycznych warunkach PRL-u powracał sporadycznie do tej formy; aby jednak przedstawić Grzymałę-Siedleckiego jako „człowieka teatru”, a nie tylko komentatora życia teatralnego, warto przywołać jego teoretyczne wypowiedzi o teatrze. Wszak jedną z jego najważniejszych książek była wspomniana już monografia Wyspiańskiego, której osobność wśród innych pozycji poświęconych artyście określają m.in. rozdziały rozważające zjawisko teatralności Wyspiańskiego o charakterze prekursorskim (*Instynkt teatru, Źródła dramatyczności i W więzi sztuki*), a zatem w materii, która nie stanowiła wówczas przedmiotu jakichś bardziej systematycznych studiów. Wydaje się, że refleksja na temat teatru, formułowana w burzliwych czasach Wielkiej Reformy Teatralnej przez młodego, buntowniczego krytyka warta jest przypomnienia, podobnie jak dalszy proces krystalizacji jego poglądów na narodową sztukę, dla których z pewnością miał znaczenie związek z obozem endecji w dwudziestoleciu międzywojennym.

Pisanie recenzji teatralnych znajduje się u genezy współpracy Grzymały-Siedleckiego z prasą. W wieku 20 lat w zastępstwie chorego recenzenta pisze

dla „Dziennika dla Wszystkich” wydawanego i redagowanego przez Henryka Perzyńskiego recenzję sztuki Sewera i Maciejewskiego pt. *Marcin Łuba*. Ta recenzja oraz następne są owocem teatralnej i reżyserskiej pasji realizowanej przez Grzymałę-Siedleckiego w tych młodzieńczych latach w amatorskich zespołach. Kilka miesięcy później powstaje drugi recenzencki tekst tym razem z *Grochowego wieńca* Małeckiego. Przełomowe znaczenie ma recenzja z *Wesela* ogłoszona drukiem w „Głosie” w 1901 roku w numerze 14; m.in. do okoliczności jej powstania powróci Grzymała-Siedlecki po latach w tekście *U kolebki Wesela* na łamach „Pamiętnika Teatralnego” w 1953 roku [Konieczny 1995, 534]. Jawi się więc Grzymała-Siedlecki jako prawdziwy nestor krytyki teatralnej. I choć ów najwcześniejszy okres z przełomu wieków, gdy Grzymała publikuje w „Głosie”, „Strumieniu”, „Słowie” i „Tygodniku Ilustrowanym”, sam publicysta nazwał „terminatorstwem dziennikarskim, udawaniem krytyka literackiego i recenzenta teatralnego”, to wtedy właśnie pojawiają się ciekawe wypowiedzi krytyczne o teatrze [Konieczny 1982, nr 2].

Dwukrotnie w okresie Młodej Polski współpraca z czasopismami w sferze krytyki teatralnej przyjmuje bardziej regularną postać. W 1903 roku Grzymała-Siedlecki zastępuje stałego recenzenta „Głosu Narodu”, obejmując dział krytyki teatralnej i komentując przedstawienia teatru krakowskiego. W roku 1912 w „Czasie” prowadzi dział *Z teatru*. Prawdziwym jednak kronikarzem teatrów nie Krakowa, ale Warszawy stał się jako recenzent „Kurierza Warszawskiego” w latach 1925-1939, obejmując to stanowisko po Władysławie Rabskim. Powstała w ten sposób, biorąc pod uwagę długotrwałość pracy recenzenckiej, dokumentacja historii życia teatralnego Warszawy. Grzymała-Siedlecki reprezentował jedno z bardziej popularnych pism o sporym nakładzie (około 30-40 tysięcy egzemplarzy) i dwóch wydaniach: porannym i wieczornym – gazetę pravicową, pozostającą pod wpływem endecji, co nie oznaczało jednak realizacji partyjnych wytycznych Stronnictwa Narodowego. Na łamach tego pisma Grzymała-Siedlecki „ogłaszał dziennikowe recenzje, sprawozdania teatralne, eseje o dramatopisarzach, szkice o dramatach, sporządzał również bilanse teatralnych sezonów, kreślił jubileuszowe sylwetki ludzi teatru, pisał artykuły okolicznościowe i polemiki” [Frankowska 1972, 8]¹. Na taką różnorodność wypowiedzi miał z pewnością wpływ zmieniający się, w związku z rozwojem mass mediów w XX wieku, status krytyki teatralnej rezygnującej z intelektualistycznych aspiracji na rzecz sprawnie i atrakcyjnie napisanej relacji z przedstawienia.

¹ O recenzjach teatralnych Grzymały-Siedleckiego zob. również Górski 1972.

Wypowiedzi teoretyczne Adama Grzymały-Siedleckiego o teatrze

Zanim Grzymała-Siedlecki został kronikarzem życia teatralnego Warszawy dał wyraz swoim poglądom na teatr w cyklicznym artykule pt. *O idealnym i nieidealnym teatrze* na łamach „Głosu” w 1903 roku oraz w *Dialogu o upadku sztuki* – dialogową formą nawiązującym do Craigowskich wypowiedzi. Kontekst dla tych wypowiedzi stanowią przemiany w ówczesnym teatrze. Są to także świadectwa ewolucji stanowiska krytyka wobec teatru, choć zawsze, niezależnie od okresu, w którym formułowane są opinie, ważne są niektóre jego składniki. Grzymała-Siedleckiego od początku pasjonuje problem aktora i tej pasji pozostaje wierny, oddając u schyłku życia symbolicznie hołd aktorom „Rozmaitości” w swoim *opus magnum* – „Świecie aktorskim moich czasów”, w którym „barwi, wyzłaca i wyolbrzymia” świat teatralny czasów swojej młodości. Najpierw jednak jako młody, aktywny krytyk, wyznawca nowych tendencji w sztuce przełomu XIX i XX wieku, zwolennik dramaturgii Ibsena, Maeterlincka, Czechowa, Słowackiego, Wyspiańskiego, Strindberga, odrzuca zarówno anachroniczny według niego sposób gry aktorów *Rozmaitości*, jak i mało ambitny, komediowy repertuar o rodowodzie XIX-wiecznym. Krytykuje grę opartą na podziale na typy aktorskie dominującą na scenach warszawskich. Idealem byłby „aktor-esteta”, „aktor intuicyjny”. Tymczasem „pozostają jeszcze fachowcy pewnych genre’ów”. Są więc „zdolni amanci”, „czarne charaktery”, „charakterystyczni”, „bogaci wujaszkwowie z Ameryki”, „szlachetne matki”, „kokoty zwykłe”, „kokoty-hrabiny” [Grzymała-Siedlecki 1900, nr 50]². Atakowi na *emploi* towarzyszy krytyka gry na popis, gwiazdorstwa i efekciarstwa naznaczającego rolę.

Przedmiotem krytyki jest też repertuar, z kręgu teatru bulwarowego, sztuk scenicznych i „dobrze napisanych”, ale nieoryginalnych i konwencjonalnych, choć podobających się publiczności. Grzymała-Siedlecki wysuwa zarzuty pod adresem dramatopisarzy, reżyserów, aktorów, którzy nawet gdy sięgną po bardziej współczesny repertuar z jego walorami nastrojowości, poetyczności, symbolizmu, z pogłębioną psychologią, bardziej „ibseniczny”, to prezentowany on jest wedle zdezaktualizowanych technik realistycznych adekwatnych wobec sztuk, których konstrukcja opiera się na układzie sytuacji. Aktor zaś budując sam swoją rolę, bez pomocy reżysera-inscenizatora, sięga po konwencjonalne środki, chwytby aktorskie i w rezultacie doprowadza do karykaturalnego wykonania opisanego przez krytyka przy okazji sztuki Ibsena.

Warto jednak podkreślić, że krytyka repertuaru czy stylu gry aktorów *Rozmaitości* nie ma charakteru totalnego, a Grzymała-Siedlecki już w pierwszym

² Poglądy teoretyczne A. Grzymały-Siedleckiego omawia S. Kruk, uwzględniając przede wszystkim stosunek krytyka do sztuki aktorskiej i Wielkiej Reformy Teatralnej [Kruk 1970, rozdz. 10, 230-244]. Problematykę teatralną w twórczości Grzymały-Siedleckiego podejmują też: Gajda 1986; Kędziorkówna 1972 oraz niektóre artykuły w książce jubileuszowej A. Grzymała-Siedlecki. *W 70-lecie pracy twórczej*. 1966. Kraków.

z cytowanych artykułów podaje przykłady aktorów twórczych (Żelazowski, Frenkiel, Tekla Trapszo). Ponadto w dwóch krótkich tekstach *Słowo o teatrze* i *Jeszcze o teatrze* zajmuje wyważone stanowisko w kwestii instytucjonalnej roli teatru, bynajmniej nie widząc jej w prezentowaniu wyłącznie takiego repertuaru, który grany byłby przed pustą salą [Grzymała-Siedlecki 1904, nr 38]. Praktyczny zmysł w ówczesnych wypowiedziach o funkcji teatru wynikał z pewnością z pracy w charakterze referenta literackiego w krakowskim teatrze. Grzymała-Siedlecki widzi potrzebę edukacji zarówno widowni, jak również aktora. Pojawia się w refleksji krytyka wątek reżysera, a także innych osób uczestniczących w tworzeniu spektaklu:

(...) aktor nie może i nie ma obowiązku wiedzieć sam z siebie, jak ma rolę grać, w jaki kostium się odziać – że tego powinien go ktoś nauczyć – reżyserowi nie ubliży poprosić malarza o wskazówki plastyczne, literata o ton gry zasadniczy (...) [Grzymała-Siedlecki 1904, nr 52].

Krytyk wypowiada się najpełniej na tematy teatralne w *Dialogu o upadku sztuki aktorskiej* – świadectwie recepcji myśli Craiga przez Grzymałę-Siedleckiego i jego stosunku do założeń Wielkiej Reformy Teatralnej. Centralnym problemem jest znów sztuka aktorska i poszukiwanie przyczyn kryzysu aktorstwa. Dialog poświadcza świadomość rosnącego statusu reżysera i redukowanej roli aktora; ta relacja aktor–reżyser zresztą najbardziej interesuje Grzymałę-Siedleckiego i w porównaniu np. z Szyfmanowskim dialogiem o podobnej tematyce, który stanowi bardziej stanowczą aprobatę roli reżysera i poddania jego woli aktorów, Grzymała-Siedlecki konstatuje tylko pewne fakty, przemiany odnośnie roli aktora, poczynając od Laubego po Reinhardta i Stanisławskiego, ale wydaje się ostrożny wobec Craigowskich pomysłów zastępowania żywego aktora lalką, nadmarionetą:

I jeżeli już mowa o upadku sztuki aktorskiej, jeżeli szukamy przyczyn, to bodaj czy nie upatrywać nam ich w tym, że sceny nie mają idealnych reżyserów – ludzi o wysokim poziomie choćby intuicji, a pysznych znawców instynktu aktorskiego [Grzymała-Siedlecki 1966, 359].

(...) gdy dawniej teatr i aktor to było jedno, dziś teatr a aktor to dwa pojęcia różne (...) Obok niego (aktora) wyrasta czynnik malowniczości: z kostiumu, z dekoracji reżyser stara się wydobyć wyraz sztuki. Gordon Craig marzy nawet o wyeliminowaniu aktora z teatru. Zastąpi go umowny znak: lalka. Teatr marionetek ma już dziś zapalonych entuzjastów pośród pierwszorzędnych estetów świata. (...) Rzecz jasna, że w całym tym prądzie nowoczesnym, w tym teatrze zreformowanym – aktor stanie się tylko wykonawcą, recytatorem (...) stanie się tym, czym być powinien: odtwórcą [Grzymała-Siedlecki 1966, 360].

Grzymała-Siedlecki postuluje jednak edukację aktora, a nie rezygnację z niego. Ma to być edukacja specyficznie aktorska, praktyczna, w kontakcie z reżyserem-przewodnikiem. Jednocześnie w sformułowaniach Grzymały-Siedleckiego odnaleźć można, poza wpływami Wielkiej Reformy Teatralnej,

przeświadczenia o dawniejszym rodowodzie, według których najlepszą akademią dla aktora był świat, a jego kunszt i doświadczenie rodziło się z obserwacji, podglądania i badania wszystkich przejawów życia oraz, co należy podkreślić, z uczestnictwa w życiu jako rodzaju teatru:

Dlatego też jeśli aktor ma się kształcić, to niech się kształci nie po literacku, nie po inżyniersku, nie po adwokacku itd. – lecz właśnie po aktorsku: niech jeździ, niech ogląda tysiące ludzi, niech dobrze wie, co jest nora złodziejska i co jest Riviera – i niech bezwiednie chwyta żywcem i udaje zarówno dandysa, jak i złodzieja [Grzymała-Siedlecki 1966, 357].

Jak w świetle innych jeszcze wypowiedzi kształtuje się w okresie młodopolskim postawa Grzymały-Siedleckiego wobec Wielkiej Reformy Teatralnej? Choć omawiany *Dialog* ukazuje koncepcje zwolenników nowych tendencji w teatrze, to kilka innych artykułów czy recenzji poświadcza żywe zainteresowanie, ale zarazem dystans wobec niektórych założeń. I tak w cyklu na temat teatru angielskiego Grzymała-Siedlecki pisze o teatrze przyszłości – dramacie plastycznym:

Akcentem współczesnego reformatorstwa w teatrze jest – malarstwo. Na oczach naszych nowatorów, nieraz bardzo wybitni, sypią podwaliny pod przyszły dramat. Dramat plastyczny. (...) W dziedzinie tragedii ma on być równoważnikiem tego, co do pojęcia opery wprowadził Wagner, stwarzając dramat muzyczny. Dość spojrzeć na znamienite wysiłki dekoracyjne Stanisławskiego w Moskwie, Craiga, Antoine'a, Reinhardta w Berlinie, spółki Malier i Heller w Wiedniu [Grzymała-Siedlecki 1907, 223].

I konstatacja na temat roli aktora w takim teatrze – „Aktor przyszłości będzie zbliżał dramat do obrazu”.

Jednak nawet i w tej wypowiedzi, wydawałoby się, w pełni zdającej sobie sprawę z nieodwracalności przemian w teatrze, z ich wartkiego nurtu, z plastycznego nowatorstwa Wyspiańskiego, wyprzedzającego, zdaniem krytyka, Craiga, ujawniają się bardziej stonowane poglądy Grzymały-Siedleckiego związane z napięciem na linii autor–reżyser, wyrażające troskę o intencję autora. Brzmiały one również fragmentarycznie w recenzji *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, a dotyczą technicznych możliwości teatrów przyszłości:

(...) kniaz Patiomkin jest brulionem dzieła, którego ostateczną redakcją wykrzesać może dopiero reżyser teatru. Oczywiście musi to być teatr, którego w Polsce nie ma. Bogaty w maszynię, zasobny w prawo tracenia pieniędzy na widowiska, które służą więcej sztuce niż publiczności [Grzymała-Siedlecki 1907, nr 246].

Te uwagi sugerują, jak ważna jest dla Grzymały-Siedleckiego relacja scena–widownia. To ona określa podstawę teatru i stawia w ten sposób tamę dążeniom Craiga, aby teatr przyszłości był wyłącznie teatrem-universytetem, teatrem-świątynią, miejscem studyjnych seansów dla wtajemniczonych. Ujawnia się też teatrocentryczna postawa krytyka, ukazująca prymat scenicznej realizacji nad tekstem literackim – „brulionem”, scenariuszem, z pasją wyrażoną później w studium o Wyspiańskim i jego „scenicznym nerwie”. W artykule o nowych

teoriach reżyserii opublikowanym w 1912 roku autor zestawia koncepcje Craiga i Fuchsa, opowiadając się za projektem „nowej sceny” Fuchsa jako bardziej praktycznym, zanurzonym w życiu, nieodrywającym teatru od jego fundamentu, czyli więzi między sceną a publicznością [Grzymała-Siedlecki 1912, nr 33]. Od początku zatem towarzyszy teatrologicznej refleksji Grzymały-Siedleckiego, niezależnie od prezentowanej wyżej fluktuacji jego poglądów, która jeszcze inne etapy przejdzie w okresach następnych, przekonanie o społecznym podłożu zjawiska teatru. Daje temu wyraz we wspomnianym wyżej artykule, ale także w innym pt. *Co jest teatrem w teatrze?*, którego główne myśli pojawią się też w odczytach o teatrze w dwudziestoleciu międzywojennym. Najogólniej mówiąc – teatr jest rodzajem interakcji:

Teatrem w teatrze jest nie co innego, tylko ten moment, kiedy pod wpływem gry zawodowych artystów na scenie budzi się na sali, wśród widzów, zbiorowe, choć niewidzialne i nieświadomione pragnienie naśladownictwa tej gry, kiedy odczuwać zaczynamy, że i my widzowie wchodzimy w skórę i duszę bohaterów (...) [Grzymała-Siedlecki, *Co jest teatrem w teatrze*, „Chwila aktualna” 1910, nr 1, cyt. za: Gajda 1986, nr 10, 59].

Nie dziwi więc dezaprobatą wobec Craigowskich koncepcji teatru zamkniętego, kastowego:

Albowiem zupełnie mylnym jest przypuszczenie jako by scenę dało się odłączyć od sali, jako by sala widzów nie była aktywnym czynnikiem teatru. Sala widzów jest psychologicznym uzasadnieniem sztuki jako takiej [Grzymała-Siedlecki 1912, nr 33].

Widzimy jednak, że wskazując na więź między widownią a sceną, Grzymała-Siedlecki tłumaczy jeszcze dokładniej, na czym polega magia i hipnotyczna siła teatru. Wynika ona z przyrodzonego każdemu instynktu teatralnego, „żądzy areny”:

Teatrem w teatrze jest więc nie nasza obecność i nie gra artystów brane w odezwaniu od siebie, lecz właśnie ta chwila, kiedy niejako zatracamy swą obecność, przestajemy być słuchaczami i widzami, a sami stajemy się aktorami, a potem i więcej: współpracownikami autora dramatu [Grzymała-Siedlecki, *Co jest teatrem...*, cyt. za Gajda 1986, 59].

Grzymała-Siedlecki wyprowadza więc teatr poza teatr, pokazuje jego źródło w rzeczywistości realnej, wszędzie tam gdzie ujawnia się sytuacja współdziałania, aranżowania aktywnego współpartnerstwa, „agitacji psychicznej” między uczestnikami. Taki sposób widzenia teatru wskazuje na autonomię teatrologicznej refleksji krytyka od samego jej początku. Pomimo licznych ech i poglądów ówczesnych koncepcji teatralnych w jego wypowiedziach, głos krytyka nie jest głosem wtórnym, ulegającym tylko modom epoki. Wywierają nań wpływ marzenia Craiga o „idealnym reżyserze”, ale wykracza on również poza kontekst ówczesnych przemian w teatrze. Postrzega teatr jako zjawisko zanurzone w życiu, w objaśnianiu istoty teatru nie waha się, by sięgnąć po sytuacje, które nie są *stricte* teatralne, a zatem związane ze scenicznymi

deskami i w rezultacie do takiej definicji teatru wyraźnie osobnej, oderwanej od kontekstu młodopolskiego powraca również w latach późniejszych, wskazując inne przykłady teatralizacji ludzkich zachowań³. Analizował pod tym kątem osobowość Przybyszewskiego, a jego studia o powieściach Reymonta też uwzględniały aspekt postaci. W opublikowanym po wojnie artykule krytyk zafascynowany światem szlacheckich obyczajów i ceremoniałów odmalowuje ze swadą portret Fredry-bonapartysty, oczekującego co wiosnę wojny o wolność dla Polski przy udziale Francji:

w pełnym swoim ułańskim uniformie, z szablą u boku, w kasku na bok z fantazją na głowę nałożonym [Grzymała-Siedlecki 1946, nr 1].

Ta refleksja Grzymały-Siedleckiego o teatrze jako fenomenie życia brzmi zaskakująco współcześnie, widać w niej bowiem zamiar przesuwania granic teatru. Jej oryginalność i autonomiczność odsłania się, gdy wprowadzimy ją w kontekst książki Goffmana *Człowiek w teatrze dnia codziennego* z 1959 roku, podkreślającego, iż interesują go interakcje, „wzajemny wpływ jednostek znajdujących się w swojej bezpośredniej fizycznej obecności na swe postępowanie” [Goffman 2000, 45]. W poglądzie, iż pierwotny dla teatru jest społeczny kontakt, Grzymała-Siedlecki zbliża się do perspektywy amerykańskiego socjologa, który zwracał uwagę na podobieństwa między sytuacją aktora na scenie a człowiekiem w interakcji społecznej. Sformułowanie krytyka o „psychicznej agitacji”, która jest interaktywnym procesem między sceną a widownią można zestawić z refleksją Goffmana posługującego się pojęciem „performance”, następująco zdefiniowanego: „Termin «występ» (performance) wprowadziłem w celu określenia wszelkiej działalności jednostki, która przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ” [Goffman 2000, 52].

Jeśli zatem Grzymała-Siedlecki za esencję teatru uważa interakcję społeczną, działanie, którego zadaniem jest wywarcie określonego wpływu na innych, interesuje go przede wszystkim relacja „scena–widownia”, „aktor–widz”, to przeczuwa performatywny aspekt teatru⁴. Należałoby oczywiście to stwierdzenie opatrzyć pewnymi zastrzeżeniami: krytyk przywiązuje wagę do tradycyjnych cech teatru – tekstu, aktora, kostiumów, budowania scenicznej iluzji. Jednak w sferze teorii uwydatnia elementy o aspekcie nowatorskim. W ten sposób jego myśl o teatrze wyróżnia się na tle młodopolskiej refleksji teatrologicznej.

³ S. Kruk poglądy teoretyczne na teatr Grzymały-Siedleckiego uznaje za odbicie głównych tendencji panujących w młodopolskiej krytyce teatralnej. K. Gajda wskazuje natomiast w propozycji teoretycznej Grzymały-Siedleckiego oderwanie się od kontekstu młodopolskiego [zob. Kruk 1970, cz. III, rozdz. 10: *Teatr A. Grzymały-Siedleckiego*, 236; Gajda 1986, 60].

⁴ Na temat performatyki zob. *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. 2013. Red. Bal E. i Świątkowska W. Kraków, zwłaszcza artykuły: M. de Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, s. 19-40; J. Wachowski, *Performer, performans, performatywność, czyli o miejscu performatyki w badaniach teatrologicznych*, s. 53-66.

Recenzje teatralne Adama Grzymały-Siedleckiego z okresu międzywojennego

Bogaty recenzencki materiał z tego okresu ważny jest z dwóch zasadniczych powodów: wtedy krystalizuje się w pełni model recenzenckiej wypowiedzi autora, który ujmować można na tle szeroko uprawianego w dwudziestoleciu międzywojennym piarstwa krytyczno-teatralnego przez niejednokrotnie wybitnych przedstawicieli generacji krytyków starszego i młodszego pokolenia. Po drugie rozwijający w tym czasie swą sławę dramaturg Grzymała-Siedlecki stroni od wypowiedzi teoretycznych na temat teatru, zatem uwagi dotyczące tej sfery formułowane są w trybie doraźnym przy okazji oceny poszczególnych przedstawień. Nasuwającym się wnioskiem po analizie tych spostrzeżeń jest zmiana stanowiska wobec problemów zainicjowanych przez Wielką Reformę Teatralną w kwestii roli reżysera i scenografa. Nadal Grzymała-Siedlecki uwidacznia społeczny aspekt teatru, podkreślając więź między sceną a widownią i oddźwięk sztuki, przesuwa jednak wyraźnie akcenty, co powoduje dezawuację przychylnie przez niego wcześniej traktowanych modernistycznych haseł i oznacza preferencje dla innego repertuaru. Zacytujmy fragment wypowiedzi sformułowanej przy okazji wystawienia *Niespodzianki* Rostworowskiego:

(...) czy sztuka taka, jak *Niespodzianka*, powinna była powstać? Powinna, bo dokonała aktu wstrząsu, wprowadziła w ruch myśli i uczucia; spełniła pewne zadanie społeczne. Wtedy dopiero uwierzmy teoretykom „czystej sztuki”, że sztuka nie ma nic wspólnego z zadaniami socjalnymi, gdy nastanie zwyczaj, że pisarze będą pisać li tylko dla siebie, a malarze li tylko dla siebie malować. Dopóki tworzymy dlatego, by ktoś to widział lub słyszał – i dopóki to jest podnieta w tworzeniu – dopóty sztuka jest zjawiskiem socjalnym [Grzymała-Siedlecki 1972, 104].

Z nielicznych teoretycznych wypowiedzi o teatrze wysuwa się na pierwszy plan jedna wypowiedź. Jest to właściwie streszczenie głównych tez odczytu Grzymały-Siedleckiego *Istota i sekret teatru*, z wyraźnie wypowiedzianym przekonaniem znajdującym też liczne egzemplifikacje w materiale recenzenckim:

(...) prelegent uderzył w tezę określającą sztukę dramatyczną jako syntezę sztuk, której znaczenie jest skutkiem wspólnego oddziaływania słowa, muzyki, malarstwa, architektury, tańca. Teatr obywać się może i niejednokrotnie obywa się bez tańca, bez muzyki, bez dekoracji. Samo słowo i gest aktora może wystarczać i wywoływać pełne wrażenie teatru [Streszczenie 1934, 137].

Te słowa wyznaczają ogólny tembr krytyki teatralnej Grzymały-Siedleckiego w dwudziestoleciu międzywojennym. Liczne uwagi na temat inscenizacji czy koncepcji reżyserskich mają często charakter krytyczny, jeżeli rozmiągają się z kolejną niepodważalną wartością, którą dla autora *Spadkobiercy* stanowi intencja autora zawarta w tekście. Jest to krok wstecz, jeśli odnieść się do poglądów wcześniejszych, gdy Grzymała-Siedlecki postulował ścisłą współpracę

reżysera, scenografa, aktora i kierownika literackiego, choć nigdy nie nadawał reżyserowi takich prerogatyw, jakie zakładał np. Craig. Niemniej jednak widział potrzebę poddania się aktorowi sugestiom pozostałych podmiotów przedstawienia, których rola w ten sposób wzrastała. W okresie międzywojennym, także później, to aktor pozostaje głównym zwornikiem sztuki, zaś jedynym ograniczeniem – za to bardzo znaczącym – z którym musi się liczyć, jest koncepcja autorska utworu. Egzemplifikacji takiego stanowiska w recenzjach znajdziemy bardzo wiele od np. bardzo zdecydowanego ataku na groteskowe ujęcie *Dam i huzarów* w reżyserii Jaracza i Perzanowskiej, a z dekoracjami Zaruby w Ateneum:

Czego reżyserowi nie wolno robić czy to z *Fredrą*, czy z innym autorem, to krzywić ducha utworu. Gdy nam „inscenizator” powie np. że z figur *Dam i huzarów* chciał „rewizjonistycznie” zrobić... stajnię, to musimy zaprotestować przeciwko koncepcjom hodowlanym na koszt *Fredry* [Grzymała-Siedlecki 1972, 202].

po zacieklej walce o szacunek dla woli autora i jego prawa względem napisanej sztuki nagminnie łamanego przez warszawskie teatry:

Oto np. żyjący autor z gazet dowiaduje się, że jeden z teatrów wznawia jego sztukę, daje jej obsadę, nie zasięgając opinii autora, czy mu ta obsada dogadza; obsada okazuje się fatalna, sztukę grają tak, że powstaje jakaś niemal parodia, a krytyka nie orientująca się, w czym tu winien autor, a w czym teatr – cały parodystyczny wyraz spektaklu bierze za dzieło autora i jak najujemniej się o nim wyraża [Grzymała-Siedlecki 1972, 382].

Nic zatem dziwnego, że idealna według Grzymały-Siedleckiego reżyseria to reżyseria niewidzialna, taka której nie znać i która nie niszczy autonomii aktora, jego intuicyjnego rozumienia roli. Stąd znów atak na „nowe, mechanizacyjne metody reżyserskie, nieco tresurę przypominające” jako na zabijające aktorską samodzielność.

Czy sądy krytyka są zawsze tak apodyktyczne w kwestii wierności reżysera względem wystawianego tekstu? Grzymała-Siedlecki popiera jednak te zmiany np. w kolejności scen, tekstowe modyfikacje, które wydobywają ducha utworu i są wynikiem wnikliwego odczytania tekstu. Praca w charakterze kierownika literackiego uwrażliwiła Grzymałę-Siedleckiego na wymogi sceny i potrzebę scenicznej adaptacji utworu. Dlatego pozytywnie wyraża się np. o wyjęciu altanowej sceny *Wacława z Klarą z odsłony drugiej* i uczynieniu jej prologiem komedii w jubileuszowej inscenizacji *Zemsty* w Teatrze Narodowym, jest wprawdzie przeciwnikiem „bezceremonialnego buszowania po starej farsie”, jakiego ofiarą padła np. *Jadzia wdowa*, ale widzi potrzebę renowacji, literackiego spreparowania dawnych krotoczwil w rodzaju *Wesela Fonsia* Ruskowskiego, którego nadmierną gadatliwość należy osłabić. Nie absolutyzuje zasady nie naruszalności tekstu, gdy pisze przy okazji *Przeprowadzki*: „musiano wreszcie wyprostować pewne krzywizny autorskie, jak np. rolę Franka lub Starszego Pana”. Obiektem ataków krytyka są metody inscenizacyjne, gdy niezgodne

są ze scenariuszem autorskim oraz gdy zniekształcają albo przesłaniają sens przedstawienia, którego główny ciężar spoczywać ma na aktorze i wypowiedzianym przez niego słowie. Grzymała-Siedlecki stanowczo stwierdza:

(...) jestem wrogiem scenicznej dekoracyjności, jako celu samego w sobie. I kostium, i dekoracja mają tak być komponowane, by pomagały aktorowi w roli, a reżyserowi i autorowi w sztuce. Dekoracyjność, która aktora spycha na drugi plan, uważam za natręta i szkodnika [Grzymała-Siedlecki 1972, 158].

Większość przykładów pejoratywnie waloryzowanych pomysłów scenograficznych, zwłaszcza Pronaszków, łączy się z inscenizacjami sztuk Wyspiańskiego. Grzymała-Siedlecki jawi się więc jako zwolennik scenografii dostosowanej do możliwości przeciętnie wyposażonej sceny. Jego uznanie przykładowo zyskuje inscenizacja *Akropolis* przedsięwzięta za pomocą skromnych środków małej sceny Teatru Polskiego w Poznaniu w reżyserii Trzczińskiego, choć jak sam autor recenzji podkreśla „*Akropolis* stawia (...) wymagania jakiegoś nowego Bayreuth”. Pomysłowość inscenizatora, który chcąc przybliżyć widowni poznańskiej arcykrakowski utwór, posłużył się językiem filmowym (przezroczami, litografiami), spotkała się z pełną akceptacją krytyka. Inna już opinia towarzyszy inscenizacji *Nocy Listopadowej* przez Węgierkę w Teatrze Polskim, zaś przyczynę porażki upatruje Grzymała-Siedlecki m.in. w niedostatkach wykonawstwa, którego mankamentów nie są w stanie zrekomensować nowoczesne urządzenia sceniczne. Krytyk zauważa:

Pierwsze to to, że Wyspiański wszystkie swoje wielkie wizje widział wykonywane małymi środkami maszyneryjnymi dawnego teatru. I można by powiedzieć, że ten mały teatr stał się składową częścią jego dzieł. Gdy się więc *Noc Listopadową* puszcza na rozpęd nowoczesnych urządzeń technicznych, otrzymuje się jakby inne dzieło. Zabrzmie to paradoksalnie, ale wydaje się, że owe wielkie możliwości teatralne muszą dopiero natrafić na sposób uczynienia tego, co Wyspiański czynił małymi możliwościami [Grzymała-Siedlecki 1972, 280-281].

Na marginesie warto zauważyć, że dostrzeżona przez Grzymałę-Siedleckiego rola kameralnego teatru, w którym działał Wyspiański, a który to teatr „nieogromny” w niczym nie obniżał artyzmu reżyserowanych dlań przez Wyspiańskiego sztuk, bo ich jakość artystyczna nie zależała od zewnętrznych parametrów, współbrzmie z niektórymi wątkami współczesnej refleksji o teatrze Wyspiańskiego.⁵

Z zagadnieniami inscenizacji, scenografii, kostiumologii łączy się też znane rozróżnienie między stylowością a stylizacją w teatrze. W dwudziestoleciu międzywojennym Grzymała-Siedlecki jawi się jako wyznawca stylowości, dystansujący się wobec stylizacji. Bliższy jest zatem Meiningerzykom jako ruchowi u podłoża Wielkiej Reformy Teatru z ich zamiłowaniem do szczegółowej

⁵ Zob. na ten temat: K. Fazan. 2009. *Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego*. W: Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*. Red. Czabanowska-Wróbel A. Kraków; M. Prussak. 2005. *Harmonia i dysharmonia*. W: eadem *Wyspiański w labiryncie teatru*. Warszawa.

historycznej rekonstrukcji niż nurtom samej Reformy [Kruk 1970, 242]. Wyraźnie to sygnalizują np. jego uwagi o kostiumach:

W kostiumologii scenicznej ostatnich czasów nastąpiła znów moda na stylizację. Ubiory renesansowe są tak same z siebie teatralne, że wystarczy je żywcem z Veronese'ów czy Tycjanów kopiować; bez żadnej zmiany⁶ [A. Grzymała-Siedlecki 1972, 263].

Taką postawę uzasadnia wierność realistycznej estetyce, której konsekwencja wprawdzie może dziwić u wielkiego miłośnika wizyjnej twórczości Wyspiańskiego, ale Grzymała-Siedlecki także i do symbolicznych postaci i wydarzeń Wyspiańskiego przykłada kryteria realizmu, zwłaszcza interpretując tę twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym i po wojnie w szkicach przedrukowanych w tomie *Na orbicie Melpomeny*: „(...) jest rzeczą (...) zastanawiającą, jak w tym największym wizjonerze, jakiego mamy w naszej poezji – niejako na wtórym torze zamilowań tkwiła pasja wiernego oddawania faktów” [Żabicki 1968, z. 1, 357].

Zrozumiały jest więc jego sceptyczny stosunek do scenografii, która narusza realistyczne kanony, bo posługuje się metaforą, skrótem, odwołuje do symbolu czy pewnej umowności. Ambiwalentnie ocenia zabudowę sceniczną *Dziadów* w reżyserii Schillera ze scenografią Andrzeja Pronaszki, w której tylko futryny drzwi i okien symbolizują mieszkalne wnętrza, a celi więziennej w ogóle nie ma, zamiast niej jest otwarta przestrzeń. W ten sposób pomyślana dekoracja przesłania wagę słowa, które ma ostatecznie górować w spektaklu, nie mówiąc już o znaczeniu realizmowości przedstawienia.

Uwagi krytyczne o Schillerowskiej koncepcji *Dziadów* stwarzają też asumpt dla dalszej refleksji na temat rewersu wyznawanego przez Grzymałę-Siedleckiego modelu teatru. Był nim Teatr im. Bogusławskiego, którego większość przedstawień opatruje krytyk cierpkimi uwagami, choć decydującym czynnikiem jest w tym przypadku nie tylko odmiennność teatralnej wizji, ale ideowe zapatrywania i odmiennność światopoglądu. Ilustruje to następujący fragment napisany przy okazji inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego:

Zarówno p. Schiller, jak i p. Zelwerowicz są wyznawcami tej teorii artystycznej, wedle której dzieło autora jest tylko kanwą, na której inscenizator ma prawo dziergać swój własny rysunek, choćby krańcowo niezgodny z intencjami autora. (...) Nie chcę wchodzić w socjalno-polityczne zapatrywania kierowników Teatru im. Bogusławskiego, ale pewne próby przemycenia tak drastycznych, że aż żakowskich pomysłów „przeciwklero-kalnych” na pierwszych przedstawieniach *Jak wam się podoba* upoważniają nas do obawy, że to co u Krasieńskiego jest obiektywizmem, może w ich interpretacji stać się lewicową propagandą [Grzymała-Siedlecki 1972, 31].

Niechętny stosunek krytyka do Wielkiej Reformy Teatru w dwudziestoleciu międzywojennym ma więc podłoże polityczne i światopoglądowe, przynajmniej

⁶ Te same przekonania Grzymała zachowuje również po wojnie [zob. np. A. Grzymała-Siedlecki. 1954. *O kostiumologii żywą*. „Teatr” nr 20, 19].

częściowo wynika z wyznawanej orientacji politycznej, co tłumaczy zacierzenie w atakach na formy nowej reżyserii i scenografii. W rezultacie określone stanowisko polityczne kształtuje wylaniającą się z recenzji teatralnych propozycję wyrazistego modelu teatru. Jest to przede wszystkim teatr z przeważającym w nim repertuarem rodzimym i klasycznym. Postulat ten realizują również teksty, których główną rolą jest właśnie walka o taki repertuar jak przykładowo *Wynarodowiony repertuar w teatrach polskich*. Wciąż powracają w recenzjach utyskiwania na redukcję liczby polskich sztuk w rodzaju:

Gdyby nie ta jedyna w Warszawie scena [Teatr Narodowy – uzup. ES], to miałyby się wrażenie, że wędrujemy po teatrach budapesztańskich, wiernych swej narodowej sztuce: Molnar, Bus-Fekete, Bekeffi równocześnie – a gdzie nie można wsadzić Węgra, tam się gra Anglika lub Francuza [Grzymała-Siedlecki 1972, 247].

Ów rodzimy repertuar, który powinien na stałe zagościć zwłaszcza na scenie Teatru Narodowego, to zarówno wielki repertuar retrospektywny – sztuki Fredry, Słowackiego, Norwida, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Zapolskiej, jak i twórczość bardziej użytkowa, współczesna – Hertz, Miłaszewski, Morstin, a zwłaszcza komedie: Perzyńskiego, Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego, Cwojdzńskiego. Uznaniem krytyka cieszy się twórczość Rostworowskiego, której towarzyszy już od chwili publikacji recenzji w „Czasie”, zaś w dwudziestoleciu jego serce podbija komediopisarstwo Szaniawskiego, którego recenzja *Krysi* – zaginionej sztuki staje się też szczególną formą dokumentacji życia teatralnego. Zwraca uwagę jego stosunek do debiutantów; dość krytyczny wobec *Kochanków z Weroni* Iwaskiewicza, ale jednak życzliwy wobec dalszego rozwoju scenicznego autora, nie szczędzi z kolei pochwał sztuce *Lato w Nohant*. Przede wszystkim jednak jest zwolennikiem repertuaru popularnego opartego na komedii polskiej – tej ambitnej i tej użytkowej. Te preferencje w zakresie repertuaru, odmienne od gustów estetycznych z poprzedniego okresu, gdy krytyk domagał się od polskiego teatru sztuk poważnych, klasyki, ale i dramatu poetyckiego, symbolicznego, trafnie podsumowuje Bożena Frankowska: „(...) z równym zapałem, jak dramat klasyczny, dramat wielkiej idei narodowej, popierał Siedlecki dramaturgię trójkąta, obyczajową i psychologiczną, obliczoną na mieszczańskie gusta, zdradzał się z tym w pełnym pobłażliwości stosunku do użytkowej dramaturgii Kiedrzyńskich i Krzywoszewskich (...)” [Frankowska 1972, 21].

A zatem teatr nastawiony na rozrywkę i polskie sztuki, reprezentujący kameralny repertuar, teatr kasowy, ale opierający swój finansowy sukces głównie na grze aktora przy wyraźnej redukcji wydatków na inscenizację: scenografię i kostiumy. Teatr, który rezygnuje świadomie z „zachcianek konstruktywistycznych”, „feerii kostiumów”, „piętr, schodów i galerii”, zwłaszcza gdy te ostatnie wpływają nie tylko katastrofalnie na stan kasy, lecz także na jakość sztuki, osłabiając zawartość i tempo akcji, z czego Grzymała-Siedlecki kpinkuje przy okazji inscenizacji *Cezara i człowieka* Nowaczyńskiego.

Inscenizacja ma podążać za wymogami realizmu i naturalizmu, dostosowywać się do ducha utworu, a głównym ogniwiem spektaklu pozostaje aktor – postać ważna dla Grzymały-Siedleckiego już wcześniej, bo jego refleksje teoretyczne o teatrze zaczynają się od gry aktorskiej i wokół niej koncentrują. Jednak w dwudziestoleciu międzywojennym nieco inaczej postrzega krytyk jego rolę. Recenzje Grzymały-Siedleckiego wyróżniają się wśród recenzji innych krytyków obszerniejszymi niż to było przykładowo u Boya, Słonimskiego, Terleckiego, Lorentowicza uwagami na temat gry aktorskiego zespołu [Kruk 1970, 218]. Lorentowicz skupiał się na analizie dramatu, jego poetyce, walorach estetycznych, reprezentując erudycyjny model krytyki otaczającej troską tradycję literacką i inscenizacyjną [Udalska 1986, 196]. Boy koncentrował się na tekście literackim dramatu, traktując go jako zwierciadło życia obyczajowego epoki. Szczupłe ramy rubryki teatralnej ograniczały Grzymale-Siedleckiemu możliwości szerszego komentarza, który pojawiał się w recenzjach w „Czasie” z 1913 roku. Przykładem takiej szerzej scharakteryzowanej roli emocjonalnym, poetyckim stylem jest kreacja Solskiego jako Judasza w sztuce Rostworowskiego wliczona w poczet legend aktorskich, porównywalna z postaciami Królikowskiego i zalecana pod względem opracowania deklamacyjnego adeptom sztuki aktorskiej:

Już głosowe, deklamacyjne opracowanie roli może być wzięte na płyty fonograficzne jako żywa dla młodych aktorów szkła rozłożenia roli na elementy, plan budowania kreacji, punktowania, pauzowania, akcentów, cieniowania [Grzymała-Siedlecki 1913, nr 90]⁷.

Jednak nawet w niedużych recenzjach lekkiego repertuaru Grzymała-Siedlecki nie zaniedbuje komentarza gry aktorskiej i nie kwituje tego elementu spektaklu kilkoma zdawkowymi uwagami. Powstaje więc pytanie, jak krytyk wypowiada się o aktorze w okresie dwudziestolecia międzywojennego w materiale recenzenckim, czy nadal podtrzymuje krytyczną opinię o *emploi* i niedostatkach gry aktorskiej wynikających z braku wykształcenia czy braku współpracy z reżyserem i kierownikiem literackim. To na aktorze spoczywa zasadniczy ciężar przedstawienia, on jest odpowiedzialny za powodzenie lub porażkę, jemu wreszcie krytyk przypisuje największą autonomię, którą wcześniej zgadzał się ograniczać poprzez ścisłą współpracę z reżyserem i literatem. Dużo uwagi poświęca słowu, którego rola wzrasta w porównaniu z innymi ele-

⁷ Analiza techniki opisu gry aktorskiej Solskiego w ujęciu Grzymały [Kruk 1970, 218]. Znajomość arkanów sztuki aktorskiej przez Grzymałę-Siedleckiego doceniali aktorzy, o czym m.in. świadczy fragment listu Sempolińskiego do krytyka z 1953 roku: „(...) nie wyobrażałem sobie, że nawet największy znawca teatru nie praktykując fachu aktorskiego, może zauważyć wszystkie szczególności i drobnostki, jednym słowem tajniki tego zawodu, które zdawałoby się są zupełnie nieuchwytne, gdyż zawsze widzialne są raczej rezultaty i osiągnięcia całości, a nie szczegółów. (...) Wszystkie te drobiazgi i szczegóły w mojej interpretacji Cyrulika były z góry zamierzone (...). Zawsze uwielbiałem kunszt słowa, cyzlerkę i mistrzowskie (...) opanowanie dialogu przez naszych mistrzów i tytanów sceny jak Kamiński, Jaracz, Stępowski, Leszczyński i inni (...). Uderzyła mnie (...) niezwykła wnikliwość Pana w uchwyceniu pauz przy podawaniu przeze mnie point (...)” [Konieczny 1984, 86].

mentami widowiska. Stopniowo w recenzjach Grzymały-Siedleckiego narasta ton krytyki, gdy mówi o niedostatecznym przygotowaniu młodych aktorów, zarzucając współczesnej edukacji teatralnej wspomniane już „mechanizacyjne metody reżyserii” niszczące

podszepet psychologiczny, który artyście na scenie sufluje nieomyślność tonu, gestu i ruchu [Grzymała-Siedlecki 1972, 262].

Sceptyczny jest również wobec nowych np. Redutowych metod wypowiedziania wiersza, stawiając zarzuty dłużyzn, nienaturalności mocno szkodzących realistycznej wymowie sztuki:

W tej wypowiedzanej grze był jakby wykład raczej, wykład tekstu – nie gra. Czasami okres szedł tak wolno, z takimi pauzami na przecinkach, jakby sala widzów miała zapisywać to, co słyszy. Zatracała się bezpośrednio psychiczna tych, tak do dna żywych ludzi, Nowej Dejaniry, tej w płaszczu romantycznym, chodzącej realistycie. I jeszcze jedno: jakby nieobliczenie się z akustyką wielkiej sali – ton gry przeznaczony raczej dla teatru kameralnego [Grzymała-Siedlecki 1972, 86].

Powraca też do krytykowanego wcześniej *emploi*, zastanawiając się np. nad związkiem między fizycznymi warunkami aktorskimi a rolą lub posługując się starymi nazwami aktorskich specjalizacji:

P. Białoszczyński długie jeszcze lata będzie pokutował za piękny metal swego głosu. Wyzyskując to szlachetne brzmienie jego organu, pchają go w teatrach w amantów i tzw. bohaterów, gdy w talencie p. Białoszczyńskiego tkwi, kto wie, czy nie bardzo dobry aktor charakterystyczny, a nie zaręczylbym, czy nie komik nawet [Grzymała-Siedlecki 1972, 269].

Spojrzenie na rolę aktora jest więc odmienne od tego z poprzedniej epoki, w którym krytycyzm pod adresem aktorów był znacznie większy. W krytyce teatralnej na łamach „Kuriera Warszawskiego” komentarze odnośnie gry zespołu aktorskiego świadczą o wzroście rangi aktora, uznaniu dla talentu oraz aktorskiej intuicji, docenieniu pracy nad rolą i aktorskiej pasji. Dobrze podsumowuje ów nowy rozdział w ocenie funkcji aktora w przedstawieniu przywoływany już niewielki artykuł na temat istoty i sekretu teatru podkreślający hipnotyczny wpływ sztuki teatru, zaś wśród tych najbardziej odpowiedzialnych za ową hipnotyzerską moc wymieniający autora i aktora właśnie z jego słowem i gestem.

Bibliografia

- A. Grzymała-Siedlecki. *W 70-lecie pracy twórczej*. 1966. Praca zbiorowa. Kraków.
Frankowska Bożena. 1972. *Recenzent teatralny „Kuriera Warszawskiego”*. W: Grzymała-Siedlecki Adam. 1972. *Z teatrów warszawskich 1926-1939*. Warszawa.
Gajda Kazimierz. 1986. *Kilka myśli o teatrze (Lack – Sobieniowski – Grzymała)*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” nr 10.
Goffman Erwing. 2000. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Datner-Śpiewak H. i Śpiewak P. Warszawa.

- Górski Konrad. 1972. *Recenzje teatralne Grzymały-Siedleckiego*. „Teatr” nr 11.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1900. *O idealnym i nieidealnym teatrze*. „Głos” nr 50.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1904. *Słowo o teatrze*. „Kurier Codzienny” nr 38.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1904. *Jeszcze o teatrze*. „Kurier Codzienny” nr 52.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1907. *Teatr angielski*. „Czas” nr 223.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1907. *Książ Patiomkin*. „Czas” nr 246.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1912. *Nowe teorie reżyserii*. „Świat” nr 33.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1913. *Judasz z Kariotu*. „Czas” nr 90.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1946. *Od teatralizacji do treści wewnętrznej*. „Ilustrowany Kurier Poranny” nr 1.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1966. *Dialog o upadku sztuki aktorskiej*. W: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wyb. Sławińska I., Kruk S. Warszawa.
- Grzymała-Siedlecki Adam. 1972. *Z teatrów warszawskich 1926-1939*. Warszawa.
- Kędziorkówna Maria. 1972. *Adam Grzymała-Siedlecki o podstawach teoretycznych teatru Wyspiańskiego*. „Prace Historycznoliterackie UŚ w Katowicach” .
- Konieczny Jerzy. 1982. *Współpraca A. Grzymały-Siedleckiego z periodykami okresu Młodej Polski*. „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” nr 2.
- Konieczny Jerzy. 1984. *Eseistyka bydgoska po 1956 r. (na przykładzie prac o teatrze Adama Grzymały-Siedleckiego)*. W: *Kultura bydgoska 1945-1984*. Red. Kwaśniewska K. Bydgoszcz.
- Konieczny Jerzy. 1995. *Hasło: Adam Grzymała-Siedlecki*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 36. Warszawa.
- Kruk Stefan. 1970. *Adam Grzymała-Siedlecki – człowiek teatru*. Lublin. Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi. Rkps. sygn. 1780.
- Streszczenie odczytu A. Grzymały-Siedleckiego: *Istota i sekret teatru*. 1934. „Kurier Poranny” nr 137.
- Udalska Eleonora. 1986. *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*. Łódź.
- Żabicki Zbigniew. 1968. *Adam Grzymała-Siedlecki (1876-1967)*. „Pamiętnik Literacki” z. 1.

Summary

THEATRE CRITICISM OF ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI

The article presents the figure of Adam Grzymała-Siedlecki, a forgotten writer, who was a playwright, novelist, biographer, director, manager of Cracow theatre. He was also a theatrical reviewer and a historian and theoretician of the theatre. One of his most important activities was theatre criticism. His attitude to theatre evolved during a few decades. At the beginning of the XX century he was impressed by the ideas of the Great Theatre Reform especially those ones represented by Gordon Craig. Polish critic considered theatre as an autonomic art, appreciated the setting for a theatre play and the main role of a director. In interwar period, when he worked as a reviewer in *Kurier Warszawski*, he became more traditional and conservative: according to him the most important person in the play is an actor. In his reviews he also called for a repertoire based on Polish comedies, realistic dramas and Polish classics. The view that the fundamental value of the theatre is the interaction between the audience and the actors stands him out in the context of the Young Poland theatre criticism.

Kontakt z Autorką:
eszczepkowska@interia.eu