

W FOTELU RECENZENTA
I NA PARADYZIE

O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego

166989

HORIZON

Mirosława Kozłowska

W FOTELU RECENZENTA I NA PARADYZIE

O krytyce teatralnej Kornela Makuszyńskiego

Gorzów Wielkopolski 2001

Opracowanie redakcyjne
Elżbieta Skorupska-Raczyńska

Korekta
Marta Helman

Opracowanie graficzne
Dariusz Sapkowski



0614841

© Copyright by Mirosława Kozłowska, Szczecin 2001

ISBN 83-86710-76-4



Wojewódzki Ośrodek Metodyczny
Gorzów Wlkp., ul. Łokietka 23, tel. 721-61-10, fax 721-61-12

Zlec. nr 8/2001

Bibl. UAM
2001 EO 26

Spis treści

WSTĘP.....	7
I. W SŁUŻBIE TEATRU	
Inicjacje teatralne.....	9
Rzecznik teatru i publiczności.....	24
Wśród artystów, krytyków i czytelników.....	39
II. MIĘDZY LITERATURĄ A TEATREM	
„ <i>Z vis comica – vis vitalis</i> ”.....	48
Warsztat krytyka.....	64
Pamięć teatru.....	98
Literacki aneks krytyka.....	116
ZAKOŃCZENIE	
Pisarz oczarowany teatrem.....	137
INDEKS.....	145

WSTĘP

Bohaterem tej książki jest Kornel Makuszyński – krytyk i felietonista teatralny, ale też prozaik i poeta, humorysta oraz liryk. Nie można bowiem zapominać, że autorem felietonów teatralnych był pisarz cieszący się sympatią czytelników, jak i krytyków, znany poeta i humorysta, którego książki były wydawane i wznawiane w wielotysięcznych nakładach. Dlatego też obok podstawowych pytań o program krytyka, jego poglądy na teatr, system wartości, preferencje i osobiste doświadczenia teatralne, należy postawić również inne, uwzględniające podwójny status Makuszyńskiego: jako krytyka i pisarza.

Kim jest felietonista – widz, krytykiem teatralnym czy pisarzem? Czy sięga do warsztatu poety i prozaika? W jaki sposób wykorzystuje swoje doświadczenia literackie? Jaki wpływ ma deklarowana postawa humorysty na sposób prezentacji i ocenę przedstawienia teatralnego? Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na postawione pytania jest niezwykle trudne, czasem niemożliwe. Felieton teatralny należy bowiem do specyficznych gatunków wypowiedzi: „nie chce istnieć bez pretekstu”. Jest jednocześnie tekstem artystycznym i publicystycznym – cechuje go „stylistyczna wielokształtność”¹. Dlatego też nawet bezpośrednio sformułowane deklaracje i oceny, postulaty i konstatacje muszą podlegać weryfikacji, zanim zostaną wpisane do programu krytyka albo potraktowane jako stałe wyznaczniki jego postawy. Autor bowiem z krytyka przeobraża się w pisarza – błyskotliwego erudyty lub liryka i zdaje się, że zapomina o obowiązkach recenzenta teatralnego.

¹ P. Stasiński, *Tezy o felietonie*, „Teksty” 1979, nr 4.

Nie tylko felietony są świadectwem teatralnych zainteresowań i fascynacji Makuszyńskiego. Reminiscencje teatralne występują w jego twórczości literackiej. Stąd też powstają kolejne pytania. Czy wiążą się one z programem krytyka i jego wizją teatru oraz czy oczarowanie teatrem jest manifestacją postawy i celem felietonisty, czy też jedną z istotnych cech całego dorobku pisarza?

Wśród tekstów poddanych analizie i interpretacji znalazły się więc nie tylko felietony teatralne, opublikowane głównie na łamach „Słowa Polskiego”, „Rzeczpospolitej” i „Warszawianki”, zebrane w tomach: *Dusze z papieru*, *Wycinanki*, *W kalejdoskopie*, ale także beletrystyka i poezja. W pracy wykorzystano również recenzje i artykuły poświęcone Makuszyńskiemu, jakie pojawiły się w prasie dwudziestolecia międzywojennego. Ciekawego materiału dostarczyły wreszcie listy oraz pamiętniki ludzi teatru i przyjaciół autora *Bezgrzesznych lat*.

Twórczość Makuszyńskiego nie została jeszcze gruntownie zbadana. Biogram Makuszyńskiego opracowany przez Artura Hutnikiewicza znajduje się w *Polskim słowniku biograficznym*². Cennym źródłem informacji, zawierającym także obszerną bibliografię, jest monografia opracowana przez Bolesława Hadaczka, zamieszczona w tomie *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*³. Wśród opracowań szczegółowych należy wymienić prace Doroty Piaseckiej i Mieczysława Ingłota⁴, poświęcone utworom dla dzieci i młodzieży. Biogram Makuszyńskiego, zawierający charakterystykę oraz dokumentację jego twórczości krytycznoteatralnej, jest opublikowany w I tomie *Słownika polskich krytyków teatralnych*⁵.

Prof. dr hab. Eleonorze Udalskiej, prof. dr hab. Lidii Kuchtównie, prof. dr hab. Bolesławowi Hadaczkowi oraz Pracownikom Muzeum Kornela Makuszyńskiego w Zakopanem dziękuję za życzliwe zainteresowanie, cenne uwagi i udostępnienie materiałów.

² A. Hutnikiewicz, *Kornel Makuszyński* [w:] *Polski słownik biograficzny*, Warszawa 1974, t. XIX, s. 262-264.

³ B. Hadaczek, *Kornel Makuszyński* [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* (w druku).

⁴ D. Piasecka, *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy. Zarys problematyki*, Warszawa 1984.

⁵ M. Kozłowska, *Kornel Makuszyński* [w:] *Słownik polskich krytyków teatralnych*, t. I, red. nauk. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 95-106.

W SŁUŻBIE TEATRU

Inicjacje teatralne

„Lwów jest takim miastem, że gdyby było trzeba uruchomić teatr, ale przez noc go zbudować, rano byłby już teatr”¹ – twierdzi Kornel Makuszyński, były lwowianin, warszawski recenzent teatralny, konsekwentnie propagujący wizerunek „Lwiego Grodu” jako „miasta Polską i teatrem obłąkanego”². Typowy mieszkaniec Lwowa to polski Colas Breugnon, który „sercem podzieli się zawsze, bo lwowianin to człowiek nieszczęśliwy, miękki jest jak masło. Ten sam człowiek, co umie być najcudowniejszym, bohaterskim żołnierzem, człowiek śmiały, przedsiębiorczy, dający sobie radę na całym świecie, ma w sercu cały magazyn słodyczy. Wyraża się ona na co dzień śpiewaniem w mowie i uśmiechem na gębie”³.

Taki wizerunek pogodnego, serdecznego, spontanicznie reagującego na sztukę lwowianina przeciwstawia Makuszyński nieco ponuremu i poważnemu mieszkańcowi Warszawy⁴. Wspominani z perspektywy czasu artyści scen lwowskich, publiczność i polityka władz miejskich wobec teatrów tworzą niemal idealny obraz życia teatralnego. Krytyk nie ukrywa, że na jego stosunek do teatru i postawę recenzenta miały olbrzymi wpływ lata spędzone we Lwowie, przeżyte tam doświadczenia i fascynacje teatralne.

¹ K. Makuszyński, *Listy ze Lwowa* [w:] *Moje listy*, Warszawa 1923, s. 37.

² Tenże: *Bracia z Ajaccio*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 328; zob. tenże: *O Lwowie*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 1.

³ Tenże: *Bracia z Ajaccio*, op. cit.

⁴ Tenże: *Letnia woda* [w:] *Żywot Pani i inne świadectwa*, Poznań 1929.

Makuszyński, urodzony 8 stycznia 1884 roku w Stryju, przybył do Lwowa w 1896 roku. Tutaj ukończył Gimnazjum im. Jana Długosza (1898-1903), a później studia wyższe na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza (1903-1908).

Lwów końca XIX wieku był miastem liczącym około 160 000 mieszkańców. Spokój i stabilizacja sprzyjały rozwojowi kultury. Wśród ziemiaństwa, inteligencji, urzędników panował snobizm na gromadzenie obrazów, książek, pokazywanie się na koncertach i obowiązkowe bywanie w teatrze. Teatr właśnie uważany był za wizytówkę kulturalną miasta. Powszechne było przekonanie, wywodzące się z czasów działalności Stanisława Skarbkka, że teatr ma do spełnienia ważną misję w walce o zachowanie tożsamości narodu, że jest szczególną trybuną, z której padać mają słowa dodające otuchy. Żywe były też tradycje demokratyczne teatru, w którym już w 1876 roku wprowadzono popularne spektakle „dla ludu”⁵.

Makuszyński przybył do Lwowa, kiedy Teatr Miejski powoli zaczął odzyskiwać dawną świetność. (Okresowy kryzys spowodowały kłopoty finansowe i organizacyjne związane z wygaśnięciem 10 kwietnia 1892 r. przywileju Skarbkowego.) Dyrektorami teatru byli wówczas Juliusz Bandrowski i Ludwik Heller. Oni to w 1896 roku – po kilkunastoletniej przerwie – ponownie wprowadzili przedstawienia popołudniowe dla młodzieży, które tak barwnie opisał Makuszyński w cyklu wspomnień pt. *Bezgrzeszne lata*⁶.

Zróżnicowany repertuar trzech scen – opery, operetki i dramatu – był żywo dyskutowany przez ówczesnych krytyków. Największe zastrzeżenia budziła liczba wystawianych operetek, które – ku utrapieniu recenzentów – cieszyły się dużą popularnością wśród widzów. Niechęci krytyków nie zmniejszyły nawet sukcesy zespołu operetki lwowskiej odniesione w Warszawie i Krakowie. Makuszyński, po latach, jako felietonista teatralny, gorący zwolennik

⁵ Informacje o sytuacji teatru we Lwowie zaczerpnięto z: *Teatr polski w latach 1890-1918. Zabór austriacki i pruski*, pod redakcją T. Siverta, Warszawa 1987; H. Cepniuk, W. Kozicki, *Scena lwowska 1780-1929*, Lwów 1929.

⁶ Zob. K. Makuszyński, *Bezgrzeszne lata*, Warszawa 1980, s. 69-126.

komedii na scenie i wesolej zabawy na widowni, z całą bezwzględnością ośmieszał i wyszydzał widowiska operetkowe.

Oprócz tak krytykowanych operetek, w repertuarze Teatru Miejskiego w latach 1898-1900 znalazły się sztuki Gabrieli Zapolskiej (*Małka Szwarcenkopf*, *Żabusia*, *Kaśka Kariatyda*, *Tamten*, *Sybir*), Jana A. Kisielewskiego (*Karykatury*), Juliusza Słowackiego (*Kordian*), Williama Shakespeare'a (*Król Lear*), Edmonda Rostanda (*Cyrano de Bergerac*), a także Gerharta Hauptmanna (*Kolega Crampton*, *Hanusia*, *Dzwon zatopiony*, *Woźnica Henschel*), Henryka Ibsena (*Upiory* – wystawione z okazji 70 rocznicy urodzin autora), Hermanna Sudermanna (*Jan Chrzciciel*), Lwa Tołstoja (*Potęga ciemnoty*). Zespół aktorski liczył wówczas około 300 osób (dramat, opera i operetka)⁷. Sytuacja aktorów we Lwowie była lepsza niż w innych miastach na ziemiach polskich, i to nie tylko ze względu na wyższe gáže i fundusz emerytalny, ale z powodu dużej sympatii i prestiżu, jakimi cieszyli się artyści teatru w społeczeństwie. Do ulubieńców publiczności należeli: Roman Żelazowski, Gustaw Fiszer, Stanisław Hierowski, Józef Chmieliński, Felicja Stachiewiczowa, Zofia Czaplińska, Ferdynand Feldman, Jan Nowacki, Ludwik Wostrowski, Władysław Wolański. Makuszyński wspomina o nich wielokrotnie jako o tych, którzy potrafili zawładnąć emocjami i umysłami publiczności. Być może sympatia, życzliwość i wyrozumiałość, cechujące stosunek krytyka do aktorów, mają swoje źródło w klimacie, jaki panował wśród artystów i widzów sceny lwowskiej przełomu XIX i XX wieku⁸.

Przełom wieków to również czas budowy nowego gmachu teatralnego, zlokalizowanego na placu Gołuchowskich. Nowy budynek w stylu eklektycznym cechował rozmach i przepych. Miał on trójkondygnacyjną widownię na 1100 osób, nowoczesną scenę i zaplecze techniczne (3 zapadnie, 1 flug)⁹. Nic więc dziwnego,

⁷ *Teatr polski w latach 1890-1918*, op. cit., s. 215-217.

⁸ Zob. I. Solska, *Pamiętnik*, Warszawa 1978, s. 59-60; H. Cudnowski, *Niedyskrecje teatralne*, Wrocław 1960;

J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

⁹ *Teatr polski w latach 1890-1928*, op. cit., s. 229-231.

że wymagania stawiane nowemu dyrektorowi przez gminę i społeczeństwo były bardzo duże. (Liczbę potencjalnych widzów szacuje się na około 10 000). 9 kwietnia 1900 roku rada miasta powierzyła stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego Tadeuszowi Pawlikowskiemu.

Szybko okazało się, że wizje teatru nowego dyrektora i krytyki lwowskiej znacznie się różnią. Szczególne emocje budził repertuar. Krytycy teatralni i władze miasta nie ustawiali w apelach do dyrekcji teatru o włączenie do repertuaru większej liczby sztuk z klasyki polskiej i obcej. Zainteresowania Pawlikowskiego, który pasjonował się dramatem poetyckim oraz samą sztuką teatru i nie chciał ze sceny robić trybuny dla choćby najszczytniejszych idei, rozmięły się z powszechnie przyjętą przez krytykę koncepcją teatru opartego na arcydziełach literatury dramatycznej. Dzięki Pawlikowskiemu publiczność lwowska mogła obejrzeć najnowsze dramaty twórców europejskich, jak i rodzimych. Wystawiane były utwory dramaturgów już znanych, jak i debiutujących. Współczesną dramaturgię obcą za dyrekcji Pawlikowskiego reprezentowali m.in.: Gerhart Hauptmann, Henryk Ibsen, Björn Björnson, Maksym Gorki, Antoni Czechow, Bernard Shaw, Oskar Wilde, Maurycy Maeterlinck, Gabriele D'Annunzio. Trzon repertuaru stanowiły więc utwory, które pojawiły się na scenach Europy rok – dwa wcześniej. W repertuarze było również miejsce dla dramaturgów-debiutantów i dla prapremier. Pawlikowski konsekwentnie realizował na przykład wszystkie utwory nagrodzone i wyróżnione w konkursie dramatycznym, ogłoszonym przez Wydział Krajowy w 1904 roku. Nawet najbardziej nieprzychylni polityce repertuarowej Pawlikowskiego przyznawali, że wszystkie, i te dobre, i te słabe dramaty były wystawiane niezwykle starannie oraz bardzo dobrze grane. Na scenie teatru lwowskiego miały swoje pierwsze wystawienia dramaty m.in.: Włodzimierza Perzyńskiego (*Lekkomyślna siostra, Aszantka*), Leopolda Staffa (*Skarb*), Tadeusza Rittnera (*Sąsiadka, Maszyna, Czerwony bukiet*), Jerzego Żuławskiego (*Dyktator, Eros i Psyche, Gra*). W repertuarze

znalazły się również utwory Stanisława Przybyszewskiego i Lucjana Rydla (po 5 premier), wystawiono 6 sztuk Zapolskiej (w tym prapremiery: *Życie na żart*, *Zaszumi las*), a także Stanisława Wyspiańskiego (wystawiane przez 6 sezonów *Wesele* – razem 33 spektakle, *Warszawianka*, *Legenda*).

O szczególnej pozycji teatru w życiu kulturalnym Lwowa świadczy fakt, iż dyskusja o jego polityce repertuarowej wykraczała poza kręgi artystów, krytyków i władz miasta. 7 czerwca 1904 roku złożono Pawlikowskiemu petycję z prośbą, aby wystawiał na scenie więcej dramatów Wyspiańskiego. Apel podpisali przedstawiciele inteligencji lwowskiej, a podpisy zajęły 27 arkuszy. Pod presją opinii publicznej 26 stycznia 1905 roku doszło do prapremiery *Legendy*. Aby uczynić zadość żądaniom krytyki, domagającej się klasyków, w repertuarze znalazły się dramaty: Williama Shakespeare'a, Moliera, Alfreda Musseta, Wiktora Hugo, Fryderyka Schillera, Johanna W. Goethego, a także Aleksandra Fredry (11 premier), Franciszka Zabłockiego oraz Juliusza Słowackiego (*Fantazy*, *Horsztyński*, *Ksiądz Marek*).

Zespół aktorski stał się z czasem jednym z lepszych na ziemiach polskich. Początkowo niejednolity, łączył tradycje szkoły lwowskiej – patos, deklamacyjność, nadużywanie głosu i ruchu – z aktorstwem krakowskim, bardziej umiarkowanym i oszczędniejszym w środkach. W sprawozdaniach z przedstawień sztuk współczesnych wyrażano na ogół pozytywne opinie o grze aktorów. Gorzej oceniano realizacje dramatów klasycznych. Niektóre premiery tragedii określano jako teatralne porażki. Teatr lwowski na początku XX wieku nie był wymieniany wśród teatrów – „świętyń sztuki”, ale w nim właśnie można było oglądać najlepsze w Polsce przedstawienia¹⁰.

Wysoki poziom artystyczny teatru lwowskiego, konsekwentnie realizowana polityka repertuarowa, której podstawową zasadę stanowiło zachowanie równowagi między repertuarem klasycznym, współczesnym i promocją debiutów, zaangażowanie inteligencji i władz miasta w problemy teatru (poparcie finansowe Wydziału

¹⁰ Tamże, s. 234-261.

Krajowego i Gminy dla inicjatyw artystycznych), działania zmierzające do pozyskania coraz to szerszych kręgów widzów, recenzje Jana Kasprowicza, Gabrieli Zapolskiej, Ostapa Ortwina, Adama Krechowickiego – wszystkie te elementy życia teatralnego Lwowa niewątpliwie wpłynęły na poglądy Makuszyńskiego, apologety sztuki teatru, a po latach także Teatru Miejskiego we Lwowie za dyrekcji Pawlikowskiego.

Pawlikowski jako reżyser dbający o wysoki poziom artystyczny i warsztatowy przedstawienia oraz dyrektor popierający debiutantów, realizujący prapremiery, pozostanie dla krytyka wzorem dyrektora teatru, mecenasa dramatopisarzy i mądrego opiekuna utalentowanych aktorów¹¹.

W wielu felietonach warszawskich krytyk przywoływał nastrój sceny lwowskiej, jej największych mistrzów, apelował o szlachetny patos, gest i deklamację w tragediach lub dramatach poetyckich. Najczęściej jednak jako recenzent teatrów warszawskich wspominał lwowską publiczność, pełną entuzjazmu i spontanicznie reagującą na sztukę. W przesadnych zachwytach kreował lwowskich widzów na prawdziwych miłośników i koncserów teatru¹². Wydawał się już nie pamiętać o gorzkich uwagach, poczynionych na łamach „Słowa Polskiego” z dnia 7 grudnia 1912 roku, kiedy to stwierdzał, że „nie ma we Lwowie publiczności, która by chodziła do teatrów z duchowej potrzeby, mamy tylko publiczność premierową, którą tam wiedzie snobizm i wszystko inne, lecz która do teatru nie ma przywiązania”. I że teje widowni, którą oceniał jako kosmopolityczną, przeciwstawiał patriotyzm widzów krakowskich, którzy za szczególny obowiązek uważali chodzenie do teatru na sztuki polskich autorów.

Publiczność lwowska jako ta idealna przeciwstawiana była ospałym, ponurym i nieco cynicznym widzom warszawskim. Idealizowanie teje widowni jest nie tyle zabiegiem dydaktycznym, ile

¹¹ K. Makuszyński, *Pomsta*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 165.

¹² Zob. tenże: *Listy ze Lwowa*, op. cit.; *Bracia z Ajaccio*, op. cit.; *Bezgrzeszne lata*, op. cit.

raczej jednym z elementów składających się na tworzony przez krytyka i pisarza wizerunek Lwowa, miasta, jakiego „nie ma na całym świecie”¹³.

Należy jednak podkreślić, że Makuszyński nie starał się nawet o zachowanie pozorów obiektywizmu w kreowanym obrazie miasta i jego mieszkańców. Przedstawiał bowiem siebie jako przede wszystkim lwowianina, a dopiero później krytyka, felietonistę, pisarza, humorystę *etc.* Lwowski rodowód łączy się w jego twórczości ze ściśle określoną osobowością. I siebie, i swoich ziomków: Edmunda Gasińskiego, Zygmunta Kaweckiego, Juliusza Germana, Henryka Zbierzchowskiego, a nawet Zapolską kreował na epikurejczyków. Lwowskie środowisko artystyczne okresu „młodopolskich dreszczy” ukazywał jako nieco zaściankowe w porównaniu z Warszawą lub Krakowem, ale mające tę wyższość, że choć przybierało czasem „salonowe” pozy, to było mniej skrępowane konwencją i modą. „Lwowskiej duszy” bliższy był franciszkanizm niż dekadentyzm i melancholia. Artysta lwowski mógł tylko czasem pozować na cygana, dekadenta, katastrofistę czy cynika. Zawsze jednak pozostawał „poctą ze słodyczą w dobrej duszy”, który miewał takie kaprysy, aby pokazywać światu od czasu do czasu „ponure oblicze”¹⁴.

Ten wyidealizowany i bardzo jednostronny obraz lwowskiej bohemy artystycznej nie jest zupełnie nieprawdziwy. W lwowskich kręgach artystów Młodej Polski popularniejsze były idee działania, pracy, zmagania się z przeciwnościami, aprobaty świata zrodzonej z franciszkańskiej fascynacji naturą niż bierność, rezygnacja, katastroficzne przecucia i nihilizm¹⁵.

Litracki obraz Lwowa można by uznać za zagadnienie marginalne, nie związane z działalnością krytyczną Makuszyńskiego, gdyby nie fakt, że treść wielu felietonów teatralnych została wyraźnie

¹³ Zob. tenże: *Uśmiech Lwowa*, Warszawa 1934; tenże: *O Lwowie; Letnia woda* [w:] *Żywoć Pani...*, op. cit.; *Bracia z Ajaccio*, op. cit.

¹⁴ Tenże: *Bajka*, „Warszawianka” 1928, nr 5; tenże: *Jubileusz E. Gasińskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 326.

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber* [w:] *Sonnabulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 117-146.

podporządkowana propagowanemu przez pisarza wizerunkowi „Lwiego Grodu”. Nawet postacie fikcyjne, mające lwowski rodowód, nie mogą zakłócić wizji idealnego „kraju lat dziecińczych”. Pani Dulska, która w recenzji zamieszczonej w zbiorze *Dusze z papieru*¹⁶ pojawia się jako demon zła, po blisko dwudziestu latach jest tylko „łyczakowską babą”, osobą historyczną. Ewą rodzaju ludzkiego, matką parszywego grzechu, ciotką małego świństwa i babką kołtuństwa¹⁷. Kołtuństwo lwowskich mieszczan przedstawione przez krytyka jako groźny moloch pożerający wszystko, co szlachetne, po latach jest tylko jedną z przywar. Czas złagodził złowrogi obraz „mamy Dulskiej”:

[...] panie Dulskie powymierały. Wojna je przyciszyła, wygładziła i poterała. Zbyszko poszedł do wojska, a panienki za mąż: z tego osławionego kołtuństwa lwowskiego ślad nie pozostał i daj tam, Panie Boże, każdemu miastu takich «kołtunów», jakich ma Lwów¹⁸.

W cytowanej recenzji z 1928 roku pani Dulska jest jedną z wielu postaci, które nadawały miastu specyficzny charakter. Humor i rubasznosc felietonisty sytuują „mamę Dulską” wśród typów komicznych i jako taką postać ma ją odbierać widz lub czytelnik. Pani Dulska nie może zmącić pogodnego obrazu Lwowa i lwowian. Zostaje więc wpisana do galerii barwnych typów ludzkich, stanowiących o specyfice i kolorycie miasta, którego klimat tworzą, opisywani wielokrotnie przez Makuszyńskiego, oczarowani teatrem gimnazjaliści, cyganeria artystyczna, znoszący swą biedę z uśmiechem studenci, serdeczni i pracowici rzemieślnicy, urzędnicy i pozostali mieszkańcy, którzy z niezwykłą gościnnością przyjmują przybyszów i radośnie witają każdy dzień¹⁹.

¹⁶ K. Makuszyński, *Dusze z papieru*, Lwów 1911.

¹⁷ Tenże: *Zmartwychwstanie mamy Dulskiej*, „Warszawianka” 1928, nr 3.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zob. tenże: *Uśmiech Lwowa*, op. cit.; tenże: *Bracia z Ajaccio*, op. cit.

Lwowski rodowód Makuszyńskiego uwidacznia się w propagowanej przez niego wizji teatru, w sposobie prezentacji artystów teatru i utworów związanych ze Lwowem, a także w poetyce tych felietonów teatralnych, w których sytuuje siebie w kręgu nieodrodnym lwowian, „braci z Ajaccio”²⁰.

Od młodości Makuszyński był zafascynowany kulturą francuską. We Lwowie studiował polonistykę i romanistykę. Studia romanistyczne kontynuował w Paryżu, na Sorbonie, w latach 1909-1910. Z pobytu we Francji przysyłał korespondencje informujące o aktualnych wydarzeniach kulturalnych i artykuły poświęcone największym artystom występującym w teatrach Paryża. Szczególny wpływ na postawę Makuszyńskiego-felietonisty teatralnego wywarła też krytyka francuska. Za czołowego jej przedstawiciela uważał Francisque’a Sarceya, mistrza lekkiego felietonu, felietonu będącego elegancką konwersacją, zbiorem życzliwych i z gracją wyrażonych uwag, a nie bezwzględny „zarzynaniem sztuki” i „wybijaniem zębów”²¹. Wzorem krytyki francuskiej stosował swoiste *decorum* krytyczne, polegające na adekwatności formy wypowiedzi krytycznej do treści i wagi widowiska teatralnego.

Krytyk daleki był od idealizowania teatru francuskiego. Wiele ironicznych uwag wygłaszał o Grand Guignolu i Operze Paryskiej. Natomiast Komedie Francuską jako kontynuującą najlepsze tradycje teatru francuskiego stawiał za wzór polskiemu Teatrowi Narodowemu²².

Kreacje wybitnych aktorów – które podziwiał, przebywając w Paryżu – Constanta-Benoit Coquelina, Ermete Novellego, Sary Bernhardt utwierdziły go w przekonaniu, że aktor jest nie tylko odtwórcą, ale i twórcą postaci scenicznej, od niego też często zależy sukces dramaturga²³. Twierdził, iż Romain Rolland stał się sławny,

²⁰ Tenże: *Jak ja to widzę*, „Warszawianka” 1925, nr 284; *Premiera w Komedii*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 58.

²¹ Tenże: *Jak ja to widzę*, op. cit.

²² Tenże: *Komedya Francuska [w:] W kalejdoskopie*, Lwów 1910, s. 190-201.

²³ Tamże.

ponieważ Coquelin genialnie grał Cyrana de Bergerac²⁴. Istotą mistrzostwa wymienionych aktorów jest – zdaniem krytyka – połączenie doskonałego warsztatu, precyzyjnego opracowania roli i sugestywności gry z wrażliwością oraz samodyscypliną artysty, świadomego zarówno swoich możliwości – jak i niedostatków.

Postawa Makuszyńskiego – krytyka, felietonisty i przede wszystkim miłośnika teatru została ukształtowana przez dwa ośrodki: Lwów i Paryż. Jako recenzent warszawski Makuszyński nie zmienił poglądów ani sposobu pisania o teatrze. Pojawiają się tylko w jego felietonistyce dodatkowe motywy: reminiscencje lwowskie, konfrontacja: Lwów – Warszawa. Francuskie komedie przeciwstawił eklektycznemu komediopisarstwu polskiemu, które – naśladowując obce wzory – nie stwarza warunków do kontynuowania polskiej szkoły teatru związanej z tradycją Fredry²⁵.

Makuszyński znał teatr nie tylko z paradyżu i fotela recenzenta. W sezonie artystycznym 1912/1913 był członkiem komisji artystycznej nadzorującej działalność objazdowego Teatru Premier, spółki akcyjnej z siedzibą we Lwowie, którą kierował dyrektor owego teatru – Jan Pietrzycki. W 1915 roku wraz z Jakubem Gliksonem reaktywował, zdezorganizowany po wyjeździe Ludwika Hellera i części zespołu do Wiednia, Teatr Miejski we Lwowie. W sezonie 1915/1916 pełnił obowiązki kierownika literackiego w Teatrze Polskim w Kijowie pod dyrekcją Franciszka Rychłowskiego. Wydaje się, iż te doświadczenia nie wywarły specjalnego wpływu na postawę krytyka. W tekstach o charakterze wspomnieniowym można znaleźć tylko nieliczne wzmianki o jego pracy w teatrze. O pełnionej przez kilka miesięcy funkcji dyrektora Teatru Miejskiego pisał z wyraźną autoironią²⁶. Podkreślał, że była to namiastka teatru i prawdziwej sztuki, ale społeczeństwu Lwowa były

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. tenże: *O tonie bohaterskim w teatrze*, „Krakowski Przegląd Teatralny” 1920, nr 6; *Pochwała „Ślubów panińskich” A. Fredry. Odczyt wygłoszony w grudniu 1916 roku w Teatrze Polskim w Kijowie, Kijów 1917*.

²⁶ Tenże: *Radosne i smutne*, Warszawa 1920.

potrzebne pozory choćby normalnego, polskiego życia kulturalnego. Podobnie, „ku pokrzepieniu serc”, działał teatr w Kijowie²⁷. I działalność tych placówek należy oceniać przede wszystkim z perspektywy czasów oraz wydarzeń historycznych. Felietonista wspominał czasem nastroj sceny kijowskiej i reakcje tamtejszej publiczności²⁸. Nigdy jednak nie formułował swojej opinii jako były dyrektor teatru, były jego kicownik literacki lub choćby członek komisji konkursowej oceniającej utwory młodych dramatopisarzy.

Makuszyński współpracował głównie z gazetami codziennymi. Pierwsze sprawozdania teatralne opublikował na łamach lwowskiego „Słowa Polskiego” w 1902 roku. W latach 1905-1914 pełnił funkcję sekretarza redakcji i stałego recenzenta teatralnego pisma. „Słowo Polskie” był to pierwszy we Lwowie wysokonakładowy dziennik, ukazujący się od 1896 roku, a w 1902 roku zakupiony przez Narodową Demokrację (Ligę Narodową). Gazetę adresowano do przeciętnego czytelnika: inteligencji, rzemieślników, ziemiaństwa. Obok problemów lokalnych stosunkowo dużo miejsca zajmowały zagadnienia związane z historią, polityką i ekonomią. Sprawozdania teatralne drukowano w rubryce *Z teatru* – zarówno w wydaniu porannym, jak i wieczornym. Makuszyński publikował swoje recenzje teatralne również w założonej w 1910 roku „Gazecie Wieczornej”, osiągającej łącznie z nakładem „Gazety Porannej” nakład 10-18 tys. egzemplarzy. Oba dzienniki, podobnie jak „Słowo Polskie”, należały do poważniejszych gazet lwowskich i docierały do mieszkańców także okolic miasta. Nie wszyscy więc potencjalni czytelnicy gazet mogli być widzami teatralnymi. Być może dlatego Makuszyński deklarował się nie tylko jako krytyk, który ocenia przedstawienia i prowadzi swoistą rozmowę z publicznością teatralną. Za swój obowiązek uważał też danie wyobrażenia o życiu teatralnym także czytelnikowi, który nie zobaczy spektaklu. Mimo tej deklaracji felietony były poświęcone przede wszystkim treści i problemom

²⁷ Tenże: *Dziwna to była knajpa* [w:] *Kartki z kalendarza*, Warszawa 1939.

²⁸ Tamże; zob. także: K. Makuszyński, *O wystawieniu „Fircyka”*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 126.

dramatu – pod koniec wypowiedzi pojawiały się zwykle wzmianki o przedstawieniu. Felietoniście nie zależało na tym, aby czytelnik mocą swojej wyobraźni ujrzał dramat takim, jaki był na scenie Teatru Miejskiego. Ważniejsze było dla niego przekazanie treści, sprawienie, aby czytający przejął się losami bohaterów, odczuł panujący nastrój i nie pozostał obojętny wobec rozterek „duszy ludzkiej”. Tak jak publiczność w teatrze, czytelnik ma się albo wzruszyć, albo śmiać się do łez. Tym założeniom pozostał krytyk wierny również wówczas, kiedy pisał o teatrach warszawskich.

Po przeniesieniu się do Warszawy, w 1920 roku, Makuszyński nawiązał współpracę z pismami Stronnictwa Chrześcijańsko-Narodowego. W latach 1920-1924 prowadził dział teatru i literatury w „Rzeczpospolitej”, dzienniku, którego 60% akcji należało do Ignacego Paderewskiego. „Rzeczpospolita” szybko stała się jedną z najbardziej liczących się i najlepiej redagowanych gazet. Skupiała czołowych publicystów, dziennikarzy i pisarzy. Redaktorem naczelnym był Stanisław Stroński²⁹, stałe felietony *Z dnia* pisał Adolf Nowaczyński. Dział polityczny prowadził Stanisław Gieysztor. Innymi działami kierowali: generał Józef Dowbór-Muśnicki (dział wojskowy), Stanisław Niewiadomski (dział muzyczny), Kazimierz Sichulski (rysunek artystyczny), Edward Rose (dział gospodarczy). Do stałych współpracowników należeli ponadto: Adam Grzymała-Siedlecki, Ignacy Chrzanowski, Władysław Witwicki. Pismo miało orientację prawicową, charakteryzował je ostry ton i zdecydowane stanowisko polityczne. Adresowane było do czytelników wyrobionych politycznie, o wszechstronnych zainteresowaniach i ambicjach intelektualnych. Ukazywało się w dwóch wydaniach warszawskich – porannym i wieczornym. Miało też wydania prowincjonalne w Poznaniu, Krakowie, Lwowie i Wilnie. Gazetę w 1924 roku odkupił Wojciech Korfanty. Niezgodność poglądów i konflikty osobiste były przyczyną odejścia dotychczasowego redaktora naczelnego. Stroński

²⁹ O działalności Stanisława Strońskiego pisze J. Faryś w książce *Stanisław Stroński. Biografia polityczna do 1939 roku*, Rozprawy i Studia, t. (CXL.I) 67, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 1990.

założył „Warszawiankę”. Współpracę z nowym dziennikiem podjęli dotychczasowi pracownicy redakcji „Rzeczpospolitej” – Gieysztor, Nowaczyński i Makuszyński oraz Włodzimierz Perzyński, Marian Grzegorzcyk, Wiktor Natanson, Irena Panenkowa. Specyfikę i zadania nowej gazety codziennej Makuszyński przedstawił czytelnikom w artykule *O jej imię*³⁰, utrzymanym w poetyckim, patetycznym i górnolotnym tonie. Określił „Warszawiankę” jako pismo dwudziestu czterech pisarzy, „co jej miłość przysięgali” i „każdy [...] szeptał wysyłając «Warszawiankę» na służbę idei: Lcé nasz Orle, w górnym pędzie sławie, Polsce, światu służ”³¹. Charakteryzując „Warszawiankę” jako gazetę, która zna tylko „prozę szarą i prostą, i uśmiecha się – do cierni róż, co kiedyś zakwitną”. Gazeta była związana również z prawicą, reprezentowała orientację proendecką. Mimo wielkich ambicji nigdy nie zdobyła sobie tylu czytelników co „Rzeczpospolita” i nie osiągnęła takiego poziomu. Adresowana była do przeciętnego czytelnika o umiarkowanych aspiracjach intelektualnych. Makuszyński był stałym felietonistą i sprawozdawcą teatralnym do czasu zamknięcia dziennika, tj. do 1 sierpnia 1928 roku.

Później współpracował z redakcjami „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (1929) i w latach 1930-1939 „Kuriera Warszawskiego”, jednego z najpoczytniejszych dzienników, największego wydawnictwa ogłoszeniowego, o nakładzie 30-42 tys. egzemplarzy (dla każdego z wydań – porannego i wieczornego). „Kurier Warszawski” był pismem prawicowym, zbliżonym do tzw. grupy profesorskiej o założeniach bardziej liberalnych niż Stronictwo Narodowe. Gazeta, mimo prawicowych powiązań i orientacji, zdołała utrzymać się poza zasięgiem dyrektyw partyjnych. Dział literacki prowadzili Grzymała-Siedlecki i Waclaw Grubiński. Makuszyński był przede wszystkim felietonistą tego dziennika. Cotygodniowe felietony poświęcał różnym problemom. Niektóre z nich wiązały się z życiem teatralnym. Po zamknięciu „Warszawianki” autor *Dusz z papieru* zrezygnował

³⁰ „Warszawianka” 1924, nr 1.

³¹ Tamże.

z fotela recenzenta, ale pozostał miłośnikiem teatru. Teatr nigdy nie przestał fascynować Makuszyńskiego-pisarza. Powracał przywołany refleksją, dygresją, sposobem widzenia lub kreowania świata.

Artykuły tematycznie związane z problemami teatru publikował Makuszyński również w „Krakowskim Przeglądzie Teatralnym”, w miesięczniku „Teatr”, wydawanym przez Teatr Polski w Warszawie w latach 1928-1931, i w „Teatrze i Życiu Wytwornym”. W cyklach felietonów *Listy z Warszawy* i *Listy warszawskie*, drukowanych w 1925 roku w „Dzienniku Poznańskim”, „Dzienniku Wileńskim”, „Słowie Radomskim” i „Iskrze” (Sosnowiec), są również korespondencje dotyczące życia teatralnego stolicy. „Świat Kulis”, dwutygodnik poświęcony sprawom teatru, wydawany przez Teatry Miejskie w Poznaniu (1928-1930), kierowany przez Emila Zegadłowicza, kilkakrotnie przedrukowywał obszernie fragmenty recenzji Makuszyńskiego.

„Przegląd Warszawski” (1921-1925), pierwsze poważniejsze wydawnictwo społeczno-kulturalne, opublikował obszerną odpowiedź Makuszyńskiego na ankietę rozpisaną wśród ludzi związanych z teatrem (aktorów, reżyserów, krytyków), dotyczącą organizacji i repertuaru Teatru Narodowego³².

Po II wojnie światowej ukazywały się już nieliczne felietony i wspomnienia okolicznościowe o ludziach teatru w „Przekroju”, „Dzienniku Literackim” i „Łodzi Teatralnej”. Najczęściej są to uzupełniane przez pisarza teksty z okresu międzywojennego.

Felietony i listy poświęcone teatrowi wydano również w formie książkowej. Wybrane recenzje z prasy lwowskiej, z lat 1905-1910, mieści dwutomowa edycja pt. *Dusze z papieru* (Lwów 1911). Tematyka teatralna dominuje również w zbiorach listów, felietonów i recenzji w *W kalejdoskopie* (Lwów 1910) i *Wycinankach* (1925). Liczne reminiscencje teatralne, wspomnienia o aktorach, dramatopisarzach, przedstawieniach, uwagi o środowisku teatralnym,

³² Tenże: *Odpowiedź na ankietę dotyczącą organizacji i programu Teatru Narodowego*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 42.

anedoty itp. znajdują się w zbiorach listów, felietonów i humoresek: *Radosne i smutne* (Warszawa 1920), *Moje listy* (Warszawa 1923), *Ponure igraszki* (Warszawa 1927), *Żywoć Pani i inne świecidelka* (Poznań 1929), a także w powieściach i opowiadaniach autobiograficznych: *Bezgrzeszne lata* (Warszawa 1925), *Śpiewający diabeł* (Lwów 1934), *Kartki z kalendarza* (Warszawa 1939).

Makuszyński stale współpracował z gazetami związanymi z ugrupowaniami prawicowymi. Jednakże orientacja polityczna dzienników nie miała wyraźnego wpływu na treść felietonów teatralnych. Krytyk unikał polityki. Twierdził, że teatry powinny kształtować swój repertuar zgodnie z oczekiwaniami i potrzebami społeczeństwa, ale kategorycznie sprzeciwiał się aluzjom politycznym i wicowaniu na scenie. Teatr wypełni swoją misję najlepiej wówczas, kiedy zdoła odpowiedzieć na aktualne problemy repertuarem, który poprzez aluzje, metafory, symbole pozwoli odczytać sytuacje i zjawiska trapiące współczesnych w perspektywie uniwersalnej. Scena nie może być odpowiednikiem ani pierwszej strony gazety, ani miejscem wygłaszania traktatów politycznych. Uważał, że nie sposób przecenić roli teatru w życiu narodu, ale ostro występował przeciwko nadużywaniu symboli narodowych. Za nadużycie i profanację uznawał również wykorzystywanie motywów walki narodowo-wyzwoleńczej i wojny w sentymentalnych melodramatach, obliczonych na łatwe wzruszenie widza. Ojczyzna i etos żołnierza polskiego stanowiły dla krytyka sacrum. Orłów na „chusteczkach” i odmieniania słowa „Polska” nie można – zdaniem felietonisty – utożsamiać z wychowaniem patriotycznym. Opinie takie wypowiadał zwykle sprowokowany premierą teatralną³³. Podobnych zasad przestrzegał jako felietonista. Pozateatralne dygresje w felietonach dotyczą zwykle problemów obyczajowych. Makuszyński, kiedy był moralistą, opowiadał się za kultywowaniem tradycyjnych zasad,

³³ Zob. tenże: *Wino, kobieta i dancing*, „Warszawianka” 1926, nr 97; *Wieloryb Magistrat i Jonasz Bogusławski*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 250; *Burzliwa premiera w „Rozmaitościach”*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 55.

spośród których za najważniejsze uznał wzajemną życzliwość i wrażliwość na ludzkie nieszczęście.

W argumentacji felietonista odwołuje się do kultury, taktu i dobrego wychowania. Czasami sięga do stylizacji biblijnej i popularnych, stosowanych w potocznym języku cytatów. Boga przedstawia jako dobrodusznego obserwatora, który z dobrotliwym i wyrozumiałym uśmiechem przygląda się wydarzeniom na scenie i za jej kulisami³⁴.

Makuszyński marzył o polskiej szkole teatru i dramatu, kontynuującej tradycje zapoczątkowane przez Fredrę i wielkich romantyków (szczególnie Słowackiego), ale do „żelaznego repertuaru” teatrów, w tym też Teatru Narodowego, wpisuje najwybitniejsze utwory dramaturgii światowej³⁵. Pierwszeństwo dawał tym sztukom, które potrafiły wzruszyć albo rozśmieszyć do łez.

Konsekwentne propagowanie teatru apolitycznego, teatru wielkiego wzruszenia, hucznego śmiechu albo serdecznego uśmiechu wynikało z przyjętej koncepcji teatru jako swoistego azylu dla sfrustrowanego i zmęczonego widza. Teatr ma służyć wartościom uniwersalnym, a jego repertuar – działać na widza terapeutycznie.

Rzecznik teatru i publiczności

Makuszyński wielokrotnie nazywa siebie felietonistą teatralnym i podkreśla, iż całkowicie jest mu obca postawa krytyka – wyroczni. Uważa, że „felieton teatralny winien szukać przede wszystkim tego, co jest piękne i nie zamykać później oczu na to, co jest niemądre. Nigdy jednak nie robić z tego *tragediante* z namaszczoneą miną i z piorunem w ręku, tak jakby nie było większych zmartwień na świecie, niż jakieś komediowe biedactwo”³⁶.

³⁴ Zob. tenże: *Wieloryb Magistrat...*, op. cit.; tenże: *Gwałtu, co się dzieje*, op. cit.; tenże: *Premiera w „Rozmaitościach”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 75; tenże: *Ciepła wdówka. Wznowienie w Teatrze „Rozmaitości”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 222.

³⁵ Tenże: *Odpowiedź na ankietę...*, op. cit.

³⁶ Tenże: *Jak ja to widzę*, „Warszawianka” 1924, nr 1.

Istotą felietonu jest jego aktualność i lekkość formy, a nie poważne wyrokowanie, które należy – zdaniem krytyka – pozostawić historykom literatury i teatru. Odpowiedzialny sprawozdawca teatralny nigdy nie wyda kategorycznego sądu ani też nie sformułuje wszechstronnej oceny po jednorazowym obejrzeniu przedstawienia, zmuszony do napisania artykułu w ciągu jednej nocy. Felietonista teatralny pełni funkcję pośrednika, „bardziej od innych wymownego posła”³⁷. Zgodnie z takim rozumieniem funkcji i zadań krytyka teatralnego, Makuszyński bywa w swoich felietonach równie często rzecznikiem ludzi teatru jak i widzów. Wartością nadrzędną zawsze jest sztuka teatru, którą rozumie jako wspólne, niemal metafizyczne przżycie jednoczące artystów i publiczność. Jednym z podstawowych celów krytyki teatralnej – zdaniem Makuszyńskiego – jest pomoc w wypracowaniu jedności, budowa wspólnoty wszystkich twórców i odbiorców widowiska teatralnego. Krytyk jest nie tylko wyrazicielem oczekiwań i opinii publiczności, ale także propagatorem i nauczycielem przekazującym widzowi wiedzę o teatrze, odkrywającym przed nim tajemnice sceny i kulis³⁸.

Swoje felietony adresował do potencjalnych widzów komentowanego przedstawienia i do tych, którzy z różnych powodów nie zasiadają na widowni. Prowadzi więc swoistą rozmowę z czytelnikiem, chce bawić albo wzruszać, a przedstawienie teatralne jest jednym z tematów konwersacji i pretekstem do niej.

Makuszyński nie publikował artykułów programowych. Uwagi o repertuarze, organizacji teatru, funkcji reżysera, dramaturgii, aktorstwie rozproszone są w felietonach teatralnych, a także – jako aluzje i dygresje – w pozostałym, nieteatralnym dorobku publicystycznym i literackim. Szereg postulatów i uwag kierowanych do teatrów, władz miejskich, dramaturgów i widzów powtarzał

³⁷ Tamże.

³⁸ Zob. np. K. Makuszyński, *Ci, co nie dostali roli [w:] Wycinanki*, Warszawa 1925; tenże: *O generalną dyrekcję teatrów*, „Rzeczpospolita” 1922, nr 237; tenże: *Pogrzeb pierwszej klasy*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 226; *Wieloryb Magistrat...*, op. cit.; tenże: *Trudny zawód*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 291; tenże: *Az do śmierci i poza śmierć*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 200 (ostatni felieton poświęcony jest osobistej tragedii Stanisławy Umińskiej).

wielokrotnie³⁹. Wydaje się, że zebrane i uporządkowane mogą być traktowane jako konsekwentnie propagowana przez krytyka wizja teatru, w której uwzględnione są prawa sztuki i potrzeby społeczeństwa. W kręgu zainteresowań felietonisty znajdują się niemal wszystkie dziedziny życia teatralnego.

Generalnie recenzje można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią publikacje poświęcone bezpośrednio relacji: teatr (przedstawienie) – publiczność, kiedy to krytyk jest wyrazicielem swojej indywidualnej opinii doświadczonego widza albo przedstawia siebie jako reprezentanta ogółu widzów. Występuje w imieniu albo w interesie publiczności. Do drugiej grupy należą teksty, w których autor koncentruje się na wybranych elementach przedstawienia teatralnego. Staje się wówczas oglądającym i opisującym spektakl ekspertem. Formułując swoje opinie z punktu widzenia dramatopisarza, historyka literatury, konesera sztuki teatru, psychologa lub socjologa. Czytelnicy są wówczas świadkami swoistych konfrontacji: dramat – przedstawienie teatralne, postać literacka – postać sceniczna, dramatopisarz – aktor, literatura – teatr, sztuka – życie.

Felietony grupy pierwszej mają przede wszystkim kształtować literackie i teatralne gusty publiczności, drugiej – kształcić widza, pokazywać mu złożoność sztuki teatru, zapoznać z prawami sceny i kulis.

Makuszyński starał się również, aby czytelnicy przyjęli jego wizję teatru i kryteria oceny sztuki za własne. Często pisał wprost albo sugerował, iż publiczność podziela jego poglądy. Teatr – jego zdaniem – nie może schlebiać wszystkim, często niewybrednym gustom widowni, ale też nie może lekceważyć jej potrzeb i oczekiwań. Opracowując repertuar, dyrektorzy muszą pamiętać, że widz chce się bawić. Nie można wszystkich teatrów zamienić w „świątynie dostojne i bożnice”⁴⁰. Za najbardziej poszukiwany gatunek dramatyczny uważa komedię, która powinna być

³⁹ Por. tenże: *Pogrzeb pierwszej klasy*, op. cit.; tenże: *Wieloryb Magistrat...*, op. cit.; tenże: *Co będzie z hłowskim teatrem?*, op. cit.

⁴⁰ Tenże: *Jak ja to widzę*, op. cit.

„zwierciadłem czasu i jego obyczajów”. Pisząc jednak o polskiej współczesnej komedii, określa ją jako smutną i ironiczną. Brak jej bowiem „słonecznej atmosfery, w jakiej rosną inne”⁴¹, a tradycję Fredry kontynuuje „wielu pogodnych hreczkosiejów produkujących mniej owsa, więcej siczki”⁴². Przyczyn kryzysu polskiego komediopisarstwa należy szukać nie w braku talentów literackich, ale w ogólnym klimacie, jaki panuje w społeczeństwie, w ogólnym ponuractwie i modzie na cynizm. Wielokrotnie stwierdzał, że współczesna polska dramaturgia jest na miernym poziomie, ale równie często powtarzał, że należy pielęgnować rodzące się talenty, stwarzać możliwość debiutów scenicznych i przede wszystkim odnosić się do dramaturgów z życzliwością. Krytyka powinna obiektywnie oceniać dzieło, wskazywać wady, ale i równie pilnie szukać zalet. Dramaturg bowiem może doskonalić talent i rzemiosło tylko wówczas, kiedy będzie widział swoje utwory na scenie⁴³.

Szczególnie uważnie śledzi krytyk działalność Teatru Narodowego. Prawie każdemu omówieniu premiery w tym teatrze towarzyszy refleksja, czy wystawiona sztuka powinna się znaleźć w repertuarze „narodowej sceny”? Czy wykonanie jest godne pierwszej sceny w kraju?

Makuszyński był przeciwnikiem administracyjnego przyznawania teatrowi (dawnemu Teatrowi Rozmaitości, odbudowanemu po pożarze w 1919 r.) miana Teatru Narodowego (uroczyste otwarcie 3 X 1924). Uważał, że na taką nazwę teatr musi zasłużyć. Teatr Narodowy powinien być zbudowany od podstaw z funduszy zebranych w całej Polsce. Powinni w nim pracować tylko najlepsi aktorzy, reżyserzy i artyści, gdyż jedynie oni mogą kontynuować, tworzyć i rozwijać polską tradycję teatralną. Polska scena reprezentacyjna musi mieć w stałym repertuarze arcydzieła polskiej dramaturgii: Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego,

⁴¹ Tenże: *Wino, kobieta...*, op. cit.

⁴² Tenże: *Jak ja to widzę*, op. cit.

⁴³ Tenże: *W cichym dworze*, „Warszawianka” 1926, nr 51, 52; tenże: *Agne*, „Warszawianka” 1926, nr 109.

Fredry, a także obcej – przede wszystkim Shakespeare’a i Moliera – oraz wybitnych twórców współczesnych. Teatr ten powinien być mecenasem i promotorem polskich dramaturgów współczesnych. Aby Teatr Narodowy mógł sprostać swoim obowiązkom, musi mieć odpowiednią siedzibę i fundusze. Nie może być instytucją dochodową lub subsydiowaną przez magistrat. Jego opiekunem powinien być Sejm⁴⁴. Wypowiedzi Makuszyńskiego o Teatrze Narodowym świadczą o bardzo szerokim, kompleksowym widzeniu teatru. Teatr – dla felietonisty – jest sztuką i instytucją działającą w określonych warunkach ekonomicznych, społeczno-politycznych i w określonym środowisku.

Felietonista często w humorystyczny sposób informuje swoich czytelników o problemach organizacyjnych teatrów. Najczęściej winę za ich złą kondycję przypisuje działaniom magistratu, który – jego zdaniem – traktuje teatry jak złe, bo nie przynoszące zysków, przedsiębiorstwa, a nie instytucje artystyczne. Działalność władz miejskich w 1925 roku podsumowuje jednoznacznie: „Magistrat warszawski powiesił sobie na tegorocznej choince dwóch dyrektorów teatru i *in effigie* Osterwę, który uciekł [...] prawica – Teatr Bogusławskiego, a lewica – Operę”⁴⁵.

Makuszyński nie propaguje jednego, uniwersalnego modelu teatru. Uważa, że każdy teatr powinien prowadzić własną politykę repertuarową, odpowiadającą zapotrzebowaniom i poziomowi intelektualnemu widzów. Z uznaniem pisze o teatrach im. Bogusławskiego i Odrodzonym⁴⁶ jako o tych, które najpełniej i najkonsekwentniej współpracują ze „swoją” publicznością. Zmierzają do zdobycia widzów nieobytych z teatrem, wywodzących się z uboższych warstw społeczeństwa. Stopniowo – obok banalnych komedylek, którymi zdobywają sobie widownię – wprowadzają do repertuaru utwory poważniejsze i arcydzieła dramaturgii. Jako rzecznik publiczności żąda od teatrów różnorodnego repertuaru, który

⁴⁴ Tenże: *Odpowiedź na ankietę...*, op. cit.

⁴⁵ Tenże: *Dumania pod choinką*, „Świat” 1925, nr 51.

⁴⁶ Tenże: *Pogrzeb pierwszej klasy*, op. cit.; tenże: *Wieloryb Magistrat...*, op. cit.

wzruszały lub bawił do łez. Miarą sukcesu przedstawienia teatralnego jest – odpowiednio do gatunku dramatu – albo głębokie wzruszenie, albo głośny, nieskrępowany śmiech widzów.

Natomiast jako rzecznik teatrów apeluje do publiczności, aby przychodziła na przedstawienia, nie zrażała się niedostatkami, aby krytycznie, ale życzliwie oceniała pracę ludzi teatru. Współpraca widowni ze sceną polega na szczególnym otwarciu widzów na sztukę teatru, na zabawę lub wzruszenie. Tak jak dramat i gra aktorów, tak i reakcja publiczności teatralnej obecnej na przedstawieniu jest komentowana przez krytyka⁴⁷. Jeżeli Makuszyński solidaryzuje się z widownią, wówczas używa formy „my”. Kiedy się z nią nie zgadza, mniej lub bardziej otwarcie manifestuje swój dystans wobec wszystkich uczestników przedstawienia teatralnego. Rzadko potępia widzów wprost. Zdaje się tylko pytać, czy należy się cieszyć z tego, iż:

Ludzie w teatrze wyli z uciechy, szaleli z radości, umierali z rozkoszy, kiedy Fertner gwałcił trzy kobiety, kiedy Chaveau łaźniła pod biurkiem, po czym skakała na żyrandol i kiedy potem Fertner był policjantem, potem wariatem, wreszcie odgryzał sobie prawy palec lewej nogi⁴⁸.

Kiedy felietonista czuje się odosobniony w swojej ocenie przedstawienia i nie znajduje poparcia u widzów, szuka sojuszników wśród czytelników, z którymi prowadzi swego rodzaju grę. Po sugestywnym, często rubasznym „opisie” fragmentu widowiska teatralnego, zapytuje rozbawionego czytelnika, czy wypada i należy się z tego śmiać. Dowodzi niestosowności śmiechu, powołując się często na względy estetyczne, etyczne i moralne.

Do twórców spektaklu Makuszyński odnosi się zawsze życzliwie. Bardzo rzadko ocenia ich pracę zdecydowanie negatywnie. Im więcej zarzutów formułuje, tym usilniej deklaruje się jako doradca zatroskany o teatr i rozwój konkretnych artystów.

⁴⁷ Zob. tenże: *Gwałtu, co się dzieje*, op. cit.; tenże: *Wiera Mircewa*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 308.

⁴⁸ Tenże: *Jej chłopczyk*, „Warszawianka” 1926, nr 45.

Uświadamia widzom, że przedstawienie teatralne jest efektem pracy całego zespołu. Teatr natomiast to takie szczególne miejsce, gdzie spotykają się i tworzą artyści służący różnym dziedzinom sztuki. Jednakże wszystkie elementy widowiska teatralnego powinny być – zdaniem krytyka – podporządkowane słowu. Najwspanialsza, przygotowana przez najlepszych plastyków, scenografia, jeżeli „włazi w oczy i zagarnia widza dla siebie”⁴⁹ nie pomaga, lecz przeszkadza w odbiorze spektaklu. Stąd też jego oceny bywają niejednoznaczne. Podziwia braci Pronaszków za odwagę, inwencję i oryginalność, ale też wyraża obawy, że nadmiar plastyki zdominuje słowo, rozproszy uwagę widzów, którzy pochłonięci feerią barw i kształtów, nie będą mogli skupić się na słowie. Wydaje się, że wzorem artysty scenografa teatralnego był dla Makuszyńskiego Karol Frycz, który tworzył „oprawę”. „Oprawiał” scenicznie dramat, podkreślając jego klimat i wspomagając aktorów w tworzeniu nastroju.

Niedbałość w wykonaniu i montowaniu dekoracji kwituje spostrzeżeniem, że stworzony przez aktorów nastrój „natychmiast uleciał przez szpary w dekoracjach”⁵⁰.

Najwięcej miejsca poświęcał krytyk treści dramatu i grze aktorów. Przedstawienie teatralne tworzą przede wszystkim autor i aktorzy, wspomagani przez reżysera, scenografa, muzyka, krytykę i publiczność. Inicjatywa twórcza należy do pisarza, który może adresować swój utwór tylko do jednego typu odbiorcy – do czytelnika. Krytyk przypominał, że nie każdy dramat będący arcydziełem literackim przeznaczony jest na scenę. Niektóre z nich powinny rozgrywać się tylko w teatrze wyobraźni czytelnika, czego ludzie teatru zdają się nie dostrzegać. Podejmują się realizacji dzieła, którego bohater, jak w przypadku Masynissy, jest „zbyt wielkim, potwornie wielkim [...], aby go mógł wyobrazić człowiek”⁵¹. Złożoność filozoficzna utworu również bywa przyczyną jego niesceniczności. Dramat taki jak *Milczenie* Stanisława Brzozowskiego

⁴⁹ Tenże: *Sen nocy letniej*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 281.

⁵⁰ Tenże: *Sędziowie*, „Rzeczpospolita” 1933, nr 327.

⁵¹ Tenże: *Irydion*, „Słowo Polskie” 1912, nr 96 i 98.

określił recenzent jako wspaniałe dzieło literackie i filozoficzne, ale nie teatralne⁵².

Drugą prawdą, jaką krytyk przypominał dyrektorom i reżyserom, jest ta, że wybitny pisarz nie musi być równie doskonałym dramaturgiem teatralnym. Artyści teatru powinni kierować się w doborze repertuaru wyobraźnią i profesjonalną wiedzą o wymogach sceny, a nie nazwiskiem pisarza i gatunkiem literackim.

Niekiedy dramat można uteatralnić, wprowadzić poprawki, uzupełnić teatralnie „puste miejsca”. Wszelkie takie zabiegi wymagają od teatru wyczucia i precyzji, gdyż każda adaptacja narusza spójność utworu, jego kompozycję i – co jest najbardziej niebezpieczne – ideę. Prawa do ingerencji w literacki kształt dramatu nie można – zdaniem krytyka – traktować jako potwierdzenia wolności artysty. Dobrze napisany dramat teatralny, uwzględniający specyfikę sceny, jest podstawą do prawdziwie twórczej pracy reżysera i aktorów⁵³. Mistrzostwo wielkich dramatopisarzy teatralnych (Shakespeare’a, Słowackiego, Moliera, Fredry, Zapolskiej i Luigi Pirandella) polega na tym, że ich utwory umożliwiają pełną prezentację kunsztu aktorskiego. Jednocześnie też dyscyplinują aktorów, wyznaczając granice swobody interpretacji postaci. Mistrz sztuki aktorskiej potrafi stworzyć wielką kreację, nie sprzeniewierzając się ani sobie, ani autorowi sztuki. Wychodząc z takiego założenia, Makuszyński traktuje grę aktorów w dramatach zaliczanych do teatralnych jako realizację koncepcji dramaturga. Wówczas jednym z zasadniczych kryteriów oceny gry aktorskiej jest wierność autorowi (tekstowi dramatu). Krytyk, formułując swoje opinie, powołuje się na autorytet dramaturga. Widząc Solskiego-Chudogębę, „Szekspir by się uradował na widok tej postaci”⁵⁴. Czasami też – zdaniem felietonisty – „autor nie poznałby swojej sztuki w tym zgrubieniu i przeraźliwej przesadzie”⁵⁵.

⁵² Tenże: *Milczenie*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113.

⁵³ Por. tenże: *Dole i niedole Ludwika Solskiego* [w:] *Moje listy*, op. cit.; tenże: *Panna Maliczewska*, „Słowo Polskie” 1910, nr 483.

⁵⁴ Tenże: *Wieczór Trzech Króli*, „Słowo Polskie” 1913, nr 266.

⁵⁵ Tenże: *Bitwa pod Waterloo*, „Warszawianka” 1925, nr 349.

Arcydzieła dramaturgii teatralnej powinny być traktowane przez aktorów ze szczególnym szacunkiem. Miarą owego poszanowania jest – zdaniem recenzenta – perfekcja słowa, wiersza, wierność autorskiej koncepcji postaci i idei dramatu.

Czy aktor pełni zatem wobec tekstu rolę służebną? Czy musi zrezygnować ze swej autonomii artystycznej i poddać się woli autora? Krytyk uważa, że odpowiedź na te pytania zależy od postawy aktora. Twierdzi, że aktor częściej jest dobrowolnym niewolnikiem konwencji teatralnej niż zamysłu dramaturga. Jeżeli decyduje się tylko na odtwarzanie tekstu lub kolejne powielenie na scenie ciągu stereotypowych gestów i sytuacji, to wówczas nie może być mowy o prawdziwej sztuce, czy choćby dobrym rzemiośle. Prawem i obowiązkiem aktora jest zaznaczenie swojej indywidualności artystycznej, a nie naśladowanie maniery gry choćby największych gwiazd sceny. W poszukiwaniu własnych dróg może dążyć do przełamania konwencji teatralnej, ale nie wolno mu ignorować „planu autora”⁵⁶. Wszelkie daleko idące eksperymenty w wystawieniu utworów klasycznych traktuje Makuszyński najczęściej jako wyraz bezradności artystycznej oraz warsztatowej aktorów i reżyserów. Życzliwie odnosi się do tych poszukiwań, których celem jest odejście od schematów interpretacyjnych lub inscenizacyjnych, ale które nie zmieniają zasadniczej idei utworu. W recenzji *Otella*⁵⁷ Makuszyński zachwyca się mistrzostwem kreacji Kazimierza Junoszy-Stępowskiego. Z uznaniem, choć nie bez zastrzeżeń, pisze o połączeniu dwóch powszechnie przyjętych wariantów interpretacyjnych: *Otello* – wykształcony Maur i *Otello* – naiwny, bezradny wobec zakłamanego świata Murzyn⁵⁸. Podkreśla, że aktor połączył inteligencję i romantyzm Maura z siłą plastycznego wyrazu i z żywiołowością związaną z kreacją *Otella* – Murzyna. Krytyk ma wątpliwości,

⁵⁶ Zob. tenże: *Balladyna*, „Słowo Polskie” 1909, nr 508; *Cyrulik sewilski*, „Warszawianka” 1926, nr 125.

⁵⁷ Tenże: *Otello*, „Warszawianka” 1925, nr 353 i 355.

⁵⁸ O koncepcjach scenicznych kreacji *Otella* Iry Aldridge’a, Bolesława Leszczyńskiego i Kazimierza Junoszy-Stępowskiego pisze E. Udalska w artykule *Otello w trzech wcieleniach aktorskich*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993, s. 208-221

czy przyjęta przez autora koncepcja roli jest właściwa. Aprobuję ją i ceni jako inicjatywę artystyczną. Spełnia ona bowiem najważniejszy dla Makuszyńskiego warunek: postać stworzona przez aktora nie zatraciła tragizmu charakterystycznego dla bohaterów Szekspirowskich, idea tragedii została zachowana.

Z dużym zainteresowaniem Makuszyński obserwował próby odejścia od stereotypów i przełamania panującej konwencji teatralnej, ale ostrzegał, że dążenie do oryginalności lub uwspółcześnienia dramatu nie może stać się obowiązującą metodą realizacji utworów dawnych mistrzów. W recenzjach z przedstawienia *Ruy Blasa* Wiktora Hugo⁵⁹ i *Cyrulika sewilskiego* Pierre'a Augustina Beaumarchais'go⁶⁰ dowodził, iż aktorzy, chcąc, aby jakiś „osiwiał dramaty ożyły”⁶¹, bezskutecznie i niepotrzebnie odżegnują się od tradycji teatralnej. Zapominają, że te jakoby już przebrzmiałe utwory mają nieocenioną wartość jako dzieła, które pozwalają na trwanie pewnej konwencji gry aktorskiej. Są bowiem z nią nierozzerwalnie związane. Tym samym pozwalają zwrócić uwagę publiczności na słowo, wiersz, deklamację czy też już tylko w tych dramatach mogącą zaistnieć na scenie „szlachetną malowniczą pozę”⁶². Melodramaty i sentymentalne komedyjki mają prawo pojawiać się na scenach teatrów w nieco archaicznych formach:

Są to opery bez muzyki, rozśpiewane jedynie melodią słowa, w wypowiedaniu ich należy wydobyć na wierzch to w słowach ukryte gorąco [...], można czuć wielką rozkosz z samej muzyki słów, struktury starego dramatu nikt już nie zmieni i nie należy szukać sztucznego sposobu, aby odświeżyć «charaktery»⁶³.

Bezpośrednimi adresatami recenzji i felietonów z przedstawień dramatów klasycznych są widzowie, aktorzy, czasem reżyserzy. W publikacjach poświęconych prapremierom i premierom utworów

⁵⁹ Tenże: *Ruy Blas*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 41.

⁶⁰ Tenże: *Cyrulik...*, op. cit.

⁶¹ Tenże: *Ruy Blas*, op. cit.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

dramaturgów debiutujących lub jeszcze tworzących pojawia się inny adresat – autor. Zwykle celem owej swoistej rozmowy z pisarzem jest uświadomienie mu – jako bezpośredniemu adresatowi wypowiedzi (a pośrednio – czytelnikowi) – specyfiki teatru. Jeszcze raz krytyk stwierdza, że dzieło dramatyczne może zaistnieć na scenie dzięki aktorowi i poprzez aktora, który jest aż i tylko człowiekiem. Ludzka natura aktora jest barierą, wobec której wszystkie inne są tylko drugoplanowymi szczegółami technicznymi, łatwymi do pokonania przez pomysłowego reżysera i dobrego scenografa. Tezę o aktorze jako podstawowym ograniczeniu możliwości teatru rozwinął Makuszyński w artykule polemizującym ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem:

Witkiewicz wciąż powtarza: «Ludzie w moich dramatach lub jakies stwory», więc nie może sobie dać rady z kłętwą człowieczeństwa i marzy o «stworach», stwór zaś będzie zawsze tylko człowiekiem, z całą jego naturą, aktorem fantastycznie odzianym lub ucharakteryzowanym. Formuła jest bezżębna wobec rzeczywistości [...]. Aktor, któremu kazano ujawniać fantastyczność psychologicznego odruchu, nie czyni więcej niż może uczynić człowiek: fantastyczność ta tedy zamknięta jest w człowieczym więzieniu i straszliwe jej pomysły nie będą wyglądały inaczej niż kolorowa w klatce papuga, gadająca od rzeczy⁶⁴.

Pisarz musi więc, tworząc swoich bohaterów, widzieć przede wszystkim aktora – realnego, żywego człowieka. Szczególną troską felietonisty było uświadomienie dramaturgowi i przede wszystkim czytelnikowi, że aktor tworzy pełny wizerunek postaci dramatu. On promuje dramat jak utwór sceniczny i może w nim odkryć treści, których nawet nie przeczuwał ani czytelnik, ani pisarz. Niejednokrotnie krytyk otwarcie przyznawał, że właściwym twórcą sukcesu przedstawienia jest konkretny aktor. Juliusz Osterwa grający

⁶⁴ Tenże: *Elsynor*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 357.

główną rolę w *Lekko Duchu* Jerzego Szaniawskiego stał się współautorem komedii.

Kiedy słowo autora się zachwiało, kiedy dowcip się zatoczył [...], Osterwa rzucał się na ratunek: zamiatał frazesem, żeby ślad po nim nie pozostał, zabarwiał dobry dowcip, dobre porównanie rozwijał jak kwiat, zły dowcip zatajał w swoim miłym uśmiechu, [...] z najwyższą przyjemnością patrzyło się na tego jedyne w swoim rodzaju aktora, który nie gra, lecz urokiem swoim wypełnia puste miejsca⁶⁵.

Postać sceniczna powstaje wskutek kompilacji dwóch osobowości: rzeczywistej (aktora) i literackiej (postaci dramatu). Aktor więc nie może być zmuszany do grania ról wbrew swoim predyspozycjom i intuicji. Krytyk ostrzega jednakże, że niewolnicze trzymanie się jednego stylu gry może prowadzić do schematyczności. Aktor wówczas będzie grał jedną i tę samą rolę ze szkodą dla siebie i dramaturgów. Aktor musi być świadomy oryginalności i niepowtarzalności wielkich bohaterów tragicznych i komediowych. Bohaterowie Słowackiego nie mogą być kreowani na „obraz i podobieństwo” postaci Szekspirowskich, które gościły na scenie kilka tygodni wcześniej⁶⁶. Przed popadnięciem w rutynę skutecznie może ochronić aktora grywanie różnorodnych typów ról, chociaż krytyk także stwierdza, że „typową chorobą aktorską jest namiętność do ról nieodpowiednich”⁶⁷. Jakie role są dla konkretnego aktora nieodpowiednie? Makuszyński bardzo ostrożnie feruje tego typu wyroki. Niekiedy tylko z rodzaju zarzutów wysuniętych przez recenzentów można wnioskować, że aktor podjął się grania roli, która przerasta jego możliwości warsztatowe lub jest mu obca emocjonalnie. Przykładem jest stwierdzenie, że aktorka grała „mistrzowsko po aktorsku, nieszczerze po ludzku”⁶⁸.

⁶⁵ Tenże: *Lekko Duch*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 12.

⁶⁶ Zob. tenże: *Lilla Weneda*, „Słowo Polskie” 1907, nr 438. Por. tenże: *Mazepa*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 273; *Don Juan*, „Warszawianka” 1924, nr 23.

⁶⁷ Tenże: *Anna Gostyńska*, „Słowo Polskie” 1910, nr 150 i 152 lub przedruk [w:] *Dusze z papieru*, t. I, Lwów 1911.

⁶⁸ Tenże: *Ruy Blas*, op. cit.

Powściągliwość w formułowaniu negatywnych opinii o obsadzie aktorskiej jest przyznaniem aktorowi prawa do artystycznej pomyłki, która może być dla niego także twórczym doświadczeniem. Krytyk był jednakże pobłażliwy tylko wówczas, kiedy dostrzegał wysiłek artysty próbującego przełamać swoje emploi, konwencję teatralną albo ograniczenia wynikające z tekstu dramatu. Z uznaniem Makuszyński pisał o wielkiej pracy Stefana Jaracza, który podjął się roli Mefista. Wskazywał wspaniałe sytuacje sceniczne, precyzję gry, ale też nie ukrywał, że warunki zewnętrzne aktora nic pozwoliły mu na stworzenie arcydzieła. Mefisto-Jaracz zbyt odbiegał od wspaniałej koncepcji diabła stworzonego przez Goethego. Mefisto to „piękny diabeł” i „kawaler”. Warunki głosowe, prezencja Jaracza bardziej odpowiadają koncepcji diabła – maskary⁶⁹. Jako „najbardziej wierny apologeta aktorskiej sztuki Jaracza napisał rozprawę, tyleż usprawiedliwiającą, co wynoszącą na szczyty genialności. To wyjątkowo rozumna obrona, sugestywny opis roli i świadectwo pisarskiej biegłości krytyka”⁷⁰.

Od wszystkich artystów teatru oraz od dyrekcji żądał realnej oceny możliwości zespołu i odpowiedniego doboru repertuaru. W obrazowy sposób informował ludzi teatru i potencjalnych widzów o szczególnych wymogach niektórych dramatów. Po premierach *Lekko ducha* i *Ewy Szaniawskiego* recenzent wyraził przekonanie, że tylko Reduta ze względu na specyficzny tok pracy może grać „takie komediowe orchidee”.

Takie... nieśmiałe komedie, jak *Ewa*, takie niepełne i mocno niezwarłe [...] giną ciężką śmiercią w rękach aktorów niezręcznych, zagrane o oktawę niżej staną się przejawskrawioną farsą pełną «typów», a nie daj Boże, co z tego uroczystego «pana prezesa» zrobi morderczy aktor, kiedy go dostanie w ręce, lub z rozęsknionej Ewy, tęskniącej troszeczkę historycznie, uczynić potrafi mocna aktorka, dla której wyrwać sobie w ataku furii kosmyk włosów lub potarzać się po dywanic – to miły sceniczny drobiazg⁷¹.

⁶⁹ Tenże: *Faust*, „Warszawianka” 1926, nr 28 i 43.

⁷⁰ E. Krasieński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983, s. 239.

⁷¹ K. Makuszyński, *Ewa*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 331; por. tenże: *Lekko duch*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 12.

Makuszyński, spośród wszystkich artystów zaangażowanych w powstawanie widowiska teatralnego, szczególną sympatią darzył aktorów. Starał się, aby czytelnicy uświadomili sobie, w jak złożonej sytuacji znajdują się aktorzy zmagający się z rolą, zamysłami dramaturga i reżysera, uzależnieni od polityki repertuarowej teatrów. Często też – jakby na marginesie – wspominał, że aktor po zejściu ze sceny wraca do szarej rzeczywistości. A jego śmiech, radość i optymizm kończą się po zapadnięciu kurtyny. I chociaż – jak twierdził felietonista – w wolnej Polsce aktorzy są pełnoprawnymi obywatelami i skończył się czas największych upokorzeń, to sytuacja materialna ludzi teatru jest nadal trudna. Krytyk wyraźnie zmierzał do tego, aby wychować i wykształcić widza kompetentnego w ocenie sztuki aktorskiej, ale też wyrozumiałego i życzliwego. Sam również unikał kategoriycznych sądów o grze aktorów, świadomy, od jak wielu czynników ona zależy.

Przedstawiona wyżej próba uporządkowania poglądów Makuszyńskiego na teatr nie może być traktowana jako rekonstrukcja zwartego programu teatru. Jest to raczej zbiór postulatów i okolicznościowych uwag nie podporządkowanych żadnej szczegółowo opracowanej doktrynie teatralnej.

Makuszyński niewątpliwie dostrzegał zmiany zachodzące w efekcie oddziaływań twórców Wielkiej Reformy Teatru. Dostrzegał konieczność odnowienia sztuki teatru, przystosowania jej do zmieniającej się przecież obyczajowości i mentalności publiczności. Widz bowiem w teatrze chce spotkać się z aktorem, ale też i człowiekiem. Kontakt taki możliwy będzie pod warunkiem wyzbycia się maniery gry opartej na pozie i deklamacji. Tylko precyzyjna budowa postaci scenicznej według szkoły Stanisławskiego, którego doświadczenia przenosił na polskie sceny Osterwa, mogła zapewnić powodzenie dramatom obyczajowym, realistycznym i naturalistycznym. Szansą zdobycia widzów dla repertuaru klasycznego (tragedii i dramatu romantycznego) jest koncepcja teatru

monumentalnego Leona Schillera, w którym środki inscenizacyjne stanowią właściwą oprawę dla słowa, wielkich namiętności i „szlachetnego patosu”.

Możliwość tworzenia tradycji teatru specyficznie polskiego wiązał z działaniami Schillera i Osterwy. Pierwszy bowiem odkrył dla teatru teksty staropolskie, drugi natomiast jest niezrównany w cyzelowaniu słowa oraz postaci w komediach Zabłockiego i Fredry.

Makuszyński nie deklaruje się jako zdecydowany zwolennik lub przeciwnik któregośkolwiek z nurtów reformatorskich. Przyjmuje postawę wyczekującą. Ustosunkowuje się przede wszystkim do tego, co widzi na scenie. Bardzo indywidualnie traktuje każdy utwór dramatyczny, każde przedstawienie i każdego artystę. Skwapliwie korzysta ze swobody, jaką stwarza felieton. Jest niewątpliwie krytykiem szczególnie wrażliwym na nastrój oraz emocje panujące na scenie i widowni. Wyróżnia się także poszanowaniem prawa artysty do indywidualności i rozwijania swojej osobowości twórczej. Widoczną konsekwencją owego szacunku jest oddzielne omawianie dramatu i przedstawienia. Dramat i spektakl teatralny traktuje jako odrębne dzieła sztuki, zaś autor i aktor są artystami zaangażowanymi w tworzenie sztuki teatru. Zgodnie z tym przekonaniem krytyk osobno ocenia dramat i przedstawienie, postaci literackie i sceniczne. Jego felietony są wyraźnie dwudzielne. Wyodrębniona jest część „literacka” i „teatralna”, przy czym oceny dramatu i widowiska teatralnego często zdecydowanie się różnią. Dobrzy aktorzy kierowani przez zdolnego reżysera potrafią „uratować” słabszy dramat. Natomiast arcydzieło dramaturgii, znane już publiczności, nie może być zdyskredytowane przez aktorów słabych lub niedbałych. Pełniąc „funkcję bardziej od innych wymownego posła”⁷², równie mocno podkreśla prawa każdego artysty do odrębności i nieskrępowanego tworzenia, jak i optuje za jednością artystyczną przedstawienia teatralnego. Wielkie widowisko może powstać tylko wówczas, kiedy spotkają się: znający

⁷² Tenże: *Jak ja to widzę*, op. cit.

scenę dramatopisarz, utalentowani aktorzy, dobry reżyser, obdarzony wyobraźnią scenograf i wrażliwa, wykształcona teatralnie publiczność. Makuszyński był przekonany, że prawdziwi artyści potrafią podporządkować swoje ambicje sztuce jako wartości nadrzędnej. Nie widział więc sprzeczności między złożonością sztuki teatru a autonomią jej poszczególnych twórców. Jako uważny obserwator życia teatralnego zdawał sobie sprawę, że wielkie historyczne premiery zdarzają się równie rzadko, jak zdecydowanie złe przedstawienia. I takie przekonanie starał się wpoić również czytelnikom. Swoją działalność recenzencką podporządkował naczelnej zasadzie: nigdy nie zniechęcać do teatru.

Wśród artystów, krytyków i czytelników

„Makuszyński to dowcip, życzliwość, entuzjazm młodego poety” – tak napisała o Makuszyńskim, początkującym krytyku teatralnym, Irena Solska⁷³. Równie serdecznie wspominany jest przez innych aktorów, jako „pisarz, który miał Słońce w herbie”⁷⁴, „kochany oczajdusza”⁷⁵, „kochany przyjaciel”⁷⁶ oraz „mąż pełny dobrotliwości i zaufania do ludzi”⁷⁷. Jest jedynym krytykiem, jakiego wymienia w swojej książce Antoni Fertner⁷⁸ – bohater wielu życzliwych, choć czasami i nieco uszczypliwych felietonów⁷⁹. Z wielkim rozrzewnieniem wypowiada się o nim Janina Korolewicz-Waydowa, z sympatią – Ludwik Solski i Karol Adwentowicz⁸⁰.

Makuszyński należał bowiem do krytyków okazujących aktorom szczególną życzliwość. Każdy jubileusz lub benefis był dla niego okazją do napisania felietonu-panegirynu sławiącego osiągnięcia artystyczne

⁷³ I. Solska, *Pamiętnik*, Warszawa 1978, s. 60.

⁷⁴ L. Solski, *Wspomnienia 1893-1954*, Kraków 1956, s. 389.

⁷⁵ Tamże, s. 390.

⁷⁶ *Listy Ireny Solskiej*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984, s. 105-106.

⁷⁷ A. Fertner, *Podróże komiczne*, oprac. J. Bober, Kraków 1960, s. 186.

⁷⁸ Tamże, s. 186.

⁷⁹ Zob. K. Makuszyński, *Szukajmy Murzyna*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 258; tenże: *Jubileusz „człowieka śmiechu”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 154; tenże: *Florek*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 258.

⁸⁰ Zob. K. Adwentowicz, *Wspominki*, Warszawa 1960, s. 53-54; J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie*, op. cit., s. 150, 203; L. Solski, *Wspomnienia...*, op. cit., s. 133-134, 389-390.

i przymioty osobiste jubilata. W zależności od przebiegu kariery aktora tworzył etos natchnionego wielkiego mistrza sceny albo skromnego jej wyrobnika, przepełnionego miłością do teatru, z pokorą przyjmującego role drugoplanowe i epizodyczne⁸¹. Felietonista traktował aktorów jak swoich dobrych znajomych, nie krył osobistych sympatii. Starannie też taił przed czytelnikami wszelkie animozje. Jeśli czasami wspominał o nieporozumieniach, to bardzo ogólnikowo, aby podkreślić swój obiektywizm w ocenie dokonań artystycznych.

Otwarcie krytyk przyznawał się do konfliktów z Zapolską. Swoje stosunki z „Gromiwoją” określał jako burzliwe: „przed premierą jej sztuki listy były pisane miodem i perfumą na różowej wstążce, po premierze często arsenikiem i cykutą”⁸². Zachowana korespondencja zdaje się potwierdzać tę opinię⁸³. Zapolska zwracała się do Makuszyńskiego z prośbą o reklamę *Moralności pani Dulskiej*. Dzięki jego poparciu opublikowała w „Słowie Polskim” cykl felietonów *Przez moje okno*. Prosiła też o pomoc w wystawieniu *Kobiety bez skazy*, bo dramat ten został odrzucony przez cenzurę jako niemoralny. Autor *Bezgrzesznych lat* zawsze z szacunkiem pisał o Zapolskiej, podziwiał jej talent, spostrzegawczość, wycucie sceny, ale nie szczędził też uwag krytycznych. Zarzucał zbytnią drobiazgowość, dbałość o szczegóły, co – jego zdaniem – opóźnia akcję, nuży widza. Komedii *Ich czworo* wytykał płytką farsowość, *Nerwowej awanturze* – chaotyczność, niekonsekwencję w konstruowaniu postaci. Nigdy całkowicie nie dyskredytował ani nie „zarzywał” sztuki. Jednakże głosząc potrzebę kontynuowania tradycji komedii fredrowskiej, przeciwstawiał „czysty” rubaszny polski śmiech „mydlinom z pralni pani Dulskiej”, a więc śmiechowi cynicznemu, po którym „robi się jeszcze smutniej”⁸⁴. Na wszystkie uwagi negatywne Zapolska reagowała niezwykle ostro. Felieton napisany

⁸¹ Por. K. Makuszyński, *Dole i niedole Ludwika Solskiego*, op. cit.; tenże: *A. Bednarczyk*, „Warszawianka” 1925, nr 344; tenże: *Jubileusz E. Gasińskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 326.

⁸² Tenże: *Zapolska [w:] Kartki z kalendarza*, Warszawa 1939; zob. tenże: *O Zapolskiej i „Żabusi”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 209.

⁸³ G. Zapolska, *Listy*, zebrała S. Linowska, Warszawa 1970, t. 2.

⁸⁴ K. Makuszyński, *Pochwała „Ślubów panińskich”*, op. cit.; zob. też: *O tonie bohaterskim w teatrze*, op. cit.

po premierze *Ich czworo* nazwała „pauperską recenzją”. Podważała obiektywizm Makuszyńskiego jako recenzenta, dopatrując się zakulisowych machinacji. W liście do Władysława Prokescha⁸⁵ twierdziła, że jej sztuka padła ofiarą złych stosunków łączących dyrektora Hellera z krytykami i posłużyła „za cel załatwienia jakichś osobistych animozji takich Makuszyńskich we Lwowie”. Zaś w liście do Stanisława Janowskiego⁸⁶ pisała, że „teraz [po *Ich czworo*] grają *Pana Adama Kaweckiego*. Teraz on się przewali, choć go rozmaite Makuszyńskie podtrzymują”, bo „knajpa jest wielka moc”. Uskarżała się na „harce panów Rabskich i Makuszyńskich”, którzy po jej sztukach „jak te pajace w cerowanych trykotach po dywaniku kozły machają”, ale też przekazuje „Miłemu Żądzo” albo „Drogiemu Koledze” „wyrazy szczerzej i serdecznej przyjaźni”⁸⁷. Ujawnione przez Zapolską bardzo bliskie, osobiste, towarzyskie kontakty Makuszyńskiego z artystami i dramaturgami nie są sensacją, gdyż on sam ostentacyjnie manifestował swoją miłość do wina i towarzystwa artystów.

Makuszyński nie podejmował otwartych dyskusji z innymi krytykami. Nie cytował recenzentów, poprzestawał na wyrażeniu swojej opinii. Polemizował natomiast z animatorami życia teatralnego. Poddawał krytyce decyzje władz miejskich, politykę repertuarową oraz kadrową dyrekcji teatrów.

Uczestniczył w niemal wszystkich premierach teatralnych, bywał w teatrach i salach oddalonych od centrum stolicy, na popisach uczniów szkół dramatycznych i gościnnych występach. Należał do stałych, powszechnie znanych bywalców teatralnych. Jan Parandowski wspomina, iż rozpoznał go „po szeptach, jakie się odzywały wśród widzów, gdy szedł do swego miejsca, rozdając uśmiechy, ukłony, uściski rąk...”⁸⁸. Parandowski jako debiutujący recenzent teatralny i Makuszyński byli jedynymi krytykami obecnymi na premierze *Wroga ludu* Ibsena w sali teatralnej na Grójeckiej. Mimo

⁸⁵ G. Zapolska, *Listy*, op. cit., s. 336.

⁸⁶ Tamże, s. 344.

⁸⁷ Tamże, s. 240-241, 543.

⁸⁸ J. Parandowski, *Kiedy byłem recenzentem*, Warszawa 1963, s. 6.

dużej aktywności Makuszyński nie należał do krytyków, których opinie miałyby prestiżowy charakter. Wydaje się, że niezbyt mu zależało na pozycji teatralnego Zoila. Konsekwentnie realizował swój program będący kompromisem między pisarzem – humorystą, oczarowanym teatrem i recenzentem teatralnym. Bardzo trafnie postawę krytyka scharakteryzował Schiller, pisząc, że „pocziwy humor Makuszyńskiego starał się nikomu w teatrze nie dokuczyć i nie za wiele od tej instytucji żądać, dbając mniej o nią niż o czytelnika”⁸⁹. Recenzent oficjalnie odżegnywał się od „apostolskich zamiarów”⁹⁰ wobec ludzi teatru, raczej dążył do przekazania czytelnikowi swego zafascynowania teatrem. Rzadko bywał sprawozdawcą naprawdę teatralnym. W wielu felietonach koncentrował się na fabule, idei lub historii dramatu i zaledwie kilka zdań poświęcał przedstawieniu.

Praktyka recenzencka Makuszyńskiego dowodzi, że – podobnie jak Jan Lorentowicz – uważał on krytykę za swoistą działalność artystyczną, podporządkowaną prawom tworzenia a nie wyuczonym zasadom. Zgadzał się również z Lorentowiczem, Boyem, Wiktorem Brumerem, Janem Lechońem i Antonim Słonimskim⁹¹, że krytyka ma kształcić i wychowywać publiczność. Wątpił natomiast w skuteczność oddziaływania krytyka na teatr. Krytycy mogą wpływać na kształt teatru pośrednio, przez publiczność, która jest jedyną realną siłą mogącą wywierać skuteczną presję na teatry, wystawiające przede wszystkim to, co się widzom może spodobać.

W odróżnieniu od Antoniego Sygietyńskiego, Lorentowicza i Brumera nie dążył do wszechstronnej analizy i interpretacji dzieła teatralnego. Wydaje się, że przede wszystkim chciał pobudzić wyobraźnię i wrażliwość czytelnika. Czasami jednak stawał się krytykiem bardzo kompetentnym, nie pomijał żadnego elementu

⁸⁹ L. Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 465.

⁹⁰ K. Makuszyński, *Teatry w Polsce 1921-1922. Teatry lwowskie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 264.

⁹¹ Materiał do porównania zaczerpnięty z następujących opracowań: E. Udalska, *Jan Lorentowicz – Zoil nieubłagany*, Łódź 1986; W. Brumer, *Tradycja i styl w teatrze*, przedmowa E. Udalska, Warszawa 1986; E. Udalska, *Teatrologia w Polsce w latach 1918-1939. Rekoniesans*, Warszawa 1977; *Cudowny świat teatru. Jan Lechoń. Artykuły i recenzje 1916-1962*, oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981; A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982.

przedstawienia. Dwuczęściowe recenzje zawierają nie tylko omówienie fabuły, ale i ocenę tłumaczenia, plastyczny opis gry aktorskiej, scenografii i reakcji publiczności. Wówczas nie tylko oceniał, ale – zgodnie z postulatami Brumera – rejestrował sztukę teatralną. Jednak nawet wtedy nie był demonstracyjnie obiektywnym krytykiem i surowym obserwatorem. Makuszyński i Jan Lechoń „delikatność i politykę” zdecydowanie przedkładali ponad zalecany przez Słonimskiego ostentacyjny obiektywizm połączony z bezkompromisowością.

Głoszona przez Makuszyńskiego koncepcja teatru jako instytucji użyteczności publicznej i artystycznej, zobowiązanej do pełnienia szeroko rozumianych funkcji wychowawczych i kształcących, nie odbiega od tych, które lansowali inni krytycy. Bliskie były mu poglądy i stylistyka Brzozowskiego. Obaj uważali, że teatr ma do spełnienia dziejową misję w przeobrażeniu moralnym społeczeństw, ma:

[...] sprawić cud, ma stworzyć życie dziwne, głębokie, bogate, śmiałe, rozpaczliwe, ale potężne, straszliwe, ale szczere, w którym ci tu zebrani mają swe własne, zapoznane i zaprzone życie rozpoznać i je przeżyć⁹².

Wiarę, że przekształcona artystycznie rzeczywistość może służyć poznaniu natury człowieka, mechanizmów społecznych i procesów historycznych uzupełnia Makuszyński o prawo do artystycznie wyrażonego marzenia, iluzji, „bajki dla starszych dzieci”. Stając w obronie potępianego przez Brzozowskiego „odjazdu w marzenie” i „ucieczki w kraj ideału”⁹³, powoływał się na psycho-terapeutyczne właściwości przedstawienia teatralnego. Większą wagę niż inni recenzenci przywiązywał do funkcji ludycznej teatru.

Makuszyński należał do grona krytyków opowiadających się za teatrem lojalnym wobec literatury, z szacunkiem traktującym słowo i idee utworu. Wielokrotnie powtarzał opinię głoszoną również przez Brumera, że reżyser i aktor (przede wszystkim zaś aktor) mogą

⁹² Cyt. za: M. Prussak, *Krytyka teatralna S. Brzozowskiego*, Wrocław – Warszawa 1987, s. 95.

⁹³ Tamże.

tworzyć nie przeciwstawiając się woli autora i nie muszą być rzemieślnikami⁹⁴. Nie był przekonany – jak np. Lechoń – że jakość teatru zależy od poziomu dramatu. Zakładał raczej, że literatura i teatr wzajemnie oddziałują na siebie. Podpisywał się natomiast pod spostrzeżeniem Lechonia, że „zwierzchnictwo miasta nad teatrami zawsze było dla sztuki scenicznej nieszczyściem”⁹⁵.

Przedstawiona przez Makuszyńskiego wizja Teatru Narodowego nie odbiega od propozycji zgłaszanych przez Władysława Bogusławskiego, Brzozowskiego, Sygietyńskiego, Lorentowicza, Brumera, Lechonia czy Parandowskiego. Wszyscy oni są zgodni, że Teatr Narodowy powinien mieć „żelazny repertuar” złożony z utworów klasyki polskiej i obcej, zachowywać i kontynuować tradycje polskiej szkoły teatru. Teatr ten musi być ideowy i ogólnie dostępny, a przede wszystkim musi wyróżniać się wysokim poziomem artystycznym⁹⁶.

Makuszyński był również gorącym orędownikiem (jak Brumer i Lorentowicz) powołania teatrów popularnych albo choćby organizowania tanich przedstawień, które przygotowywaliby młodzi aktorzy pod kierunkiem wybitnego reżysera i pedagoga. Przedstawienia takie byłyby bardziej pożyteczne dla adeptów sztuki aktorskiej niż coroczne popisy – składanki. Krytyk podzielał opinię Lechonia, że „nie potrzeba nam szkoły aktorów [...], potrzeba nam natomiast koniecznie szkoły teatru, gdzie uczono by przedstawiać sztuki, nie zaś deklamować źle”⁹⁷.

Felietonista nie interesował się specjalnie tajnikami sztuki aktorskiej. Widz ma aktorowi po prostu uwierzyć, ma współprzeżywać z nim losy bohatera. Nieważne, czy – jak chce tego Sygietyński – aktor będzie traktował rolę intelektualnie i racjonalnie pracował nad pogłębieniem kultury gry, czy też – jak twierdzi Brzozowski – nic w roli nie będzie wymyślone, tylko wszystko

⁹⁴ W. Brumer, *Tradycja i styl w teatrze*, op. cit.

⁹⁵ *Cudowny świat teatru*, op. cit., s. 46.

⁹⁶ Zob. *Odpowiedź na ankietę...*, „Przegląd Warszawski”, op. cit.

⁹⁷ *Cudowny świat teatru*, op. cit., s. 38.

odczute i przeżyte. Liczy się efekt końcowy, bezpośredni kontakt z widzem, który ma się spotkać w teatrze nie z rolą, ale z żywym człowiekiem. Kategorycznego twierdzenia Lechonia, że „aktor nie może mieć jednej twarzy dla garderoby i dla sceny”⁹⁸, nie uważał za podstawowy wyróżnik sztuki aktorstwa. Oczywiście, najwyżej cenił aktorów uniwersalnych, którzy potrafią zagrać każdą rolę. Podziwiał jednak również aktorów charakterystycznych – mistrzów jednego typu ról. Sam jako felietonista także miał swój udział w utrwaleniu w świadomości czytelnika scenicznego *emploi* aktora. Konsekwentnie, choć nieco łagodniej niż Słonimski, występował przeciwko sztampie w grze aktorskiej. Obaj należą do krytyków szczególnie zaangażowanych w zakłócanie „świętego życia”, jakie mają aktorzy od czasu, kiedy „umówiono się, jak ma wyglądać, ruszać się i mówić niewinna panienka, szampańska kobietka, dziarski porucznik i stary lowelas”⁹⁹.

Makuszyński nie podejmował także dyskusji o zadaniach i kompetencjach reżysera teatralnego. Czynił go odpowiedzialnym za jednolitość spektaklu pod względem artystycznym i technicznym. Scenografię oceniał jako element całego widowiska. Nieważne, czy była ona naturalistyczna, realistyczna czy awangardowa. Miała odpowiadać idei sztuki i współtworzyć nastrój. Podzielał obawy Sygietyńskiego i Lorentowicza, że ekspansja plastyki w teatrze może nastąpić kosztem słowa i aktora.

Poglądy Makuszyńskiego są w wielu kwestiach zbieżne z głoszonymi przez współczesnych mu: Sygietyńskiego, Bogusławskiego, Lorentowicza i Brumera. Jednakże jego postawa krytyka-felietonisty, gawędziarza i sposób pisania o teatrze bardziej zbliżają go do krytyki uprawianej przez Boya, Lechonia i Słonimskiego. Swoje felietony teatralne adresował do indywidualnego czytelnika o przeciętnej kulturze literackiej i teatralnej. Czasami – wzorem Boya – widział swoich odbiorców wśród znawców regu

⁹⁸ Tamże, s. 43.

⁹⁹ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, op. cit., s. 68.

salonowej gry i zabawy. Najczęściej jednak wybierał czytelnika, który łatwiej ulega grze słów i nastrojowi niż rzeczowym argumentom, potrafi odczytać aluzje, podatny jest na finezyjny komizm i jowialną rubaszość. Krytyk przede wszystkim oczekiwał od odbiorcy wrażliwości na subtelne nastroje, odcienie śmiechu i wzruszenia.

Makuszyński nie wzbogacił dyskusji o teatrze, krytyce i publiczności o nowe idee. Jego poglądy nie bulwersowały. Nie był traktowany jak krytyk teatralny – profesjonalista. Był przede wszystkim pisarzem, humorystą, poetą, a dopiero później krytykiem. Podkreślano bardzo osobisty charakter recenzji, które pisane „o sercu i od serca” miały służyć czytelnikom nie „jako niedokładny przewodnik po teatrze, ale raczej jako przewodnik po duszy Makuszyńskiego”¹⁰⁰. Bardziej wnikliwi recenzenci literaccy stwierdzali, że „nikt się u nas nie śmieje tak głośno i tak smutno jak Makuszyński”¹⁰¹. Jedni zauważali, że zbyt troszczy się o literacki kształt recenzji, inni, że krytyki teatralne „jedne są piękne, inne znowu ołówkiem na kolanie pisane”¹⁰².

Charakterystyczne jest, iż spostrzeżenia poczynione w roku 1911 można odnieść do całego dorobku krytycznego felietonisty:

Styl tu znowu ciekawy, na pół drwiący, na pół serio. Znać u Makuszyńskiego kulturę Francuza, pogłębioną własną psyche. Makuszyński jest impresjonistą. Wilde nazwałby go idealnym krytykiem, bowiem krytykiem dla niego jest, kto cudze emocje na nowy gatunek swoich wzruszeń przetwarza¹⁰³.

Specyfika felietonów teatralnych, ich treść i styl sytuują krytykę Makuszyńskiego między poetyckim impresjonizmem, reprezentowanym przez Lechonia, a nowoczesnym sarceizmem, którego przedstawicielami byli Boy i Słonimski.

¹⁰⁰ J. W., *Z literatury. Dusze z papieru*, „Świat” 1911, nr 19.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże.

Należałoby jeszcze odpowiedzieć na pytanie, kim był Makuszyński dla przeciętnego czytelnika. W okresie największej aktywności krytycznej, od roku 1905 do 1928, ukazały się 34 książki jego autorstwa, w tej liczbie tylko 5 przeznaczonych dla najmłodszych czytelników. Bestsellery: *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, *Przyjaciel wesołego diabła*, *Panna z mokrą głową*, *Przygody Koziółka Matołka*, *Skrzydlaty chłopiec*, *Wielka brama*, *Wyprawa pod psem*, *Awantura o Basię*, *Szatan z siódmej klasy*, *Złamany miecz* i cykl *Fiki-Miki* mają swoje pierwsze wydania w latach 1928-1938, kiedy Makuszyński już zaprzestał działalności krytycznej.

Dla czytelników „Słowa Polskiego” Makuszyński najpierw był poetą pogrążonym w melancholii, zaśluchanym w głos swojej tęskniącej, samotnej duszy, ale także sławiącym czyn, potęgę ducha i człowieka. Od około 1907-1908 roku sprawozdawca teatralny zaczął być coraz częściej postrzegany jako humorysta, który pisuje też utwory dla dzieci.

Czytelnicy „Rzeczypospolitej” i „Warszawianki” znali już Makuszyńskiego jako pisarza, który ma „słońce w herbie”, autora prostych i rubasznych *Piosenek żołnierskich*, patetycznej *Pieśni o Ojczyźnie*, wierszy dla dzieci oraz wielu listów, humoresek i felietonów. Wielość uprawianych gatunków literackich i podejmowanych tematów przyczyniała się do poszerzenia kręgu odbiorców i wzrostu popularności „samowładnego księcia felietonu”. Auktorialny narrator prozy – niezależnie od formy i treści utworu – prezentował zawsze tę samą postawę. Dla niemal wszystkich swoich ówczesnych czytelników był więc Makuszyński erudytą – humanistą, humorystą propagującym uśmiech na przekór panującemu złu.

MIĘDZY LITERATURĄ A TEATREM

Z vis comica – vis vitalis¹⁰⁴

Wszyscy dokoła smucą się, jak należy, a ja się uśmiecham, wszyscy jęczą, a ja śpiewam, wszyscy nienawidzą się nawzajem, a ja Kocham cały świat, nawet literatów. Ta brzydka niesolidarność, ta niepojęcie ponura mania, aby być wroną kolorową, kiedy wszystkie są czarne, jest jedynym moim zmartwieniem¹⁰⁵.

Tak charakteryzuje Makuszyński swoją postawę pisarza i felietonisty, programowo opozycyjną wobec panującej mody na „płaczliwy ton”, „nerwowe awantury”, „naturalistyczne widzenie świata”.

Krytyką młodopolskiej manieri „plucia we własną duszę” i „krwawego śmiechu” włącza się w trwający od końca XIX wieku „proces likwidacyjny Młodej Polski”¹⁰⁶. Demonizując ten okres i przedstawia go przede wszystkim jako cezurę dzielącą polski śmiech na dwie odrębne jakości. Dekadentyzm i wpływy „ponurej północy” zrodziły – zdaniem felietonisty – obcą polskiemu charakterowi melancholię, a „opary z lwowskiej pralni pani Dulskiej zamroczyły dziesiątki umysłów młodych i zdolnych” i nauczyły śmiać się „ironicznie, krwawo, złowróżebnie, przez pajacowate łyzy”¹⁰⁷. Prawdziwy „śmiech polski”, w którym „nie ma bolesnej cierpkości

¹⁰⁴ Zob. S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 6.

¹⁰⁵ K. Makuszyński, *Wstęp niepotrzebny* [w:] *Żywot Pani...*, op. cit., s. 3.

¹⁰⁶ Zob. K. Wyka, *Syntezy i likwidacja Młodej Polski* [w:] *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 162-185.

¹⁰⁷ K. Makuszyński, *Pochwała „Ślubów panieńskich”*, op. cit., s. 12. Por. tenże: *A. Fredro*, „Zemsta”, „Rzeczpospolita” 1923, nr 250.

i nie ma żądła skorpiona, jest za to radość rubaszna i huczna”¹⁰⁸, należą do epok wcześniejszych, przedmłodopolskich.

Makuszyński głosi potrzebę powrotu do tradycji śmiechu polskiego i koncepcji sztuki jako źródła optymizmu oraz szlachetnego wzruszenia. W tym dążeniu jako swoich mistrzów wymienia Karola Dickensa i Bolesława Prusa¹⁰⁹. Bliskie są mu także niektóre poglądy Maeterlincka – „cichego mędrca znajdującego każdy zaułek duszy”¹¹⁰. Później fascynuje go postać Colasa Breugnon, stworzona przez Rollanda.

Sformułowana „filozofia śmiechu” ma charakter uniwersalny, znajduje swoje odzwierciedlenie w niemal całej twórczości autora *Bezgrzesznych lat*. Należy podkreślić, że pisarz nie zajmuje się teorią śmiechu, nie dąży do jego wszechstronnej charakterystyki, daleki jest od kompleksowego ujęcia zjawiska komizmu, jak to uczynił Henryk Bergson¹¹¹. W teorii Bergsona i w refleksjach Makuszyńskiego pojawiają się jednak podobne spostrzeżenia – obaj są przekonani, że śmiech pełni ważne funkcje społeczne i terapeutyczne. Dla Bergsona najważniejsze jest oddziaływanie społeczne śmiechu, który – dokuczając i upokarzając – przyczynia się do zwalczania negatywnych zjawisk. Makuszyński, głosząc pochwałę śmiechu czystego, który „nie sprawia bólu i szkody”¹¹², nie jest zwolennikiem komizmu degradacji. Jego zdaniem, śmiech ma dwie równie ważne właściwości: psychoterapeutyczną i integrującą. Jest to koncepcja właściwa postawie humorysty, który – aby wypełnić swoją misję – musi udowadniać swoim czytelnikom, że „wszystko zło jest pomyłką, że nędza jest przemijająca, smutek wynalazkiem przypadkowym, bo człowiek jest dobry”¹¹³.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tenże: *Świerszcz za kominem*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 112.

¹¹⁰ Tenże: *Dwa dramaty Maeterlincka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 175; zob. też tenże: F. Currel, *Ziemia nieludzka*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 107.

¹¹¹ H. Bergson, *Śmiech*, Kraków 1977.

¹¹² I. Passi, *Powaga śmieśności*, Warszawa 1980, s. 69-96.

¹¹³ K. Makuszyński, *Świerszcz...*, op. cit.

Autor *Kartek z kalendarza* daleki jest od przedstawienia humorysty jako człowieka będącego niepoprawnym optymistą, który nie dostrzega tragedii i ignoruje cierpienie. Właśnie świadomość istnienia zła jest humoryście niezbędna. On to bowiem ma przeciwstawiać się pesymizmowi mimo całej wiedzy i bólu istnienia. Pesymizm rozumie Makuszyński przede wszystkim jako postawę uwarunkowaną stanem psychicznym, który cechuje:

[...] negatywne przeżywanie rzeczywistości [...]. Świat widziany oczyma człowieka znajdującego się w takim stanie, ogarniętego (jak się wówczas mówiło) melancholią, znajdującego się w depresji, jest światem wrogim, obcym, złym, sprawiającym wrażenie pustki, ale wiadomo przy tym, iż nie są to odczytane właściwości świata, lecz przynależą wyłącznie do przedmiotu przeżycia¹¹⁴.

Pesymista to „biedny człowiek bez radości”¹¹⁵, któremu należy współczuć. Niedostrzeżenie piękna i dobra jest swoistym kalectwem. Makuszyński podziela pogląd Maeterlincka, który pisał:

Dokoła nas znajdują się tysiące i tysiące biednych istot, które w życiu nie widziały nic pięknego. Przychodzą i odchodzą w ciemność, zdaje się, że wszystko pomarło i nikt na nie nie zważa. A potem nadchodzi dzień, kiedy proste słowo, niespodziewane milczenie, drobna łza, płynąca ze źródeł piękna, może nas pouczyć, że znalazły środki i drogi do wykarmienia w duszy ideału, piękniejszego od najpiękniejszych rzeczy, jakie usłyszały ich uszy i widziały ich oczy¹¹⁶.

W tak postrzeganym świecie artysta zajmuje szczególne miejsce: ma być nauczycielem i przewodnikiem „biednych ludzi, którzy nigdy nie widzieli słońca”. W trosce o powodzenie tak określonej misji, autor *Wycinanek* apeluje o „sztukę spod słonecznego nieba, sztukę ludzi pogodzonych i wielbiących urok życia,

¹¹⁴ B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści – przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991, s. 96-97.

¹¹⁵ Zob. np. K. Makuszyński, *G. Kaiser, Od poranka do północy*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 52.

¹¹⁶ M. Maeterlinck, *Piękno wewnętrzne*, tłum. S. Womele, Lwów [b.r.wyd.].

oczarowanych życiem i każdym słowem je sławiących”. Stwierdza także, że „śmiej jest słodkim chlebem”¹¹⁷. Przyłącza się do wołania „dobrego Belga”: „próbujmy przede wszystkim uśmiechać się pogodnie, aby nauczyć uśmiechu braci naszych”¹¹⁸. W dalszych rozważaniach Maeterlinck dowodzi, że ten, kto daje radość innym, sam stanie się szczęśliwy, zacznie dostrzegać tylko dobro. Makuszyński także twierdzi, że radości życia można się nauczyć, pokazując dobro. Jednakże humorysta nie może należeć do ludzi, którzy „pozwalają sobie tak myśleć i działać, jak gdyby wszyscy byli szczęśliwi”¹¹⁹. Rozważaniom Maeterlincka o istocie i sposobach osiągnięcia szczęścia przeciwstawia swoją osobistą tragedię humorysty, który świadomie, wbrew sobie, tworzy „szlachetne kłamstwa”. Aby działać skutecznie, nigdy nie może stracić ostrości spojrzenia i kontaktu z rzeczywistością. Makuszyński wydaje się twierdzić, że „humorysta o tyle nosi świat w sobie, o ile sam do tego świata należy”¹²⁰. Dlatego też wielokrotnie uświadamia czytelnikowi, że zachowanie postawy „wrony kolorowej” wymaga niekiedy prawdziwego heroizmu. Najbardziej obrazowo tragizm humorysty przedstawia we fragmencie *Pieśni o Ojczyźnie*¹²¹:

Przeto się śmieję w głos, przez całe książki
 Aż do łez krwawych radość ze mnie bucha.
 I tak się cieszę, jak strojny we wstążki
 Gwynplajn, któremu od ucha do ucha
 Rozdarły usta angielskie obcążki,
 Aby wyglądał śmiesznie jak ropucha.
 Więc śmiał się ciągle, a najwięcej wtedy,
 Kiedy wył z bólu i z głosu i z biedy.

¹¹⁷ K. Makuszyński, *Od poranka...*, op. cit.

¹¹⁸ M. Maeterlinck, *Mądrość i przeznaczenie*, przekł. R. Centnerszerowej, Warszawa 1903, s. 115.

¹¹⁹ Tenże: *Piękno...*, op. cit., s. 9.

¹²⁰ I. Passi, op. cit., s. 211.

¹²¹ K. Makuszyński, *Pieśni o Ojczyźnie*, Warszawa 1924, s. 27.

Auktorialny narrator lub podmiot liryczny w utworach Makuszyńskiego kreuje siebie na „szlachetnego łgarza”, człowieka wyjątkowego, który skrzętnie – jak odkrywca – szuka choćby „okruców dobra”. Znalazłszy, tak je potrafi wyeksponować, aby górowały nad złem.

Kluczowymi pojęciami w swoistej „teorii komizmu” głoszonej przez Makuszyńskiego są: humor – śmiech – dowcip – kawał. Trzy pierwsze pojęcia wyjaśnił w felietonie *Czytałem w gazecie*¹²². Uważna analiza jego publikacji, oceniających premiery komedii i fars, pozwala stwierdzić, że sformułowane w 1934 roku definicje można odnieść do całej twórczości krytyka, gdyż rozumienie tych kategorii nie zmieniało się.

Humor jest postawą człowieka wobec świata i źródłem optymizmu:

Humor [...] prostuje jedynie ścieżki życia, czyni je lżejszymi i łaskawszymi, usuwa z drogi ostre kamienie [...], oszukuje głód, a łachman nędzy łąta słoneczną nicią [...], jest jednym z największych dobrodziejstw biednego człowieka i jest uśmiechem znękanego serca¹²³.

Humor jako istnienie „między optymizmem a pesymizmem, powagą i żartem, błogością i bólem”¹²⁴ ma w ujęciu Makuszyńskiego dwa wymiary: artystyczno-ideowy i osobisty. Artysta jest humorystą, jeżeli zna „najtrudniejszą, najrzadszą sztukę [...] sztukę uśmiechu” i potrafi wzbudzić nie „huczny śmiech”, ale „mieszanie łez ze śmiechem”¹²⁵. Mądrość humorysty przejawia się w tym, że zamiast doszukiwać się nieprawości i w satyrze wyśmiać to, co złe i ordynarne, eksponuje dobro. Jego celem jest bowiem bawić, wzruszać i budzić nadzieje.

¹²² Tenże: *Czytałem w gazecie*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 84.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ I. Passi, op. cit., s. 218–219.

¹²⁵ K. Makuszyński, *Świerszcz...*, op. cit.

Wymiar osobisty humoru to indywidualna otwartość człowieka na dobro, która u nielicznych, uprzywilejowanych, jest wrodzona, a inni powinni ją w sobie wypracować. I w tym ma pomóc im artysta. Nie każdy może być humorystą, ale każdy może mieć poczucie humoru, cechę charakteru mającą ogromne znaczenie w procesie naprawy świata:

[...] poczucie humoru jest wielkim szczęściem zgrzyźliwego człowieka, ludzie byliby lepsi, gdyby wśród nich kroczył humor, jasny i słoneczny¹²⁶.

Humor jest pojęciem, któremu Makuszyński nadaje tylko znaczenie pozytywne. Jest on zawsze „dobry”, „słoneczny”, „pogodny”, „znakomity”, „czysty”. Sporadycznie jednak humor pojawia się w felietonach teatralnych. Krytyk tak rzadko pisze o humorze komedii i komediopisarzy być może dlatego, że humor jest dlań przede wszystkim wyznacznikiem filozofii życiowej i artystycznej twórcy, a nie cechą pojedynczego utworu.

Śmiech jest wyrazem wieloznacznym, występuje w różnych kontekstach, odnosi się do różnych elementów przedstawienia teatralnego. Określenie śmiechu, jego rodzaju, natężenia, istoty, źródła, a także ocena jego aspektu etycznego, moralnego i kulturowego należą do najważniejszych zagadnień poruszanych w felietonach poświęconych premierom komedii lub fars. Epitety, kunsztownie konstruowane obrazy, opisy sytuacji scenicznych, streszczenia, dygresje służą przede wszystkim analizie komizmu, wzmocnieniu i uzasadnieniu postawionej przez krytyka diagnozy śmiechu.

Makuszyński odnotowuje śmiech będący reakcją widowni na wydarzenia sceniczne lub grę aktorów. Bywa on huczny, z całego serca, huraganowy, wielki, serdeczny, szeroki, ogromny, jasny, grzmiący, obezwładniający, powszechny albo głupkowaty, wymuszony, „żabi rechot”, zwariowany, nienaturalny, nieszczerzy, oziębiały, histerycznie podniecony. Stosowane epitety należy traktować jako

¹²⁶ Tenze: *Czytałem w gazecie*, op. cit.

jeszcze jeden głos krytyka o przedstawieniu a nie ocenę publiczności. Widzowie bowiem swoim śmiechem najczęściej „potwierdzają” opinie felietonisty: reagują na komedię Fredry serdecznym i jasnym śmiechem, a na bulwarową, wulgarną farsę – nieszczerym i nienaturalnym. Bywa też, że recenzent dziwi się, że na tak marnej komedii widownia wybucha śmiechem i śmiech ów określa jako głupkowaty.

Felietonista, zgodnie z dość powszechną wówczas praktyką recenzencką¹²⁷, traktuje utwór literacki jako osobistą, bezpośrednią wypowiedź pisarza. Stąd też uwagi o śmiechu, odnoszące się do dorobku komediopisarza, przedstawia tak, jakby to były cechy jego osobowości. I tak: „Rivoire płacząc jednym okiem, śmieje się drugim”¹²⁸, „śmiech Beaumarchais jest triumfalny”¹²⁹, Stefan Krzywoszewski „jest człowiekiem miękkiego serca i nie może być jadowity, a więc nad całym jego utworem powiewa miły uśmiech”¹³⁰, „Duhamel jest pisarzem w śmiechu swoim głębokim”¹³¹, „Romains jest bardziej facecjonistą, choć w jego facecji są uśmiechy smutne i mądre”¹³², śmiech Mieczysława Fijałkowskiego jest „bez jednej nuty fałszu”, bo „dowcip jest niewymyślony, ale czysty”¹³³. „Vildrac udaje filozofa i gorzko się uśmiecha”¹³⁴, Michał Bałucki jest to „człowiek o złotym sercu i najpogodniejszym uśmiechu”¹³⁵, Zapolska „nagromadziła w arsenale swoim sto rodzajów oręża, dotkliwy, rażący śmiech przede wszystkim”¹³⁶, Jacinto Benavente to „człowiek mądry, który wiele przemyślał i zimno się uśmiecha”¹³⁷, Robert Flers i Gaston Armand Caillavet „uśmiechnięci pogodnie patrzą życzliwie i mówią dowcipnie o tym wszystkim, co się podagrycznemu

¹²⁷ D. Ratajczak, *Fotel recenzenta*, Poznań 1981, s. 104-109.

¹²⁸ K. Makuszyński, *Król Dagobert*, „Warszawianka” 1926, nr 126.

¹²⁹ Tenże: *Cyrulik sewilski*, „Warszawianka” 1926, nr 125.

¹³⁰ Tenże: *Historia nie z prawdziwego zdarzenia*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 17; zob. też tenże: *Pan minister*, „Warszawianka” 1925, nr 285; tenże: *Zmartwienie pana Hamelbejna*, „Warszawianka” 1924, nr 29.

¹³¹ Tenże: *Związek atletów*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 137.

¹³² Tenże: *Knoch, czyli triumf medycyny*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 100.

¹³³ Tenże: *Wierna kochanka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 336; por. tenże: *Rycerz Antychrysta*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 75.

¹³⁴ Tenże: *Okręt do Kanady*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 339.

¹³⁵ Tenże: *Ciepła wdówka*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 222.

¹³⁶ Tenże: *O Zapolskiej i „Zabusi”*, op. cit.

¹³⁷ Tenże: *Krag interesów*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 168.

moraliscie i zjeżdżałej dewotce lub obłudnemu świętoszkowi wydaje sodomiczne i gomoryczne"¹³⁸, Włodzimierz Perzyński „cudownie dowcipny człowiek [...] roześmiał się w swojej komedii jak wesoly i radosny, bezpośredni urwis"¹³⁹. Aleksander Fredro, Józef Bliziński, Ryszard Ruszkowski „w swoich pełnych słońca ogródkach pielęgowali rzadką roślinę, polski śmiech"¹⁴⁰, Bruno Winawer „tylko złośliwie się uśmiecha [...], tworzy teatr mózgowy, sardoniczny, z trupa frant «uśmiechnięty»"¹⁴¹.

Nietrudno zauważyć, że w tych lapidarnych określeniach specyfiki komizmu u poszczególnych pisarzy felietonista czasami zamiast o śmiechu pisze o uśmiechu. Nie jest to przypadkowe.

Uśmiech bowiem w rozumieniu Makuszyńskiego jest cechą humorysty, który miesza śmiech z sentymentem, bawi i wzrusza. Śmiech dla Makuszyńskiego nie zawsze wypływa z czystego źródła. Czasami jest niestosowny, smutny w swej wesołości, pusty, nieetyczny, niekulturalny, natomiast uśmiech łączy z taktem, umiarem, odrobiną refleksji i szlachetnego wzruszenia. Najwyżej ceni krytyk uśmiech jako oznakę radości i zabawy połączonej z sentymentem. Z mniejszym entuzjazmem pisze o uśmiechu jako efekcie zabawy intelektualnej. Docenia spostrzegawczość, sztuk komediopisarSKI Lakatosa i Winawera, ich takt i kulturę, dowcip zgodny z dobrymi obyczajami, ale zarzuca im brak życzliwości w spojrzeniu na świat, jaka cechuje największych komediopisarzy francuskich.

Jedną z ulubionych metod prezentacji sztuki lub jej autora są porównania. Wielokrotnie więc przewija się motyw „doskonałego śmiechu francuskiego w komediach jak szampan”, któremu przeciwstawia felietonista dowcip komedii naśladowający francuski, który „nie ma w sobie naturalnych perełek szampańskich, tylko kwas węglowy wody sodowej” albo wulgarny „śmiech zrodzony

¹³⁸ Tenże: *Miłość czuwa*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 168.

¹³⁹ Tenże: *Perzyński leczy miłość*, „Warszawianka” 1927, nr 357.

¹⁴⁰ Tenże: *Pochwała „Ślubów panińskich”*, op. cit.; zob. też tenże: *Wesele Fonsia*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 80.

¹⁴¹ Tenże: *Promienie FF*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 190.

z wódki”¹⁴². W recenzjach premier polskich komedii pojawia się również nostalgia za klimatem i śmiechem Fredry lub choćby „pocziwego” Bałuckiego¹⁴³.

Makuszyński zastrzegął, że nie jest krytykiem „pryncypialnym i metodycznym”, ale w ocenie komizmu, czy – używając określenia felietonisty – śmiechu, jest właśnie pryncypialny i metodyczny. Jego sądy są kategoryczne. Nie podlegają dyskusji. Jeżeli jako humorysta, dostrzegający wielką potrzebę śmiechu, zgadza się na śmiech nie najwyższej próby, czyni to otwarcie. Zgłasza swoje zastrzeżenia, utrwała je w pamięci czytelnika i podaje racje, dla których nie dyskwalifikuje całkowicie przedstawienia. Może to być teza o potrzebie śmiechu, wspaniała gra aktorska albo doskonała scena, dla której warto pójść do teatru.

Epitety lub opisy, rozbudowane często nawet do kilku zdań, określające śmiech komedii, postaci, wydarzeń albo przedstawienia, mają zawsze charakter wartościujący. Efekt jednoznaczności oceny uzyskuje felietonista dzięki niezwyklej obrazowości swoich wywodów. Działa „metodycznie”. Jednym lub kilkoma epitetami określa jakość lub rodzaj śmiechu. Następnie przywołuje stosowny obraz (lub obrazy). Działa w ten sposób na wyobraźnię widza – czytelnika i utrwała w jego pamięci wypowiedziany wcześniej sąd. Fabularyzacja, dygresje, obrazki rodzajowe, streszczenia, opisy sytuacji scenicznych wzbogacone o obrazowe skojarzenia literackie, teatralne lub malarskie, scenki zaczerpnięte z codzienności mają przekonać odbiorcę o trafności oceny. Klasycznym przykładem takiej kompozycji jest felieton o komedii Savoire’a *Szwaczka z Luneville*¹⁴⁴. Makuszyński uważa autora za jednego ze zdolniejszych naśladowców Flersa i Caillaveta, ale powtarza dwukrotnie, iż „Savoir jest uśmiechnięty, chociaż się uśmiecha ciężko wypracowanym uśmiechem”. Stwierdzenie to rozwija następująco:

¹⁴² Zob. np. tenże: *Premiera w Teatrze Małym*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 115; tenże: *Ósma zona Sinobrodego*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 220.

¹⁴³ Zob. tenże: *Grube ryby*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 34; tenże: *Ciepła wdówka*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 222.

¹⁴⁴ Tenże: *Szwaczka z Luneville*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 335; por. np. tenże: *Florek*, op. cit.

Komedię tę nazwać by można manekinem komedii, takim trzcinowym manekinem z wielkich paryskich pracowni, na którym się wieszają tęczę kolorów i miękkość jedwabów. Szkielet komedii jest wzorowy, architektura wedle sprawdzonych ścisłych obliczeń [...], lecz to, co szkielet komediowy wypełnia, jest szare. Na manekinie wiszą nie jedwabie dowcipów i miękkość uśmiechów, lecz drelichy dowcipów i uśmiechy zmęczenia.

Argumentację wzbogacającą wygłaszane w formie sentencji prawdy ogólne, niepodważalne, zgodne z normami społecznymi, etyką i moralnością. Zdarza się też, że sugestywny obraz poprzedza ostateczną ocenę.

W felietonach poświęconych komediom i farsom, tak jak i w pozostałych recenzjach, oddziela pisarz ocenę komedii jako tekstu od oceny przedstawienia:

Tarmoszona bez szacunku komedia zacięła usta i nie uśmiechnęła się ani razu, rażono ją prądem elektrycznym, szczypano w pięty, łaskotano pod pachami, a ta szlachetna komedia [Cyrulik sewilski], wielkopańska i rasowa, nie miała dla takich celów ani jednego uśmiechu, [...] śmiech jej uciekł przez dziury w dekoracjach, rozpląszczył się i znikł¹⁴⁵.

Bardzo często śmiech komedii w ocenie i relacji krytyka jest inny niż ten stworzony na scenie. Śmiech komedii *Florek* określa jako staroświecki i przebrzmiały. Jedyne, co – zdaniem recenzenta – mógł zrobić teatr, to „wzmóc cichy ton rzewny”, a tymczasem na scenę wyszła „galeria figur groteskowych, aż do ostatnich granic śmiesznych, lecz śmiesznych ponuro, figur niesamowitych mimo woli, z których jedna miała nakaz wydobywania wesołości przez udawanie wieprza”¹⁴⁶.

Oceniając śmiech, kieruje się Makuszyński głównie względami etycznymi i estetycznymi. Stara się kształtować gust widowni i uwrażliwić ją na różne odmiany i typy śmiechu. Szczególnie zależy mu na przekonaniu publiczności, że „połechtąć do śmiechu potrafi

¹⁴⁵ Tenże: *Cyrulik...*, op. cit.

¹⁴⁶ Tenże: *Florek*, op. cit.

każdy dowcipniś, wzruszyć uśmiechem, napełnić serce radością potrafi tylko artysta”¹⁴⁷.

Makuszyński wyolbrzymia i trywializuje pomysły komediopisarzy lub teatru, które uważa za oznakę złego smaku i braku kultury. Sięga po groteskę, ironię albo dosadny skrót myślowy, narzucając czytelnikowi oczywistą, jednoznaczną interpretację. Największe wątpliwości budzi w krytyku komizm degradacji. Uważa on, że podważać, ośmieszać autorytety oraz wartości mogą tylko najwięksi mistrzowie komedii i satyry, do których zalicza Shawa, Wilde’a i Beaumarchais’go. Zbyt złożona jest sztuka teatru i ostateczny kształt przedstawienia zależy od zbyt wielu artystów i pseudoartystów, aby można było bezpiecznie, bez ryzyka, śmiechem dokonywać przewartościowań. Stosowniejszym polem do prowadzenia tego typu dyskusji jest – zdaniem krytyka – literatura¹⁴⁸.

Jako humorysta opowiada się za śmiechem życzliwym i dobrodusznym. Sceptycznie odnosi się do satyry jako środka wychowawczego, eliminującego negatywne zjawiska z życia społecznego i obyczajowości i – co jest szczególnie interesujące – wyraża obawy, że satyra, a nawet i niektóre komedie niesatyryczne mogą mieć działanie destruktywne. Stałe ośmieszanie przedstawicieli jednej narodowości, zawodu, grupy społecznej może sprawić, że teatralny stereotyp zacznie funkcjonować w społeczności jako obiegowa, często krzywdząca opinia. Śmiech z teatru rozszerzy się na kontakty międzyludzkie. Dlatego też co jakiś czas felietonista dokonuje swoistej rewizji i rehabilitacji bohaterów komedii albo kpiąc ze schematów, albo zwracając uwagę na niesprawiedliwość komediopisarzy, którzy „wystawiają na śmiech teatralnej publiczności ludzi nieszczęśliwych i niezaradnych”¹⁴⁹. Apeluje nie o radykalną zmianę bohaterów, typów, środowisk, ale o śmiech dobroduszny, życzliwy. Komedia ma oczarować widza, co możliwe okaże się tylko

¹⁴⁷ Tenże: *Tajemniczy pan*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 113.

¹⁴⁸ Zob. tenże: *Cezar i Kleopatra*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 113.

¹⁴⁹ Zob. tenże: *Przepis na komedię*, op. cit.; tenże: *Rozporządzenie szlachetnego człowieka* [w:] *Kartki z kalendarza*, Kraków 1956.

wtedy, kiedy jej świat będzie pełen radości, trochę jak z bajki: „tak jak rym żyje w parze, tak śmiech żyje w stadle z czymś rzewnym i tkliwym, bo inaczej wyjałowi się w suchy i niemły, choćby najświetniejszy sarkazm”¹⁵⁰.

Dowcip pojmuje Makuszyński dwojako: jako postawę wobec świata i jako nicodzony składnik komedii wywołujący śmiech. Jako postawę przeciwstawia go humorowi – „jest solą”, podczas gdy „humor jest słodyczą”¹⁵¹:

Dowcip może rozpętać rewolucję i zmienić oblicze świata, humor prostuje ścieżki życia, czyni je łżejszymi¹⁵².

Tak jak humor pisarz łączy przede wszystkim z postawą i twórczością Dickensa oraz Prusa, tak dowcip z twórczością Shawa, Wilde’a, a także – choć mniejszej rangi – Winawera i Magdaleny Samozwaniec. Dowcip jako postawa charakteryzuje się krytycznym spojrzeniem na świat, sceptycyzmem oraz dystansem do ludzi i ich spraw. Jego istotą jest konfrontacyjność i niecierpliwość. Komedio pisarze hołdujący tak rozumianemu dowcipowi chętnie posługują się satyrą, drwiną i ironią. Odwołują się przede wszystkim do intelektu widowni. Bawią, ale najczęściej nie potrafią wzruszać. Ich komedie – zdaniem Makuszyńskiego – są mądre, zmuszają do refleksji, ale nie dają prawdziwego relaksu.

W drugim, bliskim potocznemu, rozumieniu dowcipu również eksponuje jego intelektualny charakter. Jest to „cudowny kwiat” myśli ludzkiej, „wysoka filozofia i nieporównana mądrość”¹⁵³. Dowcip może być dobroduszny, łagodny, ale i agresywny. Pierwszy – to „taka lśniąca szpada, którą trzeba walczyć pięknym, szlachetnym ruchem wytwornego markiza” (np. Wilde), drugi jest „jak szrapnel” (Shaw), jeden się tylko „dobrotliwie natrząsa”, drugi – „gryzie”¹⁵⁴. Oczywiście,

¹⁵⁰ Tenże: *Perzyński leczy miłość*, op. cit.

¹⁵¹ Tenże: *Czytałem w gazecie*, op. cit.

¹⁵² Tamże.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tenże: *Malowana zona*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 266; tenże: *Święta Joanna*, „Warszawianka” 1924, nr 41.

Makuszyński, opowiada się za „dobrotliwością”. Generalnie jednak pojęcie dowcipu, podobnie jak humor, nacechowane jest dodatnio. Służy nazwaniu zaaprobowanych przez krytyka przejawów komizmu, chociaż oczywiście bywają dowcipy wyborne, cudowne i przeciętne, „wyciągane za włosy”, „z zakalcem” czy „otręby dowcipu”. Wzorem pozostaje, mimo wielkiego uznania dla Shawa, dowcip francuski. Arcymistrzem jest Flers, a także Caillavet, który „komedię życia zamienił w lepszą i dowcipniejszą komedię na scenie”¹⁵⁵.

Doskonałość dowcipu (i śmiechu) francuskiego łączy krytyk z tradycją kulturową. Już od Moliera komediopisarze „polerują ostrze dowcipu, aby był gotowy i przydatny kiedyś komuś jak szpada, kiedy go trzeba będzie użyć w pojedynku o rzeczy ważne”¹⁵⁶. Przekonanie Makuszyńskiego o determinizmie geokulturowym, powtarzanie przy każdej okazji, że doskonały śmiech francuski może być tylko dziełem naturalnych Francuzów, może razić współczesnego czytelnika. Pamiętać jednak trzeba, że misją Makuszyńskiego-humorysty nie było propagowanie śmiechu francuskiego, ale przywrócenie polskim teatrom i ich publiczności śmiechu polskiego. Krytykowi marzyła się polska szkoła komedii, której tradycje widział w twórczości Zabłockiego, Fredry, a ostatnim jej przedstawicielem próbującym zachować „swojskość” śmiechu polskiego był Bałucki. Zdaniem felictonisty, nieliczni współcześni rodzimi komediopisarze za często i zbyt niewolniczo sięgają do wzorów francuskich, produkując nicudolnie falsyfikaty. Chce wierzyć, że kiedy zrozumieją, iż źródłem sukcesu jest tradycja, to sięgną po polskie wzorce. Narodowa komedia z kolei umożliwi powstanie prawdziwie narodowego teatru, na wzór Komedii Francuskiej. Teatr francuski jest więc nie tyle godnym naśladowania wzorem estetycznym co organizacyjnym.

Brutalny, wulgarny, schlebający najprymitywniejszym i najbardziej niewybrednym gustom chwyt komediowy lub sceniczny – to kawał¹⁵⁷. Kawał – zdaniem Makuszyńskiego – może być tolerowany

¹⁵⁵ Tenże: *Ścieżki cnoty*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 166.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Tenże: *Pani prezesowa*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 233.

tylko w farsie. Krytyk uważa, że teatry powinny możliwie najrzadziej wystawiać farsy. Zgodnie z zasadą, że „dobrze jest też czasem pośmiać się z byle czego, byle nie za często, bo można zidiociec”¹⁵⁸. „Uśmiechy prawdziwej komedii” są zniweczone, jeżeli pojawia się „brutalny kawał farsowy”¹⁵⁹.

Odpowiednikiem „kawału” jest w grze aktorskiej błazeństwo. Fertner – „człowiek śmiechu” bywa „obłądnie śmieszny”, ale często, jak to ocenia felietonista, aby ratować marną komedię, oscyluje między śmiesznością i farsowym błazeństwem, opowiada i robi kawały, a kawał wywołuje śmiech bez radości¹⁶⁰.

Po debiucie Magdaleny Samozwaniec jako komediopisarki, w felietonie pełnym serdeczności i życzliwości, krytyk wyraża podziw dla niektórych scen, ale i nadzieję, że „autorka wyprzedzie z siebie dowcipy, nie kawały i śmiech, nie hecę”¹⁶¹.

Makuszyński dyskwalifikuje kawał jako zbyt prymitywny i wulgarny sposób wywoływania śmiechu. Jednakże przekonany o potrzebie śmiechu, o jego działaniu psychoterapeutycznym, świadomy różnego poziomu widzów, przyjmuje postawę kompromisową. Uświadamia widzowi wątpliwą jakość „kawału farsowego”, ale konkluduje z godnością wyrozumiałego i trochę bezradnego humorysty: „Czegóż się jednak nie przebaczy [...] w czasie, kiedy śmiech jest droższy niż brylanty”¹⁶². Należy jednak dodać, że owo czasem łaskawsze spojrzenie na kawał i farsę jest zawsze uwarunkowane dobrą grą aktora, np. Fertnera.

Całkowicie usprawiedliwiona jest obecność kawału za kulisami, gdyż tam rozładowuje napięcie i pozwala na odprężenie psychiczne. Krytyk, niechętny kawałom na scenie, ubolewa, że owe zakulisowe „awantury” odchodzą w niepamięć¹⁶³.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tenże: *Wino, kobieta i dancing*, „Warszawianka” nr 97.

¹⁶⁰ Tenże: *Człowiek śmiechu*, op. cit.; tenże: *Szukajmy Murzyna*, op. cit.

¹⁶¹ Tenże: *Malowana żona*, op. cit.

¹⁶² Tenże: *Florek*, op. cit.

¹⁶³ Tenże: *Niewinne igraszki*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 184.

Makuszyński konsekwentnie kreuje siebie na humorystę, kiedy wypowiada się jako pisarz, felietonista czy krytyk teatralny. Świadomie głosi i tworzy nie tylko pochwałę, ale apoteozę i etos śmiechu. W jego refleksjach śmiech jest przede wszystkim potężną siłą i niezawodnym sposobem na rozwiązanie wielu problemów. Charakterystyczne, że śmiech lub humor przeciwstawia nie tragizmowi czy smutkowi, ale ponuractwu, które łączy z biernością. Humor jest działaniem, ma nieprzecenione właściwości aktywizujące i jednoczące ludzi.

Nie łzami, skargą i narzekaniami należy uczyć, podnosić i scalać naród, lecz wesołością i radością. Humor, ten włóczęga beztroski, chodzący po wszystkich drogach, aby koić i krzepić, to lepszy budowniczy niż rozpaczliwe pojękiwanie i obrazy klinicznych zwyrodniałych nieraz scen męczarni, beznadziejności¹⁶⁴.

Oczywiście, funkcję integrującą naród może pełnić jedynie śmiech polski, rodem z tradycji fredrowskiej, szlacheckiej i sarmackiej – taki, jakim „śmiał się Zagłoba”, rubaszny, huczny, opasły, szczery, bez podtekstów, ale z rzewną nutą. Śmiech ten, jak i śmiech francuski najwyższej próby, integruje. Publiczność poddana jego działaniu równie łatwo się śmieje, jak i wzrusza do łez. Wyższość śmiechu polskiego nad najdoskonalszym – francuskim – uzasadnia krytyk nie tylko racjami patriotycznymi i narodowymi. Sięga po argumenty psychologiczne i socjologiczne. Śmiech zrodzony z rodzimej tradycji bliższy jest naszej mentalności, łatwiej mu ulegamy i dajemy się oczarować. Jako bardziej spontaniczny ma większą moc oczyszczającą i witalną.

Potrzebę śmiechu Makuszyński uzasadnia trudną sytuacją społeczną lub polityczną. Na początku wieku śmiech miał dawać radość niszczoną przez dekadentyzm i melancholię. W czasie I wojny światowej, wojny polsko-radzieckiej, kryzysu ekonomicznego był on jedynym osiągalnym środkiem doskonałej terapii. Uniwersalnym

¹⁶⁴ Tenże: *O humorze Fredry*, „Polonia” 1927.

argumentem przemawiającym za śmiechem polskim w teatrze jest odwoływanie się do jednostkowego i zbiorowego portretu Polaka. I pojedynczy Polak, i naród, w wizerunku propagowanym przez Makuszyńskiego, jest „serdecznie wesoły i lubiący śmiech nade wszystko”:

[...] przeto talenty polskie, których jest tyle, że ich więcej nigdzie się nie znajdzie, powinny budować w wielkiej, jasnej radości tworzenia, nie zarażać smutkiem i melancholią, lecz krzepić wiarę w życie i rozświecać je śmiechem¹⁶⁵.

Krytyk powołuje się również na uznane autorytety artystyczne¹⁶⁶. Tworzy i utrwala w pamięci czytelnika czasem irtujące swoją naiwnością uproszczone wizerunki Fredry, Zabłockiego czy Bałuckiego. Wszyscy trzej są – jego zdaniem – humorystami. Komediowy charakter ich twórczości wyływa z wielkiej mądrości, doskonałego rozumienia świata i głębokiej, nie zawsze wesołej refleksji nad kondycją człowieka.

Śmiechowi przypisuje krytyk największe działanie psychoterapeutyczne i integrujące tylko wówczas, kiedy jest on beztroski, dziecięcy i antyintelektualny. Makuszyński zdaje się potwierdzać opinię Boya, iż „mózg jest naszym tyranem, patologiczną naroślą [...], nieustannie czynnym gruczołem, który sączy nam smutek [...], a śmiech to najwyższy produkt mózgu, będący zarazem jego abdykacją”¹⁶⁷.

Spontaniczność reakcji, podatność na zabawę i śmiech łączy Makuszyński (podobnie jak Boy) z umiejętnością „powrotu do dziecięctwa”. Po szczególnie udanych premierach pisze, że na widowni były same dzieci, „stare, dobre dzieci”. Idealny widz, miłośnik sztuki teatru musi mieć wiarę i ufność dziecka. Nie może wstydzić się swoich uczuć.

¹⁶⁵ Tenże. *Pochwała „Ślubów panińskich”*, op. cit., s. 15.

¹⁶⁶ Powołuje się na S. Wyspiańskiego [w:] *Szofer Archibald*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 286.

¹⁶⁷ T. Boy-Zelcński, *Śmiech* [w:] *Pisma*, t. XVIII, Warszawa 1959, s. 28.

Makuszyński nie utożsamia dziecięcej naiwności z bezkrytycznym podejściem do sztuki i świata. Felietonista chce pomóc czytelnikowi w wypracowaniu pewnej dyspozycyjności psychicznej, nazwanej przez Stefana Szumana „naiwnością wtórną”, która jest warunkiem odczuwania przez człowieka dorosłego radości życia. Przyjęta i propagowana przez Makuszyńskiego postawa humorysty odpowiada Szumanowskiemu rozumieniu afirmacji życia, która jest rezultatem „bohaterskiego przezwyciężenia pesymizmu i wtórnego powrotu na łono życia, nie zaś łatwym optymizmem”¹⁶⁸.

Warsztat krytyka

Stereotyp

Makuszyński to krytyk-felietonista. Preferowana przez niego forma wypowiedzi krytycznej zyskała dużą popularność dzięki swojej uniwersalności, lekkości i familiarności kontaktu łączącego autora z czytelnikiem. Felieton usytuowany na pograniczu literatury i publicystyki jest niewątpliwie formą atrakcyjną dla krytyków i czytelników, ale trudną dla badaczy. Pierwszy problem wynika z historyczności i aktualności felietonu. Szczególnie w felietonistyce teatralnej te dwa aspekty odczytania wydają się istotne. W chwili publikacji felietonowa recenzja, będąca bezpośrednią reakcją na przedstawienie, głosem w dyskusji o sztuce, obyczajach, problemach społecznych, etycznych lub filozoficznych, adresowana była do konkretnego czytelnika, żyjącego „tu i teraz”. Odczytana po latach jest źródłem do historii teatru, kultury i obyczajowości okresu, w którym powstała, oraz tekstem konkretnego twórcy. Stąd też badacz powinien traktować felieton dwojako: jako tekst perswazyjny i swoisty dokument. Z kolei powinowactwa z literaturą i krytyką teatralną skłaniają do postawienia pytań o „literackość” i „teatralność” felietonu teatralnego.

¹⁶⁸ S. Szuman, *Afirmacja życia*. Lwów 1938, s. 21-23.

Felieton jako „najmniej oficjalny tekst prasowy” oraz „manifestacja podmiotu i subiektywnego punktu widzenia”¹⁶⁹ może realizować funkcje poznawcze w ograniczonym stopniu. Bliższe mu są cele kształcące i wychowawcze. Specyfika gatunku również obliguje felietonistę do kreowania siebie na gawędziarza i błyskotliwego rozmówcę a nie eksperta czy mentora. Zgodnie z konwencją gatunku, Makuszyński wielokrotnie podkreśla, że nie ma „apostolskich zamiarów” wobec teatrów, krytyki i dramaturgów. Zawsze jednak w tym wyliczaniu pomija publiczność. Praktyka dowodzi, że nic zaniechał teatralnego kształcenia swoich czytelników, którym dostarcza informacji o autorze, dramacie i teatrze. Czasami też fragmenty są swoistym studium komparatystycznym poświęconym postaciom, motywom lub tematom prezentowanym na scenach teatralnych. Dygresje odwołujące się do doświadczeń życiowych czytelników i refleksje służą przede wszystkim poszerzaniu i wzmacnianiu argumentacji krytyka, dowodzącego swoich opinii.

Do ulubionych, najczęściej stosowanych przez Makuszyńskiego środków felietonowej perswazji, obok amplifikacji, symplifikacji, obrazowości i metaforyki, należy stereotyp.

Stereotyp jako „obiekt operacji perswazyjnej”¹⁷⁰ funkcjonuje dwójako w felietonistyce teatralnej krytyka. Pisarz z upodobaniem wykorzystuje niektóre zakorzenione stereotypy etniczne i obyczajowe. Podejmuje również próbę tworzenia własnych stereotypów, powtarzając wielokrotnie takie same oceny i epitety określające pisarzy oraz środowiska.

Stereotyp jest jedną z metod edukacji czytelnika. Temu celowi służą zarówno zabiegi zmierzające do literackiej stabilizacji lub kreacji stereotypów, jak i do ich demaskowania albo deszyfracji. Zjawiska literackiej stabilizacji, kreacji i deszyfracji stereotypów omówiła Zofia Mitosek w książce *Literatura i stereotypy*¹⁷¹.

¹⁶⁹ P. Stasiński, *Tezy o felietonie*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 38.

¹⁷⁰ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974, s. 97.

¹⁷¹ Z. Mitosek pojęcia „demaskowanie” i „deszyfracja” stosuje zamiennie.

Wprowadzone w tej pracy rozróżnienie „deszyfracji” i „demaskowania” stereotypów wynika ze specyfiki felietonów Makuszyńskiego. Istotą literackiej deszyfracji jest „obnażanie konwencjonalności i wszystkich «naturalnych» prawd oraz wzorów zachowań, ukazanie ich mitotwórczego charakteru, który odsłania się w świadomości czytelnika wyłączonego ze «stereotypowej wspólnoty» jako absurdalność”. Przy czym „obiektem ośmieszania nie jest tu sam stereotyp (rycerza czy heroiny romansu), ale «dobra wiara» jego użytkowników, która stanowi podstawę wszelkich operacji stereotypizujących”¹⁷². Deszyfracja następuje zwykle poprzez parodię lub satyrę. Makuszyński zaś nie zawsze zmierza do deszyfracji stereotypu, „ośmieszenia dobrej wiary” użytkowników. Często poprzestaje na uświadomieniu czytelnikom, że stereotyp w dramaturgii i w teatrze po prostu istnieje. Poprzestaje więc na jego zdemaskowaniu.

Najpospolitszym, utrwalanym w felietonach stereotypem jest przeciwstawienie radosnego, pogodnego „południa” ponurej i tajemniczej „północy”¹⁷³. Z przekonania o potrzebie śmiechu i afirmacji życia płynie funkcjonująca na prawach stereotypu pewność, iż „polskiej duszy” bliższe jest „słońce południa”¹⁷⁴. Analizy i interpretacje dramatów pisarzy północy, jakich dokonuje Makuszyński, prowadzą zawsze do jednego wniosku:

Hamsun miłością dziwną jakąś i rozpaczliwą otacza ludzi bardzo nieszczęśliwych, których Ibsen sądzi bez litości, a Strindberg bez miłości się nad nimi znęca¹⁷⁵.

Taka charakterystyka jest nie tylko osobistą opinią felietonisty. Aby podkreślić, jak owa pesymistyczna wizja świata obca jest polskiej mentalności, krytyk stosuje formy liczby mnogiej. Staje się wyrazicielem dążeń i preferencji publiczności zebranej w teatrze:

¹⁷² Z. Mitosek, op. cit., s. 183.

¹⁷³ Zob. np. K. Makuszyński, *W szponach życia*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 154; tenże: *O tonie bohaterskim w teatrze*, op. cit.

¹⁷⁴ Tamże; por. tenże: *Pochwała „Ślubów panińskich”*, op. cit.

¹⁷⁵ Tenże: *W szponach życia*, op. cit.

[...] chcemy patrzeć w słońce, nie w rozkrwawioną nieżywym lodem i w nienawistnej pustce świecąca zorzę polarną¹⁷⁶.

Dlatego – stwierdza dalej – „Ibsen jest nam daleki, Strindberg nas przeraża, a Knut Hamsun napęła wielkim, dotkliwym smutkiem”¹⁷⁷.

Dowcip, wesołość, optymizm, radość, pesymizm, złośliwość, ironia, sentyment – te wszystkie cechy twórczości (lub dramaturga) łączy Makuszyński z rodowodem autora. Utrwalany jest przez wielokrotne powtarzanie jeden stereotypowy dla całej felietonistyki wizerunek pisarza. Składają się nań powszechnie panujące w społeczeństwie stereotypy etniczne i kulturowe, wzbogacone o kilka epitetów, określających najistotniejsze – zdaniem krytyka – cechy twórczości. Zatem: Georg Kaiser to „biedny człowiek bez radości”, a jego „czarna do szpiku kości, rozpaczliwa sztuka” powstała „z posępnosci germańskiej duszy, której bogowie pili krew, mordowali się i oszukiwali”¹⁷⁸; Shaw to „demon angielskiej pychy, człowiek złośliwie mądry”, „obrazoburca straszliwy i demoniczny kpiarz”¹⁷⁹; Wilde – „król dobrego smaku”¹⁸⁰; Dickens – „poeta małych spraw”, „cudowny, poetycki, najmilszy kłamca”, „apostoł dobroci i pocieszyciel”¹⁸¹; Antoni Czechow – „smutny poeta z całej duszy i z całego serca”¹⁸²; Wedekind – „tragiczny i zdolny pajac”¹⁸³. Ze szczególnym uporem upowszechnia felietonista swoisty stereotyp etniczno-kulturowy o niedościgłym mistrzostwie i oryginalności komediopisarzy francuskich. Lekkość dowcipu, porównywanego do musującego szampana albo wytrawności i wyborności francuskiego wina, jest cechą tylko pisarzy urodzonych i wychowywanych pod francuskim niebem¹⁸⁴.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Tenże: *Od poranka do północy*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 52.

¹⁷⁹ Tenże: *Nigdy nie można przewidzieć*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 218; por. tenże: *Romans florencki*, „Warszawianka” 1928, nr 40.

¹⁸⁰ Tenże: *Wino, kobieta i dancing*, „Warszawianka” 1926, nr 97.

¹⁸¹ Tenże: *Świerszcz za kominem*, op. cit.

¹⁸² Tenże: *Dusze z papieru*, Lwów 1911.

¹⁸³ Tenże: *Od poranka do północy*, op. cit.

¹⁸⁴ Zob. tenże: *Banco*, „Rzeczpospolita” 1922, nr 302; tenże: *Ósma żona Sinobrodego*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 220; tenże: *Szwaczka z Luneville*, op. cit.

Krytyk odwołuje się do stereotypów etniczno-kulturowych jako uproszczonego sposobu przekazania informacji. Przywołuje je także wówczas, gdy chce podkreślić schematyczność albo oryginalność utworu. Posługując się nimi, uprawia też swoistą felietonową komparatystykę:

[...] ponieważ ci ludzie, którzy się gniewają na siebie w komedii, nigdy by nie doszli do porozumienia, trzeba było kogoś obcego, spoza rodziny, żeby ich skleił. Gdyby komedię tę napisał Niemiec lub Skandynawczyk, rolę tę wzięłby na siebie pastor, gdyby Polak to albo ksiądz proboszcz, albo zacny sąsiad [...], gdyby Francuz – to jakaś miła dama [...]. U Shawa – kelner¹⁸⁵.

Nieco odmienny charakter i rodowód mają stereotypy dotyczące polskich twórców. Przetwarzany jest wielokrotnie stereotyp etniczno-kulturowy, iż „Polak, nieodrodny Polak z wielkim talentem gardzi wszelkim «rzemiosłem», któż tedy widział, aby szlachcic pracował [...]”, który zwykle uzupełnia uwagę o „leniwym talencie”, szyjącym „sobotnic ściegi na niedzielną premierę”¹⁸⁶. Niezależnie od ogólnej opinii o niewykorzystanym talencie, każdy polski autor ma swój wizerunek, powielany w felietonach i utrwalany w pamięci czytelnika. Krytyk przedstawia Fredrę jako dobrego ojca, Bałuckiego – jako „człowiecka o złotym sercu i najpogodniejszym uśmiechu”¹⁸⁷, Słowackiego – jako „mistrza, wielkiego Polaka”¹⁸⁸. Aby przybliżyć i uwypuklić specyficzne cechy twórczości dramaturgów, odwołuje się także do funkcjonujących, obiegowych stereotypów literackich. Zatem Winawer to „doktor Calighari polskiej komedii”¹⁸⁹, German – dramaturg, który „idzie drogą księżycowych, błądych Pierrotów

¹⁸⁵ Tenże: *Nigdy nie można przewidzieć*, op. cit.

¹⁸⁶ Tenże: *Cudowne medium*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 58; zob. też tenże: *Ludzie tymczasowi*, „Warszawianka” 1926, nr 120; tenże: *Wino, kobieta i dancing*, op. cit.

¹⁸⁷ Tenże: *Ciepła wdówka*, op. cit.; por. tenże: *Grube ryby*, op. cit.

¹⁸⁸ Zob. tenże: *Balladyna*, „Słowo Polskie” 1909, nr 508; tenże: *Lilla Weneda*, „Słowo Polskie” 1913, nr 278, 286; tenże: *Mazepa*, „Słowo Polskie” 1910, nr 79; tenże: *Mazepa*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 273.

¹⁸⁹ Zob. tenże: *Promienie FF*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 190; tenże: *R.H. inżynier*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 84

i rozplakanych Colombinek"¹⁹⁰, Zapolska – „centaurzyca, Molier w spódnicy"¹⁹¹, Kiedrzyński – „kowboj polskiej komedii, co konno wjeżdża na scenę i tłucze serwską porcelanę"¹⁹², Perzyński – „Francuz z upodobań, sarmata z konieczności"¹⁹³.

Felietonista powieli swój specyficzny leksykon dramaturgów, więc traktuje hasłowe określenia jako obiektywne i nie podlegające dyskusji. Podstawą strategii perswazyjnej Makuszyńskiego są kompilacje stereotypów, czytelne skróty myślowe, symplifikacje przez rozbudowane amplifikacje, motywy i obrazy.

Odwołanie się do obiegowych, a więc powszechnie znanych opinii, ocen, symboli, wyobrażeń jest także niewątpliwie zabiegiem jedynającym odbiorcę. Czytelnik, zanim uzna racje felietonisty, już zostaje włączony w tok jego rozumowania. Skrajnie formalnym sposobem zaangażowania odbiorcy jest odwołanie się do popularnych cytatów albo przysłów. Ich trawestacje lub parafrazy sprawiają, że wyrażone opinie zyskują też walor uogólnienia, na przykład: „Gdzie jednak dwóch pisze, tam trzeci się nie śmieje, z wyjątkiem kombinacji Flers Caillavet"¹⁹⁴. Wyznaczają również pole leksykalne, stylistyczne i erudycyjne całego tekstu lub jego fragmentu poświęconego zagadnieniu, które zostało skomentowane sparafrazowanym przysłowiem lub cytatem.

Anachroniczność komedii Germana wyraża parafrazą: „nie czas hodować orchidee, gdy płoną lasy"¹⁹⁵. Następnie motyw metaforycznie potraktowanej orchidei ulega amplifikacji: „ze zniecierpliwieniem musimy patrzeć na poetę, umalowanego na Pierrota i jęczącego, że mu kochanka uciekła po tęczy, o czym się pisze rozlewnie – perfumą na jedwabnej wstążce"¹⁹⁶.

¹⁹⁰ Tenże: *Cherubin z piekła*, „Warszawianka” 1926, nr 31.

¹⁹¹ Tenże: *O Zapolskiej i „Żabusi”*, op. cit.; zob. też tenże: *Powrót pani Dulskiej*, „Warszawianka” 1928, nr 3.

¹⁹² Tenże: *Kobieta, wino i dancing*, op. cit.; zob. też tenże: *Cudowne medium*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 58; tenże: *Oczy księżniczki Fathmy*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 165; tenże: *Romans florencki*, op. cit.

¹⁹³ Tenże: *Perzyński leczy miłość*, „Warszawianka” 1927, nr 357; por. tenże: *Powrót lekkomyślnej siostry*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 37.

¹⁹⁴ Tenże: *Flerek*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 258.

¹⁹⁵ Tenże: *Cherubin z piekła*, op. cit.

¹⁹⁶ Tamże.

Funkcjonujące na prawach stereotypu alegorie służą interpretacji i ocenie utworu literackiego lub przedstawienia. Miejsce akcji dramatu *Powódź* kreuje felietonista na arkę i w konsekwencji, jak Noe, prezentuje czytelnikom bohaterów utworu.

Jest lew z siwą grzywą, z miną serio, który po rozbojach młodości zmienia się w apostoła miłości i serca, jest hiena, agent giełdowy, spekulujący na zwyżce zboża i na ludzkim głodzie po powodzi, jest zbankrutowany, nieszczęsny szakał, wściekły, że inni chodzą na łowy, jest buldog-szynkarz, małpa-aktor wędrowny i osioł maniak-wynalazca, który chce sięgnąć do gwiazd, jest wreszcie Murzyn, poczciwa dusza, która nie przypomina żadnego białego bydłęcia¹⁹⁷.

Odwołanie się do stereotypowych obrazów, wywołujących jednoznaczne skojarzenia bywa elementem definicji retorycznych. Celem ich jest nie tylko lapidarne określenie zasadniczej cechy utworu, ale i odpowiednie przygotowanie czytelnika do roli teatralnego widza. Treść i klimat utworu zamyka krytyk w jednym obrazie:

[...] w takim pudełeczku, które się dostaje na imieniny, leży dziewicze serce, kandyzowane w cukrze i – to jest wczorajsza komedia¹⁹⁸.

Obiegowe opinie, zestawione na zasadzie kontrastu, potęgują arbitralność i jednoznaczność sformułowanej oceny:

Myślałem, że to kopenhaska porcelana, a to tylko garnek z gliny – myślałem, że to szampan, a to tylko ceres¹⁹⁹.

Negatywną ocenę dramatu najczęściej wyraża krytyk również poprzez symplifikację treści i problematyki utworu. Łącząc symplifikację z amplifikacją, trywializuje sens utworu i dyskredytuje go w opinii czytelnika. Często sięga po najpospolitsze i najbardziej potoczne słownictwo oraz utarte zwroty i przysłowia.

¹⁹⁷ K. Makuszyński, *Powódź*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 150.

¹⁹⁸ Tenże: *Różyczka*, „Słowo Polskie” 1912, nr 573; zob. też tenże: *Beben*, „Słowo Polskie” 1912, nr 13.

¹⁹⁹ Tenże: *Chłuba naszego miasta*, „Słowo Polskie” 1912, nr 430; por. tenże: *Romans florencki*, op. cit.

Komedię tę można streścić w wodnistym przysłowiu: «z wielkiej chmury mały deszcz», czyli że z okropnej powodzi, ze strasznego wylewu Missisipi wypłynęło w rezultacie na wierzch to jedno, że ludzie, to są mimo wszystko wyczajne świnię²⁰⁰.

Cechą specyficzną owej gry ze stereotypem, jaką prowadzi Makuszyński, jest wielopoziomowa kontaminacja stereotypów. Felietonista z upodobaniem przekształca, uzupełnia i rozwija stereotypy, które bywają również konotowane przez inny stereotyp albo przez lapidarne omówienie. Wówczas forma i słownictwo sugerują, że opisywane wydarzenia i sytuacje należą do typowych. Stereotypy są więc przywoływane dwojako – *expressis verbis*, jak i przez treść oraz język wypowiedzi. Aby uzmysłowić czytelnikowi upór i zaślepienie bohaterki, krytyk w streszczeniu pisze:

Było to rzucaniem grochu słów o ścianę rozmarzonego serca, pani Colette bowiem chce koniecznie wyjść za oficera marynarki, bo jest młody i ma mundur²⁰¹.

Potoczny zwrot „rzucać grochem o ścianę” został rozbudowany o określenie nawiązujące do wydarzeń w komedii. W konsekwencji przeciwstawienie: „groch słów” – „ściana rozmarzonego serca” jest nawiązaniem do powszechnego przekonania o wyższości uczucia, a właściwie sentymentu, nad rozsądkiem. Kolejne informacje, lapidarnie przekazane w zdaniach podrzędnych, przywołują stereotypowe opinie o magicznej sile munduru oraz guście kobiet. Innowacje językowe, omówienia, aluzje są nie tylko popisem erudycji i pomysłowości oraz sprawności językowej krytyka, ale także próbą włączenia czytelnika do zabawy stereotypem.

Specyficzną funkcję kształcącą pełnią zabiegi, których celem jest deszyfracja albo demaskowanie stereotypów. Felietonista, demaskując stereotypy, przedstawia się czytelnikowi jako krytyk kompetentny, znający reguły tworzenia i obeznany z prawami teatru. I choć stwierdza, że „trzeba się cieszyć, jeżeli ktoś szuka w sztuce

²⁰⁰ Tenże: *Powódź*, op. cit.; por. tenże: *Eskapada*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 273.

²⁰¹ Tenże: *Powrót*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 194.

własnego wyrazu i niczym nie zrażony wysiła się, aby nie być tylko fabrykantem tapet”²⁰², to także przyznaje, iż „można się dobrze bawić nawet w komedii, w której po raz 101 powtórzono, co już ktoś przedtem sto razy powtórzył”²⁰³. Nie kryje swego podziwu dla autorów, którzy potrafią zręcznie operować schematami. Stereotypy, kiedy wykorzystuje je dobry dramaturg lub artysta teatru, nie tylko nie obniżają wartości dzieła, ale są swoistą formą kontynuacji tradycji teatralnej. Krytyk podziwia Fijałkowskiego za to, że udało mu się:

[...] zespolić w wybornej mierze wszystkie wieczyste cnoty żołnierza polskiego: pomieszać w tej ślicznej żołnierskiej duszy bohaterstwo i rubaszność, humor zawieszony i wzruszającą rzewność, kryształową uczciwość i żołnierską niefrasobliwość, srogość z miłością dla podwładnego, to wszystko, co było kiedyś za wojskowych czasów Fredry, wojskowym chlebem powszednim, a co dziś – można czasem ujrzeć na scenie²⁰⁴.

Ujawnianie stereotypów miewa formę spostrzeżeń, konstatacji nie nacechowanych wartościująco, jak choćby stwierdzenie wypowiedziane w streszczeniu, że kicdy „Stanisławski jest na scenie, tam rzadko kiedy jest nieszczęście”²⁰⁵ albo „gdzie się pokaże rosyjski książę, tam zawsze czuć bombę”²⁰⁶.

Felictonista często oscyluje między demaskacją i deszyfracją stereotypu. Uświadamia czytelnikowi schematyczność postaci lub kompozycji komedii. Żartobliwy ton wypowiedzi jest sygnałem dystansu krytyka do szablonu, ale też swoistą aprobatą dla uświadconego tradycją porządku:

Pomysł wymagał, aby już w pierwszym akcie rozpocząć zabiegi dokoła ożenku «nieznanego gościa», chcąc więc napisać trzy akty, trzeba było sobie gwałtownie przeszkadzać w drugim, aby wszystko naprawić w trzecim. Metodę tę przyniosły wszystkie operetki, w każdej

²⁰² Tenże: *Lekkołuch*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 12.

²⁰³ Tenże: *Kochanek mimo woli*, „Słowo Polskie” 1910, nr 436; zob. też tenże: *Nieprzyjaciółka*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 183; tenże: *Związek atletów*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 137; tenże: *Złodziej*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 152.

²⁰⁴ Tenże: *Wierna kochanka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 336.

²⁰⁵ Tenże: *Proces rozwodowy*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 82.

²⁰⁶ Tenże: *Ostatni pocałunek*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 231.

kochankowie rozanieleni w akcie pierwszym plużą sobie w serca w akcie drugim i rozchodzą się «na zawsze» w tempie shimmy, ale tylko «nieznany gość» z prowincji albo ksiądz, który się zabląkał na operetkę, da się na to nabrać. W III akcie następuje stan odmienny, zawsze i wszędzie²⁰⁷.

Oceniając sztukę pisarską Karola Merc'a, krytyk przywołuje stereotypy teatralne. Daje w ten sposób wyobrażenie o nieudolności komediopisarza. On bowiem, a nie szablon teatralny, jest obiektem ironii:

Pytanie: kto kogo uśmierci? – nie jest w teatrze pytaniem do pogardzenia. Ho! ho! Pan Merc wie o tym dobrze i trzyma teatr w napięciu. Jestem oburzony na skostniałość publiczności: wśród porządnej publiczności powinno w tej sztuce zemdleć z dziesięć osób, a tak co? Kilka czułych pań się splakało, że tak na scenie biją kobietę, która kocha, kocha, och, jak kocha. I tyle tego.

Nie jest to ładnie. Sztuka ta wstrząsa do głębi duszy. Przy tym jest głęboka, nie zawsze się słyszy zdanie tak ponuro filozoficzne: «Teatr jest to życie. A czymże jest życie? Komedia»²⁰⁸.

Ostatecznym kryterium oceny przedstawienia lub dramatu nie jest oryginalność (choć krytyk bardzo ją ceni), ale komizm, dowcip, takt, kultura oraz poziom realizacji scenicznej.

Deszyfracja stereotypów jest jednym ze sposobów wyrażania negatywnych opinii.

Scena ta nie wytrzymuje krytyki [...], trzeba się skrzywić mocno na widok najtańszego z tanich teatralnych efektów, jakim jest stutysienny i pierwszy widok zbolącej kobiety, tarzającej się u nóg mężczyzny i całującej jego rękę, kiedy on powiedziawszy jakiś banalny aforyzm, odchodzi niewzruszony rozebrać się w garderobie²⁰⁹.

²⁰⁷ Tenże: *Złodziej*, op. cit.; por. tenże: *Nieprzyjaciółka*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 183; tenże: *Kochanek mimo woli*, op. cit.; tenże: *Precz z kochankami*, „Słowo Polskie” 1912, nr 288; tenże: *Cherubin z piekła*, op. cit.

²⁰⁸ Tenże: *Premiera w „Rozmaitościach”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 159; por. tenże: *Eskapada*, op. cit.; tenże: *Ostatni pocałunek*, op. cit.

²⁰⁹ Tenże: *Dusze z papieru*, op. cit., s. 60.

Tak ocenia krytyk finałową scenę *Łodzi kwiatowej* Sudermanna. Deszyfracja stereotypu została przeprowadzona dwojako: w bezpośrednio sformułowanej jednoznacznej opinii i przez rozproszenie nastroju sceny, która miała być tragiczna. Pole widzenia czytelnika zostało poszerzone o kulisy teatru, a iluzja rzeczywistości scenicznej – rozbita.

Definitywną, humorystyczną deszyfrację stereotypów komediowych przeprowadza recenzent w obszernym felietonie *Przepis na komedię*²¹⁰. Generalnie rozprawia się z szablonowymi postaciami, schematyczną akcją, kompozycją oraz typowymi chwytami teatralnymi. Żartobliwy poradnik dla potencjalnych komediopisarzy ma być w istocie przewodnikiem teatralnym, jeszcze jedną próbą skłonienia czytelników do spojrzenia na teatr jak na sztukę rządzącą się swoimi prawami. A jednym z konstytucyjnych praw teatru jest prawo do stereotypów. Felietonista zawsze bezpośrednio lub w tle swoich rozważań, mimochodem, owe prawa potwierdza.

Odkrywanie literackich i teatralnych analogii, schematów i reguł tworzenia nie jest działaniem teatralnego malkontenta, głoszącego, że wszystko już było. Jest raczej erudycyjną zabawą miłośnika teatru, który potrafi cieszyć się i bawić kolejną „zgrabnie skrojoną” wersją tradycyjnego motywu. Postawa taka wynika też z wiary w nieograniczone możliwości teatru, dla którego „nie ma dość błahej historii, nie ma dość mizernego powiedzenia, którego by nie można zabarwić teatralnie lub wydać jak bańki”²¹¹.

Stereotyp teatralny bywa także przedmiotem refleksji socjologicznej, wykraczającej poza granice teatru i komunikacji scena – widownia. Schematycznie ukazywana postać komediowego „dobrego wujaszka” czy „gadatliwej ciotki” może irytować albo po prostu nudzić. Natomiast konsekwentne i częste ukazywanie w krzywym zwierciadle satyry postaci teściowej, hrabiny, księdza, aptekarza, ekonoma, artysty lub starej panny uznaje krytyk

²¹⁰ Tenże: *Żywot Pani i inne świecidełka*, Poznań 1929.

²¹¹ Tenże: *Okręt do Kanady*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 339.

za przedsięwzięcie ryzykowne i niestosowne. Upowszechniane są jednostronne krzywdzące opinie. Felietonista nie żąda rehabilitacji ośmieszonych czy poszerzenia kręgu postaci komediowych o przedstawicieli innych warstw i grup zawodowych. Byłoby to bowiem nierealne. Łączy więc dowcip z sentymentem, aby przekonać czytelnika, że komediowe wizerunki bywają niesprawiedliwe. Dokonuje rewizji typów komediowych trzema sposobami:

1. Wygłasza swoją opinię wyraźnie odbiegając od typowego, żartobliwego tonu wypowiedzi:

Żart żartem, ilu jednak jest księży dzielnych, mocnych ludzi, robiących wspaniale swoją społeczną robotę. A taki ksiądz w komedii pod psem to albo gada o kwiatkach z pannami, albo o ziołach z dzieźdżem²¹².

2. Demaskuje stereotyp, nie polemizuje z nim, ale ton wypowiedzi, w której żart miesza się z ironią, skłania do refleksji. Żartobliwość zaś chroni przed natrętnym moralizatorstwem. Sugeruje, że stereotyp jest półprawdą:

O tym, że literat ma chorobliwy pociąg do alkoholu, należy mówić z powagą i rzewnym wzruszeniem, z braterską tkliwością, jak o wielkiej tajemnicy natury. [...] Czy biedny literat może walczyć z czymś tak potężnym i groźnym jak natura? [...] Toteż będzie pił do skończenia świata, ściślej mówiąc, do wyczerpania kredytu, ale śmiać się z tego nie należy, to smutne²¹³.

3. Kreśli wizerunek postaci, kontrastujący z jej komediową prezentacją. Zmierza także do wzbudzenia w czytelniku uczucia wstydu, zażenowania. Chce przekonać o niestosowności śmiechu. W dążeniu do oddziaływania na intelekt i emocje staje się nawet moralizatorem. W obronie np. starej panny wygłasza przemowę, w której wskazuje na jednostronność i powierzchowność komediowego obrazu, niesprawiedliwość i okrucieństwo śmiechu:

²¹² Tenże: *Rozporządzenie szlachetnego człowieka* [w:] *Wycinanki*, Warszawa 1925.

²¹³ Tamże.

Jakże łatwo kpić z nieszczęścia, a to przecież największe nieszczęście mieć serce ludzkie nalane krwią, jak inne, patrzeć jak ono wędnie, wędnie, wędnie i czekać, czekać, czekać... [...] Przychodzi byle łapserdak, widzi oczy beznadziejnie patrzące [...], widzi uśmiechnięty ból i nic z tego nie widzi... potem chwyta takie biedactwo za rzewne sztukowe warkoczyki i ciągnie na scenę, na pośmiewisko²¹⁴.

W felietonach poświęconych komediom i graniu krytyka stereotypami ma charakter ostentacyjny. Literackość wypowiedzi krytycznej jest stymulowana przez potoczność języka, pospolitość skojarzeń oraz powszechność i popularność symboli, personifikacji – czyli maksymalną stereotypizację tekstu. Dopiero uważniejsza lektura pozwala dostrzec, że konotacje lub pole znaczeniowe przywołanego stereotypu są poszerzane, uzupełniane lub nieco modyfikowane. Pisarz dokonuje innowacji frazeologicznych. Uściśla i konkretyzuje znaczenie zwrotu albo przystosowuje go stylistycznie i merytorycznie do kontekstu wypowiedzi, np. autorowi gotów jest ofiarować „Pegaza z rzędem”²¹⁵. Taktyka operowania stereotypem na poziomach: leksykalnym, składniowym, stylistycznym i treści felietonu nadaje tekstowi lekkość erudycyjną i prostotę (najczęściej pozorną). Wyrazista potoczność skutecznie tonuje skomplikowaną poetykę felietonu, jej strukturę, na którą składają się niemal wszystkie, znane w retoryce, tropy i figury, a także wypracowane przez teorie retoryczne strategie służące skuteczności perswazji. Felietonista otwarcie i nieco nonszalancko manipuluje stereotypem – szczególnie wówczas, gdy pisze o komediach i farsach albo bardzo słabym przedstawieniu. Koncentruje się głównie na wypełnianiu dwóch obowiązków oratora: *probare* i *delectare*. Od zasady stosowności stylu felietonu do gatunku dramatu odstępuje krytyk tylko wówczas, kiedy pisze o komediach Fredry albo o przedstawieniu związanym z jubileuszem artystycznym. Porzuca wtedy zabawę stereotypami

²¹⁴ Tamże; por. K. Makuszyński, *Pomysł panny Franciszki*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 128.

²¹⁵ O funkcji przysłów pisze J. Kowalczykówna w artykule *Przystawia w powieściach Kornela Makuszyńskiego dla młodzieży* [w:] *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, Zakopane 1984, s. 53.

i pozwala sobie na poetyckość i patos zarezerwowane zwykle dla felietonów traktujących o dramatach poważnych.

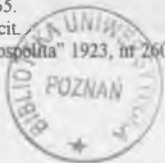
W tekstach poświęconych sztukom poważnym stereotyp nie jest tylko efektownym fajerwerkiem felietonisty, który pragnie pogawędzić z widzem – czytelnikiem. Nie zmienia się sposób prezentacji dramaturgów. Krytyk nadal łączy stereotyp etniczny z indywidualnymi cechami twórczości autora, a w wypowiedziach o treści i idei utworów pojawiają się bardzo czytelne symbole, alegorie i antonomazje, np. matka – wilczyca, Penelopa, Golgota i inne²¹⁶. Krytyk podkreśla również typowość postaci i sytuacji²¹⁷. Szuka pokrewieństw i rodowodów. Nie dąży jednak do ujawnienia reguł oraz zdemaskowania schematów. Uprawiana komparatystyka służy pogłębieniu charakterystyki bohatera dramatu albo interpretacji utworu. Jest również swoistym wykładem z historii dramatu lub teatru. Do taktyki demaskowania lub deszyfracji stereotypów krytyk sięga rzadziej – zwykle wówczas, kiedy formułuje negatywną ocenę dramatu albo przedstawienia.

Makuszyński zdecydowaną większość stereotypów odnosi do dramatu. Schematyczność sytuacji, wydarzeń i postaci scenicznych uważa najczęściej za konsekwencję tekstu literackiego. Rzadziej demaskowane lub deszyfrowane są stereotypy *stricte* teatralne, a więc te, które wynikają ze specyfiki sztuki aktorskiej, scenografii czy tradycji teatralnej. Zarzuty stawiane aktorom i reżyserom to: powtarzalność chwytów teatralnych, ucieczka w szablon, będąca świadectwem bezradności i niemożności stworzenia oryginalnej, „żywej” postaci. Najczęściej kąśliwe uwagi kieruje felietonista do statystów i aktorów, którzy kreują postaci wedle utartego schematu, zapominając, iż „monokl nie zrobi jeszcze księcia, a zawieszisty dekolt księżnej”²¹⁸. Zwalcza również swoiste decorum

²¹⁶ Zob. np. K. Makuszyński, *W szponach życia*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 154; tenże: *Pomsta*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 165; tenże: *Biała rękawiczka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 67; tenże: *Danton*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 265.

²¹⁷ Zob. np. tenże: *Biała rękawiczka*, op. cit.

²¹⁸ Tenże: *Premiera w Komedii*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 260.



sztuki aktorskiej, które każe łączyć patos, wzniosłość i powagę z przesadną deklamacyjnością oraz krzykiem. Z pozorną, nie pozbawioną ironii cierpliwością tłumaczy, że „srogi krzyk i rąbanie wiersza nie jest konieczną oznaką wysokiego stanowiska”²¹⁹.

Krytyk w pełni aprobuje powtarzalność motywów, schematów fabularnych i postaci w literaturze dramatycznej i na scenie, o ile jest to podyktowane specyfiką tekstu lub tradycją teatralną. Aprobuje też istnienie konwencji teatralnej, wyznaczającej sposób wystawiania poszczególnych gatunków dramatycznych. Nawołuje do kultuwowania tradycji. Zdecydowanie występuje przeciwko przenoszeniu chwytów teatralnych z jednego gatunku dramatycznego na drugi: komediowa lub melodramatyczna scena miłosna nie może być tak odgrywana jak w wielkiej tragedii. Odróżnia również kontynuowanie tradycji przez aktora od naśladownictwa, np. grę Kazimiery Skalskiej charakteryzuje jako „zabawę w Malicką”²²⁰.

Pisząc o przedstawieniu teatralnym, sięga również felietonista po powszechnie znane symbole, personifikacje i przysłowia. Chętnie posługuje się stereotypami etnicznymi, literackimi albo językowymi. W opisach gry aktorskiej najchętniej sięga po te ostatnie jako najsugestywniejszy środek opisu i oceny. Lapidarnie sformułowany postulat: „trzeba, żeby aktorzy byli lepiciej przygotowani i żeby grali jak z nut, a nie jak z elementarza”²²¹ nie wymaga bowiem uzupełnienia i szerszego komentarza. Wprowadzane innowacje frazeologiczne, rozbijające utarte struktury, działają na wyobraźnię odbiorcy i potęgują kategorię sądową:

Węgrzyn, stworzony do szlachetnego patosu, w każdej takiej roli robi «wiele hałasu o nic» i czyni wrażenie armaty, z której strzelają do komediowych kolibrów²²².

²¹⁹ Tenże: *Sen nocy letniej*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 281; por. tenże: *Danton*, op. cit.

²²⁰ Tenże: *Szofer Archibald*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 286.

²²¹ Tenże: *Małżeństwo z musu*, „Słowo Polskie” 1912, nr 509.

²²² Tenże: *Wierna kochanka*, op. cit.

Zdarza się, że felietonista w komentarzu do gry aktorskiej odwołuje się do doświadczeń lekturowych czytelnika, przywołuje np. bohaterów *Trylogii*.

Mimo wyraźnego podziału felietonu na części – literacką i „teatralną” – jednolitość stylu jest najczęściej zachowana. Sztuka Paula Raynala *Pan swego serca* określona została jako „historia pisana perfumą na wstążce”. Kontynuując ten motyw, w drugiej części felietonu krytyk pisze:

Węgierko jako reżyser przyciszył wszystko, dotykał tych figurek porcelanowych muśnięciem, kazał im grać cichutko, dyskretnie, by dramat nie zgasł pod silniejszym podmuchem głosu [...], Frycz to kruche cacko poprawił nadzwyczajnie w jedwabie, w miękkość, oświecił łagodnym, ciepłym światłem. Wszystko razem wyglądało w istocie jak orchidea w cieplarni²²³.

Felietonista-orator, aby pozyskać czytelników, odwołuje się „do wiedzy i przekonań przez audytorium już akceptowanych”²²⁴. Stereotypy literackie, etniczne, obyczajowe i językowe wykorzystuje także do przekazania odbiorcom nowych treści. Aby jeden stereotyp, na przykład językowy, wypełniał obie funkcje i odwoływał się do wiedzy czytelnika, a także dostarczał nowych informacji, musi ulec semantycznej modyfikacji. Jeżeli z kolei czytelnicy mają dobrze zrozumieć istotny sens innowacji, to te same treści muszą być powtórzone, przekazane nieco inaczej. Im powszechniejsze i popularniejsze są schematy, do których odwołuje się krytyk, tym mniejsza wrażliwość odbiorcy na niuanse stylistyczne i frazeologiczne. Dlatego też teksty, w których felietonista operuje stereotypami, charakteryzuje wielość porównań, wycień, bogactwo epitetów i metaforycznych obrazów.

²²³ Tenże: *Pan swego serca*, „Warszawianka” 1924, nr 42; por. tenże: *Wierna kochanka*, op. cit.; tenże: *Cherubin z piekła*, op. cit.; tenże: *Musisz być moją*, op. cit.

²²⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 10.

Poetyckie oczarowanie

Makuszyński debiutował na łamach lwowskiego „Słowa Polskiego” jako poeta. W następnych latach był nie tylko felietonistą, ale i nadwornym poetą dzienników, z którymi aktualnie współpracował. Również inne gazety i czasopisma drukowały jego wiersze okolicznościowe i prozę poetycką. Można więc przypuszczać, że liryzacja, jaka cechuje wiele felietonów teatralnych, mieści się w granicach horyzontu oczekiwani czytelnicznych. Jako liryk pozostał wierny przede wszystkim poetyce młodopolskiej. Mieczysław Inglot wskazuje również na „związki sięgające stale wówczas żywej tradycji literackiej, jaką był romantyzm [...]. Permanentne nawiązywanie do tradycji romantycznej w jej sentymentalizującej wersji owocowało w twórczości Makuszyńskiego patosem”²²⁵. W felietonistyce teatralnej zaczerpnięte z romantycznej tradycji motywy „słoneczno-serdecznej ideologii i terminologii” przeciwstawiane są najczęściej „młodopolskim dreszczom” i melancholii.

Makuszyński-poeta przechodzi od dekadentyzmu i katastroficznych przeczuć do aprobaty i afirmacji życia, do postawy franciszkańskiej. W felietonistyce teatralnej takiej ewolucji nie dostrzegamy. Krytyk już w felietonach lwowskich zachowuje dystans wobec nastrojów i postaw pozostających w kręgu pesymizmu i nihilizmu. W późniejszym okresie, w latach dwudziestych, twierdzi stanowczo, że smutek i bierność są obce polskiej mentalności, dlatego też młodopolskie rozterki były tylko chwilowym, kosmopolitycznym zwrotem w sztuce. Tylko nieliczni mogą naprawdę pojąć „wydrwiony dziś dreszcz” i ośmieszony „nastrój”. Hasło „sztuka dla sztuki” nazywa „genialną pomyłką” Przybyszewskiego, który już za życia został „złożony do honorowego polskiego mauzoleum”²²⁶. Makuszyński przyznaje, iż Przybyszewski był wielkim, niepospolitym, obdarzonym charyzmą „przewodnikiem”, ale jego siła straciła swoją magiczną moc

²²⁵ M. Inglot, *Wirtuoz masowej wyobraźni [w:] 100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, op. cit., s. 33.

²²⁶ K. Makuszyński, *Miasto*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 310.

i pozostała tylko w legendzie. Dramat *Miasto* i inne jego sztuki zalicza do utworów przebrzmiałych. Zdecydowanie też odmawia utworom Przybyszewskiego wartości, które mogłyby zainspirować młodych dramaturgów²²⁷.

Felietonista znajduje w dorobku Młodej Polski inne wzory godne kontynuowania. Pozostaje pod wpływem tych nurtów ideowo-artystycznych, które propagowały akceptację człowieka, kult pracy, przekonanie, że radość i cierpienie są nieodłącznymi składnikami życia. W felietonach poświęconych dramatom Kisielewskiego *W sieci* i *Ostatnie spotkanie*²²⁸ koncentruje się na heroicznej walce „szalonej Julki”, gdyż ona „śpiewa pochwałę życia [...], które się urodzi dopiero, wyjdzie wraz z wiosną spod lodów”. Widz i czytelnik mają się głęboko wzruszyć losami dziewczyny, bo jej „młodość osiwiła w przeciągu jednej nocy”. Natomiast z dystansem i ironią powinni traktować Boreńskiego, którego felietonista, powołując się również na sugestie dramaturga, przedstawia jako jednego z „wielu Prometeuszów, którzy nie zdali wskutek swoich zajęć olimpijskich nauczycielskiego egzaminu”. Sympatia krytyka jest po stronie dynamicznej, rwącej się do działania Julki, a nie Boreńskiego – zastygłego w pozie zbuntowanego artysty, wygłaszającego górnolotne frazesy. Wydawałoby się, że losy Julki są oczywistym dowodem, że wszelki zapal, uniesienie, „sny o potędze” muszą skończyć się tragicznie. Felietonista jednak najpierw bardzo sugestywnie przedstawia tragedię Julki:

Ave vita morituri te salutant! On umrze, bo ma suchoty, a ona umrze, bo już nie ma duszy i nie będą odpoczywali w spokoju, bo ich przeklął czcigodny sędzia Rolewski...

Następnie w podsumowaniu stwierdza, że „sceniczne utwory Kisielewskiego mogą być uważane za dokument chwili, która ten entuzjizm urodziła”. Jest to bardzo istotne spostrzeżenie. Utwór

²²⁷ Zob. tenże: *O tonie bohaterskim w teatrze*, op. cit.

²²⁸ Tenże: *Ostatnie spotkanie*, „Słowo Polskie” 1910, nr 448; tenże: *W sieci*, „Słowo Polskie” 1910, nr 444; „Warszawianka” 1925, nr 1; por. też tenże: *Dusze z papieru*, op. cit.

będący „wyrazem chwili” nie może być obiektywnym sądem o życiu i jego prawach nawet wówczas, kiedy widzom „serca biją głośniejsze, bo któż nie próbował rwać więzów i któż wreszcie nie poszedł w ciężką służbę? [...] Któż z nas nie roił o słonecznych łunach, o Prometeusze, przykuci do tacek”. Wskazuje na wspólnotę przeżyć bohaterów dramatu i wielu widzów, ale ostatnim zdaniem felietonu zdejmując z tych przeżyć odium tragedii. Woła bowiem: „Niech młodość nasza będzie z nami”²²⁹.

Wydaje się, że nadrzędnym celem wypowiedzi krytyka o dramatach Kisielewskiego jest obrona postawy aktywnej wobec życia. Stąd te nieoczekiwane zwroty nadające sztuce rangę dokumentu epoki i kierowanie uwagi czytelników nie na tragedię Julki, ale na jej siłę, witalność i zapal do działania.

Swoista ideowo-stylistyczna ekwilibrystyka cechuje również napisany w 1928 roku felieton poświęcony Zbierzchowskiemu. „Ostatni Mohikanin krakowskiej cyganerii”, który „ze śmiercią, oczywiście, jest za pan brat, a melancholia to jest starsza siostra” i żyje „małym wielkim cierpieniem, niewinnym smutkiem [...] w pozie niby tragicznej”²³⁰, kreowany jest stopniowo na wyznawcę naiwno-idealistycznego franciszkanizmu. Autentyczność typowej młodopolskiej melancholii podważa felietonista poprzez cytowane wyżej oksymorony i sentymentalne obrazki typu: „serce to ma tak rzecliwe, że całuje z rozczulenia kwiaty”. W końcu pisze wprost, że Zbierzchowski należy do tych, co „zniechęceni w pysznej pozie”. Odkrywa przed czytelnikiem prawdziwe oblicze artysty-cygana, aby stwierdzić wreszcie, że „jest to jeden z ostatnich takich śmiesznie smutnych ludzi, szczytkowy zabytek, przechowywany w spirytusie”²³¹.

Z biegiem lat zmienia się sposób walki, jaką prowadzi Makuszyński z młodopolskimi postawami, które uważa za destrukcyjne. W recenzjach lwowskich bierności przeciwstawia aktywność, nihilizmowi – wiarę w dobro i piękno, pesymizmowi i smutkowi –

²²⁹ Tamże.

²³⁰ K. Makuszyński, *Bajka*, „Warszawianka” 1928, nr 6.

²³¹ Tamże.

naturalną ludzką potrzebę radości i śmiechu. Jako krytyk warszawski pisuje jeszcze tak o dramatach, które uważa za epigońskie. Przypomina ich autorom, że moda na „młodopolskie dreszcze” już minęła.

Poglądy ideowe i filozoficzne Makuszyńskiego znajdują swoje odzwierciedlenie również w wyborze motywów, metafor i epitetów. Przede wszystkim felietonista, jak i wielu lwowskich poetów młodopolskich, wyraźnie preferuje metaforę pokojową i „metaforę orki”, łączącą się z indywidualnym oraz społecznym heroizmem pracy i tworzenia²³². Wielokrotnie stwierdza, że zadaniem wszystkich artystów jest „budowa gmachu [...] na fundamencie zdrowych serc i zdrowych charakterów”²³³. Topos ojczyzny – wspólnego domu budowanego przez cały naród – szczególnie często jest przywoływany w felietonach w latach dwudziestych.

Artysta kreowany jest przez krytyka na rzemieślnika, wędrowca błakającego się po „cudzych” lub „tajemniczych ogrodach” albo – jak Curcl – na ogrodnika, „hodowcę orchidei”²³⁴. Konsekwentnie, do opisu przedstawiciela teatralnego albo dramatu wykorzystuje krytyk słownictwo związane z pracą i jej efektami. Widowisko teatralne „przypomina arabski dywanik, zszyty z kolorowych gałganków”²³⁵ albo też „roztacza pawie ogon sztuka teatralna, rozpięta na wielkich poetyckich krosnach”²³⁶.

W recenzjach ze sztuk Germana, Raynala, Kleszczyńskiego, przedstawiających tragedie „bladych Pierrotów i rozplakanych Colombinek”, oprócz ulubionego określenia, iż są to utwory pisane „perfumą na jedwabnej wstążce”, przewijają się takie rekwizyty, jak: koronkowe żaboty, figurki z kruchej porcelany, orchidee, fiołki, wachlarze, jedwabie, „łza z przyczepionej jedwabną nitką perełki”.

Przywołując w felietonach metaforę pracy, Makuszyński najchętniej sięga do słownictwa związanego z rękodziełem, misternym i żmudnym zajęciem. Najwięksi, najbardziej cenieni przez

²³² M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, op. cit., s. 117-146.

²³³ K. Makuszyński, *O tonie bohaterskim*, op. cit.

²³⁴ Tenże: *Ziemia niehumanitarna*, op. cit.

²³⁵ Tenże: *Bogowie łakną krwi*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 337.

²³⁶ Tenże: *Cyrano de Bergerac*, op. cit.

krytyka artyści są kreowani na prostaczków służących sztuce. Zawsze jednak felietonista nadaje owej służbie i pokorze wymiar heroiczny²³⁷.

Stylizacja biblijna związana jest również głównie z etosem pracy-służby. W patetycznych wypowiedziach dotyczących ważkich problemów moralnych albo przyszłości i roli teatru, cytaty z *Biblii*, stylizacja biblijna, metaforyka pracy, ofiary i uczucia współlistnieją, tworząc jedną wizję:

Chwast wszelki będzie wycięty i wyrzucony w ogień, poetycznie mdlejące kochanki oddane aniołom, szpitalowi oddane będzie, co jest ze szpitala, poctyckiej nudzie to, co jest z niej: – nie będzie kapłanów egipskich, tylko twórcy, co potęgą orfeuszową dźwigać będą z rumowiska i spajać je krwią własnego serca²³⁸.

Tak pisał krytyk w 1920 roku o przyszłym teatrze polskim, o Pawlikowskim zaś mówił, że „prostował ścieżki Pańskie wielkim talentem”.

Z postawą franciszkańską wiąże się niewątpliwie apel o słońce, „o odbicie słońca” w sztuce, słownictwo światła, jasności, prostoty i rzetelnego wzruszenia oraz zafascynowanie przyrodą. Motywy ogrodów, lasów, kwiatów, zjawisk przyrody służą felietoniście do komponowania idyllicznych albo pośepnych obrazów. W intencji krytyka-poety ów świat, niezależnie od nastroju, powinien oczarować czytelnika.

W przyjętym indywidualnym *decorum* poetyka i stylistyka młodopolska wykorzystywane są w felietonach poświęconych dramatom poważnym i tragediom. Celem krytyka jest najsugestywniejsze przedstawienie czytelnikowi nie losów postaci, ale „każdego zaułka duszy”. Włącza się on w starania teatru, którego posłannictwem jest „zdobyć duszę prostą i wzruszyć wolę żelazną”. „Dusza” stosowana jest metonimicznie, wymiennie z „sercem”. Tak jak i inne stany psychiczne oraz pojęcia podlega personifikacji i zyskuje swoistą autonomię.

²³⁷ Tenże: *Jubileusz Gasińskiego*, op. cit.

²³⁸ Tenże: *O tonie bohaterskim*, op. cit.

Oderwanie się „duszy” lub stanu psychicznego od podmiotu jest albo oczywistą konsekwencją personifikacji, albo też metaforycznie przedstawionym procesem przeżyć bohatera. Wujaszek Wania „złożył między rupiecie własną duszę”, która była piękna, aby mu „rwaniem się skrzydeł nie przeszkadzała w pracy”²³⁹. Najczęściej owe uzewnętrznienie przez personifikację jest zabiegiem kompozycyjno-interpretacyjnym. Uosabiane są bowiem kluczowe dla dramatu pojęcia, wokół których gromadzone są metafory i epitety. W ten sposób powstaje podstawowa i uniwersalna struktura w poetyce felietonów Makuszyńskiego – obraz. Jest on wielofunkcyjny. Służy nie tylko streszczeniu i interpretacji, ale przede wszystkim tworzy nastrój adekwatny do treści dramatu lub przedstawienia. Nie wyrazy dźwiękonaśladowcze lub właściwe do opisanego akustycznych doznań przymiotniki, ale obraz ma dać czytelnikowi wyobrażenie o sposobie wygłaszania tekstu przez aktora: Stanisławski jako Robespierre „sposobem mówienia przypomina miarowe ruchy noża”²⁴⁰.

Wszystkie wrażenia, uczucia, zjawiska można przełożyć na sugestywną plastyczną wizję. Uzupełniają ją czasem łatwe do odczytania symbole i alegorie. „Szakale i hieny wlokące się za bohaterami wielkiego czynu” są dodatkowym elementem wzmacniającym i utrwalającym w pamięci czytelnika obraz „śmietnika”, z którego „wiatr miecie odpadkami ludzkimi”²⁴¹. Rozbudowana wizja śmietniska, mająca zilustrować stopień degeneracji postaci z dramatu, jest systematycznie pogłębianą, a dodawane coraz to nowe elementy czynią obraz jeszcze bardziej drastycznym.

W dążeniu do zapisu przelotnych wrażeń i wyrażenia wszystkich stanów duszy ludzkiej bliski jest Makuszyński poetom-impresjonistom. Na szczególną uwagę zasługują teksty tworzące cykl *Z teatru Ibsena*²⁴². Są one próbą swoistego przekładu surowych,

²³⁹ Tenże: *Dusze z papieru*, op. cit., s. 139.

²⁴⁰ Tenże: *Danton*, op. cit.

²⁴¹ Tenże: *Bogowie łakną krwi*, op. cit.

²⁴² Tenże: *W kalejdoskopie*. Lwów 1910.

ascetycznych stylistycznie dramatów na język poetycki. Liryzacja wypowiedzi wynika z kierunku interpretacji, której celem jest właśnie wyeksponowanie stanu „duży bohaterów”, ich rozterek i tęsknot.

W świat przedstawiony w dramacie Ibsena *Budowniczy Solness* krytyk wprowadza, stwarzając odpowiednią, nastrojową scenerię. Operuje popularnymi w liryce młodopolskiej motywami, jak: wędrówka, las, mistyczne tęsknoty i przecucia, gwiazdy, pustka, obłąkanie. Zastosowane we wstępnym opisie młodopolskie rekwizyty Makuszyński przywołuje również w tych fragmentach tekstu, które bezpośrednio nawiązują do treści i idei dramatu. Wybrane motywy powracają wielokrotnie. Są rozbudowywane i przekształcane. Tworzą nowe obrazy i metafory. Ich zakres znaczeniowy modyfikują epitety i kontekst. Felietonista wykorzystuje realne i przenośne znaczenie wyrazów. Kunsztowne, rozbudowane metafory występują obok zwrotów zaczerpniętych z języka potocznego.

W felietonie o „budowniczym z Solness” motywem przewodnim jest m.in. księżyc. Pojawia się on po raz pierwszy w potocznym określeniu czasu: „noc księżycowa”. Później służy metaforycznemu przedstawieniu stanu „duży”, która nie może „wyrwać się z ramion” – „księżycowe obłąkanie”. „Lasy zaczarowane mgłą i księżycem” – to obrazowe i przenośne zarazem określenie „dziwnego świata” Halmara Solnessa. Odbiorca dramatu, „kiedy zakończy tę obłądną wędrówkę” po świecie wykreowanym przez Ibsena, ma „oczy pełne księżycowego światła”, ale „ręce [...] puste”. I jeszcze raz powraca motyw światła księżycy w pytaniu:

Co za sprawę miał Ibsen w tym, aby rzuciwszy w kąć płaszcz prokuratora duszy ludzkiej, wziąć w rękę księżyc – reflektor i oświetlić trupim światłem scenę, aby ludzie, którzy w tej powodzi światła po niej chodzą, nie mieli ciała, nie czynili nic, tylko głosem pełnym goryczy mówili o każdym swoim tętnie [...] ²⁴³.

²⁴³ Tamże, s. 336.

Aby zobrazować dylematy i tragedie „dusz ludzkich” albo przedstawić zasadnicze problemy moralne i filozoficzne dramatu, recenzent tworzy obrazy jakby przeniesione z poezji wyrażającej katastroficzne nastroje i przeczucia. Apokaliptyczne wizje „spopieliałych ognisk”, „cmentarzysk”, „gdzie żyjące trupy się włóczą”, „trupich popiołów”, rozbudowane są często z pasją właściwą młodopolskiemu poecie.

Zdarza się, że obraz poetycki przestaje być środkiem artystycznym traktowanym przez krytyka instrumentalnie, wykorzystywanym do wprowadzenia czytelnika w świat dramatu albo przedstawienia teatralnego. I choć skonstruowany jest z motywów przewijających się w tekście wielokrotnie, to już choćby jego objętość, wyraźny początek i koniec opisu sprawiają, iż stanowi on fragment autonomiczny, który można potraktować jako nastrojotwórczą literacką dygresję. Nadmierna, choć czytelna metaforyka, powtórzenia, synonimiczne wyliczenia, porównania i obrazowość prowadzą w konsekwencji do przerostu poetyckiej formy.

Czy owo – często irytujące współczesnego czytelnika – poetyckie zapamiętanie oznacza, że krytyk teatralny ustąpił miejsca młodopolskiemu poecie i zapomina o swoich powinnościach? Nie można kategorycznie – przecząco lub twierdząco – odpowiedzieć na to pytanie. Wątpliwe, aby Makuszyński-recenzent mógł zachować dystans do uprawianej przez siebie twórczości poetyckiej. Świadczą o tym choćby liryczne autocytyaty – tak często pojawiające się określenie sentymentalnych komedyjek jako pisanych „perfumą na wstążce” jest autocytaatem z poezji²⁴⁴.

Należy też pamiętać, że Makuszyński-krytyk uważa, iż teatr może wypełnić swoje podstawowe funkcje tylko wówczas, kiedy będzie oddziaływał na emocje i wyobraźnię widzów. Recenzję teatralną traktuje jako zaproszenie do teatru na widowisko, które nikogo nie pozostawi obojętnym. Felieton ma być zapowiedzią, dopełnieniem lub utrwaleniem przeżyć wywołanych przedstawieniem

²⁴⁴ Tamże.

teatralnym, a kiedy wystawienie sceniczne nie odpowiada wielkości i randze dramatu, to w felietonie eksponowane są te wartości i walory utworu, których teatr nie potrafił pokazać.

Krytyk ceniący w teatrze przede wszystkim oczarowanie, wzruszenie i serdeczny śmiech, sceptycznie odnosi się do wszelkich intelektualnych wstępów do dramatu lub przedstawienia. Pisze wprost, że odczyt poprzedzający spektakl nużył publiczność, która oczekiwała wielkiego wzruszenia, a nie mądrych wykładów. Czasami ostrzega, że niech „nikt się nie zbliża ze szkiełkiem i okiem”²⁴⁵ tam, gdzie potrzebna jest gotowość poddania się magii teatru.

Fabularyzacja, poetyckość i liryzacja wypowiedzi mają sprawić, że felieton teatralny będzie wraz ze sztuką teatru i dramatem oddziaływał na czytelnika – widza, kierował jego emocjami. Literackość formy wypowiedzi krytycznej poszerza krąg adresatów i odbiorców tekstów. Felieton teatralny zachowuje swój okazjonalny charakter i może zainteresować widza teatralnego, natomiast dla czytelnika, który nie chodzi do teatru jest literacką impresją o wystawionym dramacie lub przedstawieniu teatralnym.

Teatralnie o dramacie i teatrze

Nad *Ślubami panienskimi* – świecci się napis następujący: «rozum mężczyzną, białogłową afekt tylko rządzi: coraz kocha, coraz nienawidzi: gdzie rozum, ale gdzie afekt – tam wszystko».

Zadumał się Fredro nad wielce prawdziwą sentencją swego dziadka nad afektem białogłowskim i nad męskim rozumem, co «świat w posesję wziął, co wszystko na swą miarę przykroi» i co nawet «z węża drakiew» przyrządzi.

Zadumał się i z zadumy na światło wywiódł dusze najpiękniejsze, jakiegokolwiek chodziły po polskiej scenie.

Parami – modą poloneza.

²⁴⁵ Zob. K. Makuszyński, *Wielkanoc w Reducie*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 19.

Więc najpierw pani Dobrójska, szanowna wielce, a czcigodna, loki jej się kołyszają, jakby do taktu, a ona, końcami palców suknię ująwszy, modli się w duszy, by jej rumieniec na twarz leciwą wypłynął, bo Radost, co po redutach stare nogi włóczy, strzyże oczyma nieprzystojnie w stronę jej białych pończoszek.

Za nimi para prześliczna, jakby Pan Tadcusz z grobu wstał i Zosię wiódł.

Gucio i Aniela [...].

On modniś, w pyszny frak opięty, wczoraj jeszcze «Pod Złotą Papugą» harce szlacheckie wyprawiał – dziś się w jej niebieskie oczy na śmierć zapatrzył i rozmiłowany głosem jej powiada:

Wierz mi, są dusze dla siebie stworzone [...].

W trzeciej parze półdiablę szlacheckie, srogi kozak w powiewnej sukience, Klara, mówiąc tysiąc słów na minutę ciągnie za sobą Albina, «co niezadługo cały w fontannę się zmieni» [...].

Taki korowód przedziwnych osób. Taki serdeczny śmiech²⁴⁶.

Zadumany Fredro i pojawiające się na wyimaginowanej scenie postaci z komedii *Śluby panięskie* to główni bohaterowie stworzonego teatru wyobraźni, do którego krytyk chce wprowadzić czytelnika.

Jedną z cech felietonu jest epickość. U Makuszyńskiego ma ona specyficzny, teatralny wymiar. Bohaterowie felietonów są wprowadzani w określoną scenerię i opisywani niezym aktorzy na scenie.

Postacią pierwszoplanową jest dramaturg, kreator, animator i uważny obserwator tego, co się dzieje w jego sztuce. Widz-czytelnik nie może mieć wątpliwości, iż w sztuce znajdują swoje odzwierciedlenie: filozofia życiowa oraz doświadczenia osobiste i marzenia pisarza. Stąd też taka dbałość o to, by wizerunek literata był sugestywny, mimo szkicowości i powierzchowności charakterystyki. Aby osiągnąć założoną ostrość felietonowego portretu, sięga felietonista do teatralnego schematu, dba o odpowiedni kostium dla swego autora, którego przedstawia jako postać

²⁴⁶ Tenze: *Pochwała „Ślubów panięskich”*, op. cit.

charakterystyczną lub typ komediowy. Kawcecki „składa się z białych getrów, monokla i niezwykłego talentu [...] uśmiechnięty, rozigrany, «wesoly, szczęśliwy Lwowiaczek ci ja», dandys, wytwornis, który miałby równe zmartwienie po śmierci metafizyki jak po poplamieniu białej kamizelki”²⁴⁷. Kleszczyński zaś „jest swego szczerego talentu aktorem, który w kostiumie zblazowanego Pierrotta łązi po księżycu, jak smętny lunatyk”²⁴⁸.

Pisarz jako aktor ukazywany jest także w określonej scenarii lub sytuacji: „Pirandello walczy giętką szpadą”, kiedy „Shaw zakasuje rękawy do boksu”²⁴⁹. W innym felietonie, charakteryzując twórczość Shawa, ukazuje go w konkretnej przestrzeni i w działaniu: „Wpatrzony w jeden punkt jasny, wlepiony oczyma w gwiazdę idzie ku niej, nie patrząc pod nogi, twardo, więc łamie krzewy, depta kwiaty i znieważa je brutalną nogą”²⁵⁰.

Makuszyński lubuje się w metaforyce obrazowej i teatralnej zarazem, w której realia i pojęcia abstrakcyjne tworzą specyficzny świat. Pirandello jako „szermierz [...] stoi w pozie malowniczej, wciąż zmicznej, zawsze estetycznej, a nieprzewidzianej zawsze”²⁵¹, a debiutujący Eryk Erben „nie należy jeszcze do siebie, jeszcze się błąka po cudzych ogrodach”²⁵².

Autor ukazywany jest również jako obserwator przyglądający się światu przedstawionemu w dramacie albo w realnej, poza-artystycznej rzeczywistości. Wówczas felietonista koncentruje się głównie na opisie mimiki i spojrzenia. Kisielewski, „obserwując” Boreńskiego, „uśmiecha się wesoło na uboczu i kpi w duszy”²⁵³. Na piekło rewolucji Romain Rolland „spojrzał [...] z wielką powagą, *sine ira et studio*, bez ironicznego uśmiechu [...] i ze spokojem

²⁴⁷ Tenże: *Ludzie tymczasowi*, „Warszawianka” 1926, nr 120.

²⁴⁸ Tenże: *Zwycięzca*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 286.

²⁴⁹ Tenże: *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 309.

²⁵⁰ Tenże: *Cezar i Kleopatra*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 76.

²⁵¹ Tenże: *Sześć postaci...*, op. cit.

²⁵² Tenże: *Agne*, „Warszawianka” 1926, nr 109; por. tenże: *Miasto*, op. cit.; tenże: *Złodziej*, op. cit.; tenże: *Ścieżki cnoty*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 166.

²⁵³ Tenże: *Ostatnie spotkanie*, op. cit.

wielkiego psychologa”²⁵⁴. Natomiast „wzdłuż brzegu tej przepaści [rewolucji] dantejskiej biega sobie najmilszy Wacio Grubiński i zanosi się od pustego śmiechu”²⁵⁵. Niestosowność postawy Grubińskiego, a właściwie sposobu przedstawienia rewolucji w Rosji wyeksponował krytyk poprzez kontrast „zachowania” dramaturga i naszkicowanego w felietonie, pełnego ekspresji, złowrogiego obrazu rewolucji. Następnie przystępuje do otwartej polemiki z komediowym wizerunkiem Lenina i wydarzeń w Rosji. Najpierw więc pojawił się w felietonie obraz, będący metaforycznym komentarzem do komedii, a później został objaśniony jego sens.

Autor dramatu jako kreator i animator jest wszechobecny. Istnieje w tym samym świecie, co stworzeni przez niego bohaterowie. Działa na scenie i za kulisami. Zapolska „ujrzała ją [pannę Maliczewską] gdzieś w kulisie i gwałtem wyciągnęła na scenę i powiedziała o niej wszystko to, «o czym się nie mówi»”²⁵⁶, a Vildrac „udaje filozofa i gorzko się uśmiecha, wynajawszy do tej goryczy filozoficznego starego pijaka”²⁵⁷.

Nieporadność pisarza, słabość kompozycji dramatu ukazuje często felietonista jako nieporozumienie między dramaturgiem a bohaterami utworu, którzy wymykają się spod kontroli swego twórcy i ignorują jego intencje. Konflikt ów przedstawiany bywa jako tragiczna, beznadziejna walka autora z twórczym teatralnym albo komiczne, wręcz groteskowe zmaganie komediopisarza z niesfornymi postaciami:

Żeromski, genialny mistrz powieści, z trudem chwyta na smycz pioruny teatralne, które mu się rozbiegły jak psy po lesie, wężąc w każdym zakątku. Sfora, bo inaczej powiedzieć nie można, ludzi z tej sztuki, nie czując neodpartej przemocy autora, rozbiegła się po lesie i żeruje na ogromnej przestrzeni pięciu aktów, na obszernych rozlogach,

²⁵⁴ Tenże: *Danton*, op. cit.

²⁵⁵ Tenże: *Lenin i piękna Helena*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 303.

²⁵⁶ Tenże: *Panna Maliczewska*, „Słowo Polskie” 1910, nr 483.

²⁵⁷ Tenże: *Okręt do Kanady*, op. cit.

pełnych rozpadlin i przepaści [...]. Autor jak jastrząb, lotu wysokiego nawykły krąży wysoko²⁵⁸.

Kiedrzyński natomiast „zaprosił na scenę kilka figur i teraz musi tłuc głową o najbliższą kulisę, nie wiedząc, jak się pozbyć tych doku- czliwych figurantów i statystów, wynajętych w małym miasteczku do robienia tła”²⁵⁹. Kłopoty są tym większe, iż „z każdą figurą autor musi zamienić parę słów”²⁶⁰. W groteskowej sytuacji przedstawiony został Henryk Kistemaeckers, który „gubi wątek” i swego ciężko rannego bohatera „podtrzymuje za kulisami przez pół godziny przy życiu, aby mu naprawdę nie skołał przed końcem sztuki”²⁶¹.

Niekonwencjonalnymi postaciami scenicznymi w stworzonym przez Makuszyńskiego teatrze wyobraźni są spersonifikowane pojęcia i terminy. I tutaj również najchętniej odwołuje się krytyk do teatralnych doświadczeń czytelnika i oczywiście do jego wyobraźni oraz do znajomości schematów teatralnych, typów aktorskich i postaci komediowych. Komedia albo „wchodzi na scenę [...] ze zmarszczkami i ze wstawionym garniturem zębów i mizdrzy się jak pierwsza naiwna”²⁶², albo „wygląda tak jak ktoś, co przyjechał z prowincji”, jak „muza z zaścianka, mająca jeszcze niebieskie iluzje i wierząca w sny poetyczne wobec jałowej, wygadanej kokoty, której się już nic pięknego nie przyśni”²⁶³. Wspomnienia „zachtysnęły się krwią, dławią się przecuciem końca i już nie płaczą, lecz krzyczą rozdzierającym krzykiem: «Ja chcę jeszcze żyć, chcę żyć»”²⁶⁴. Uosobieniu ulegają także śmierć, dusza, serce, dowcip, śmiech, talent i są bohaterami sytuacji. Działają w określonej scenerii, wygłaszają nawet swoje kwestie.

²⁵⁸ Tenże: *Biała rękawiczka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 68; por. tenże: *Miłosierdzie*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 113.

²⁵⁹ Tenże: *Powrót do grzechu*, „Warszawianka” 1928, nr 32.

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ K. Makuszyński, *Instymkt*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113.

²⁶² Tenże: *Eskapada*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 273.

²⁶³ Tenże: *Lekkoduch*, op. cit.; por. tenże: *Szkoła kokot*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 65.

²⁶⁴ Tenże: *W szponach życia*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 154.

Teatralna prezentacja dramaturgów i personifikacje są integralnymi elementami interpretacji dramatu. Felietonista najczęściej rozpoczyna omawianie teatralnej premiery od przedstawienia czytelnikom autora wystawianej sztuki. Dlatego też proponowany wizerunek dramaturga pełni zazwyczaj funkcję swoistej tezy do streszczenia-interpretacji. Kiedy autor – jako bohater felietonu – pojawia się w dalszych partiach tekstu, wówczas jego postawa jest jeszcze jednym „argumentem” potwierdzającym trafność przyjętej przez krytyka oceny lub interpretacji dramatu.

Felietonista przywołuje postacie z innych sztuk, stereotypy, obrazy, odwołuje się do doświadczeń, przeżyć i fantazji czytelnika. Tworzy nastrój i odpowiedni kontekst, aby wprowadzić bohaterów dramatu. Kieruje wyobraźnią odbiorcy i jego emocjami. Charakterystyka Rebeki West przerywana jest wielokrotnie opisami składającymi się na teatralną wizję dramatu. Bohaterka „przypysznie kłamic wzrokiem, każdym ruchem, każdym słowem, idąc coraz dalej krokiem pantery, wpatrzona w pierś Rosmera”. W wizję wpisane są również sceny niemożliwe do zrealizowania w teatrze, jak choćby „białe konie Rosmersholmu”, które „zapowiedziały już karę i wywołały „dreszcz przeczucia”, atmosfera zaś „duszną się stała i gniotąca piersi”²⁶⁵. Rodzi się pytanie, czy owa teatralna prezentacja scen dramatu jest wskazówką skierowaną do realizatorów przedstawienia, czy też wizją wykraczającą poza granice i możliwości teatru, adresowaną do czytelnika, mającą się rozegrać w teatrze jego wyobraźni. Żaden z artykułów z cyklu *Z teatru Ibsena* nie zawiera informacji świadczących o związkach z konkretnym przedstawieniem teatralnym. Wspomniana wyżej charakterystyka Rebeki West pojawia się po latach w felietonie *Rosmersholm*²⁶⁶. Jednakże w ocenie gry Ireny Solskiej nie nawiązuje krytyk do prezentowanego na wstępie artykułu obrazu Rebeki. Czytelnik nie wie, czy zobaczy na scenie sytuację, którą tak sugestywnie przedstawił recenzent w części „literackiej”.

²⁶⁵ Tenże: *Trogedia na Rosmersholmie* [w:] *W kalejdoskopie*, op. cit., s. 319.

²⁶⁶ Tenże: *Rosmersholm*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 172.

Dowiaduje się natomiast, że Rebeka Solskiej „jest to dusza dziwnie złożona, którą w potężną całość skuł niesłychany hart woli, zanim się znowu rozluźni w spokój potworny kobiety, której każde słowo jest stalowe i zimne, i która wie, dokąd i po co dąży, lecz się jej świetność aktorska ukazała dopiero we wzruszającej do głębi scenie spowiedzi, wypowiedzianej z taką pełną wielkiego, ludzkiego bólu prostotą, z taką siłą uczucia, że się jej słuchało z zapartym oddechem”²⁶⁷.

Tworzone przez Makuszyńskiego teatralne wizje dramatów nie są propozycjami dla realizatorów przedstawień. Ich adresatem jest przede wszystkim czytelnik, który – aby przeżyć i zrozumieć dramat – musi zobaczyć go na scenie konkretnego teatru albo we własnej wyobraźni. Dramat bowiem jest utworem do wielokrotnego przeżywania: w czasie lektury i na widowni podczas kolejnych premier. Zanim więc krytyk przystąpi do omówienia spektaklu, często tworzy własną uteatralnioną wizję sztuki. Czyni to dwojako. Bardzo często do opowiadania lub streszczenia wplata zdania, które mogłyby być opisem gry aktorskiej lub sytuacji scenicznej. Bohaterka *Miłosierdzia* „nienawistnym wzrokiem patrzy na wejście władzy: tyrana [...], którego później włóczęgą zabił ciosem w głowę. Tyran zaś, jak lalka, której złamano szyję, opuszcza głowę i umiera – śmiesznie i nędznie”²⁶⁸. Uteatralizowany opis zawiera też często elementy oceny fabuły lub idei dramatu. W komedii Maurice’a Hennequina „Najlepsza z kobiet [...] chwyciła się jedną ręką za głowę, drugą zaś przyłożyła do sznurówki w miejscu, gdzie kobieta nieraz ma serce i szeptała: «boli, och, bardzo boli»”²⁶⁹.

Drugi sposób uteatralnienia wiąże się z zastosowaniem odpowiedniego słownictwa. Terminy: teatr, teatralny, dramatyczny, scena, sceniczny, akt, widz występują jednocześnie w znaczeniu realnym i przenośnym. „Scena jest domem śmierci, mieszkaniem skazańców” – pisze felietonista o treści i nastroju dramatu Hamsuna *W szponach życia*²⁷⁰.

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ K. Makuszyński, *Miłosierdzie*, op. cit.

²⁶⁹ Tenże: *Dusze z papieru*, op. cit., s. 230.

²⁷⁰ Tenże: *W szponach życia*, op. cit.

Zachowywany jest również swoisty ład w kreowaniu przez krytyka obrazów oraz sytuacji scenicznych i niescenicznych. Obrazy komponowane w ramach realistycznie rozumianej sceny ustępują stopniowo wizjom realizowalnym tylko w teatrze wyobraźni i metaforycznym opisom nastrojów lub emocji bohaterów. Felietonista przedstawia scenę, po której „włóczy się [...] dwóch zidiociałych starców, smutny pijak, zmarnowany z wyświechtaną duszą muzyk, strzęp człowieka, jeden oszust i kobieta, zapadająca w mrok swój gwiazda”²⁷¹. Po obrazowym opisie sytuacji bohaterki, która „skomłęca jak sponiewierany pies, zamieniona w jeden jęk [...] chwytą się najokropniejszych środków, aby zatrzymać przy sobie kochanka”, autor uświadamia czytelnikowi, że znajdują się w teatrze. Dramaturg zaś dba, aby „rozpacz ta ukazywana była widzom powoli”. W dalszych partiach tekstu tragizm sytuacji bohaterów „spędzonych na scenę” wyrażony jest poprzez personifikację przeżyć, „smutek ich zaczyna się skarżyć i łkać”²⁷². Dopiero po tak sugestywnym przekazaniu treści dramatu i przeżyć bohaterów krytyk przystępuje do krótkiego omówienia przedstawienia teatralnego.

Aktor nie tylko przeistacza się w postać z dramatu, ale – podobnie jak autor – podejmuje swoistą grę z bohaterami utworu, jak i traktowanymi alegorycznie: komedią, tragedią, nastrojem. Bywa, że „komedia chciała być w tonie rzewnym, cichym i chciała udawać dystygowane, bardzo wytworne i doskonale skrojone nieszczęście”, a Węgrzyn „ją rozwalił [...], dokoła kwilą ptaszęta, a Węgrzyn wpada w tę gromadkę i grzotem działa je poraził [...], a jego uśmiech (jeśli to nie jest jurna, swojskiego wyrobu komedia) jest zbyt sardoniczny: komedia na ten widok, przerażona błędnie”²⁷³.

Obrazowość cechuje też wszystkie wypowiedzi krytyka o sztuce aktorskiej. Aby dać czytelnikowi wyobrażenie o grze aktorów, tworzy

²⁷¹ Tamże.

²⁷² Tamże; por. tenże: *Wspaniały rogowiec*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 65.

²⁷³ K. Makuszyński, *Nieprzyjaciółka*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 183.

nowy, wtórny obraz teatralny. Osterwa jako Fircyk „nie mówi, lecz plecie ze słów koronkę, nie chodzi po scenie, lecz podryguje po niej jak rozweselony ptak, bo przecież to «fircyk», wiercipięta [...], ladaco, żywe srebro, każdy więc ruch Osterwy jest piruetem, każde spojrzenie beczelnic i mile udaną miłością, każde słowo się śmieje, a najgłośniejsz wtedy, kiedy udaje, że ocieka krwią, że jest czarne od rozpaczy, bo mu serce miłosnym grotem na wylot przebito”²⁷⁴.

Ulubionym chwytem stylistycznym recenzenta jest piętrzenie sytuacji, nastrojów lub rekwizytów. Zapis sytuacji scenicznych podlega swoistej hiperbolizacji. Czytelnik może jeszcze dosłownie przyjąć stwierdzenie, że „Grabowski wpadł na scenę jak burza, wyrócił białkami oczu, zgrzytnął zębami, kopnął krzesło”. Kiedy jednak dalej czyta, iż ów „ukąsił stół, zabił telefon, wybił okno” nie ma wątpliwości, że gra aktora była zbyt dynamiczna, przerysowana, bliższa farsie i burlesce niż tradycyjnej komedii. Krytyk zresztą, aby już nie było wątpliwości co do oceny gry aktora, nieco ironizuje: „chyba myślał, że to *Kobieta, która zabiła*, że tak trzeba. Taki przyjemny aktor i taki gwałtownik. Trzeba było być namiętnym Włochem, ale nawet najdzielniejszy Włoch nie jest Murzynem, który namiętność swoją zagryza udkiem kobiecym na surowo”²⁷⁵.

Formułując pochwały lub zarzuty, krytyk zwykle stosuje stopniowanie: od stereotypu do bardziej wyszukanej metafory, od komizmu do groteski. O nieporadnych aktorach najpierw pisze, że „wlażyły przyjemne słonie w skład serwskiej porcelany i bawiły się jak w puszczy”. Dalej swoją opinię wyraża dosadniej: „Lepiej było wysłać na scenę same fraki, pewnie ruszałyby się lepiej i wytworniej i byłyby dowcipniejsze”²⁷⁶. Kwestie prymitywności stosowanych środków wyrazu, przerysowania ról pojawiają się ponownie w zakończeniu felietonu, w którym autor kumuluje wszystkie swoje

²⁷⁴ Tenże: *Ponury dramat i słoneczna komedia*, „Rzeczpospolita” 1920, nr 124.

²⁷⁵ Tenże: *Proces rozwodowy*, op. cit.

²⁷⁶ Tenże: *Ścieżki cnoty*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 166.

spostreżenia i środki stylistyczne, aby podsumować swoje rozważania:

Troje [aktorów] bohatersko starało się ocalić Sodomę wczorajszą. Reszta, wśród której byli nawet firmowi aktorzy, uwzięła się, aby zabijać każdy dowcip, bijąc go ciężkim kamieniem po głowicę i przeszkadzać tamtym trojgu. Mordowali miłą komedię tępyim nożem, jak Kuba Rozpruwacz. Ależ „Rozmaitości” to nie rzeźnia²⁷⁷.

W felietonowym świecie teatru występuje również publiczność. Najczęściej recenzent określa nastrój i reakcję widowni, która albo śmiała się do rozpuku, przyglądała się z nieschodzącym uśmiechem na ustach, zamarła z wrażenia, uległa czarowi sztuki. Czasami widownia staje się drugą sceną, na której dzieją się bardzo interesujące rzeczy. Bywa również poszerzana. Aktorzy i bohaterowie sztuki ukazywani na scenie i za jej kulisami są oglądani przez publiczność, która obserwuje akcję z widowni, ze sceny i zza kulis. Opis reakcji widzów jest precyzyjnie wkomponowany w tok refleksji i ocen wygłaszanych przez krytyka. Stwierdzenie, że „aktorzy kochali się «na pamięć», sprawnie, a z wielką przy tym zajadłością, z entuzjazmem”, poparte jest spostrzeżeniem, że „para miłosna całowała się z siłą dziesięciu koni parowych w pozach przypominających trochę japońskie drzeworyty. Sufler na to z dołu patrzył, dostał napadu erotycznej manii, sala dostała wypieków. Cenzor wybiegł z sali, wyrwijąc sobie garściami włosy [...], grano dosłownie *con amore*”²⁷⁸.

Teatralność, rozumiana jako sposób wewnętrznej organizacji felietonu, perspektywa interpretacji i prezentacji problemów związanych z dramatem i spektaklem ściśle łączy się z obrazowością wypowiedzi. Obraz u Makuszyńskiego, choć bywa wyodrębnioną, zamkniętą całością, zawsze współtworzy nastrój i scenerię, w której działają bohaterowie felietonu: autorzy, aktorzy, postaci z dramatów, publiczność. Przestrzeń teatralna, traktowana realistycznie, jest zam-

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ K. Makuszyński. *Cierpki owoc*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 50.

knięta do ram sceny – sali teatralnej albo jest nieograniczona. Pojawiające się w niej postaci i zachodzące wydarzenia opisuje krytyk-pisarz obdarzony wyobraźnią i sprawnie żonglujący słowem. I widz teatralny, który poddaje się magii sceny, i czytelnik ulegający sile własnej teatralnej wyobraźni – wyzwolonej przez felietonistę – mają być oczarowani teatrem. Oczarowanie jest podstawowym warunkiem zjednania publiczności i realizowania celów społecznych i artystycznych, jakie teatr sobie wyznacza. Krytyk natomiast ma być sojusznikiem teatru w kształtowaniu postaw i wrażliwości widzów. Makuszyński w realizacji tych zadań korzysta ze swoich doświadczeń poety i humorysty. Czytelnik felietonów nie może mieć wątpliwości, że w fotelu recenzenta zasiada autor *Połowu gwiazd* i *Rzeczy wesółych*.

Pamięć teatru

Status krytyki teatralnej jest rozmaicie określany. Badacze traktują krytykę jako dział publicystyki, działalność artystyczną i jako „pamięć teatru”²⁷⁹. Rozwijająca się równolegle z refleksją teoretyczną praktyka badawcza wskazuje, że dorobek konkretnego krytyka najczęściej odczytywany jest we wszystkich trzech perspektywach.

Co wnosi do historii teatru felietonistyka Makuszyńskiego? Czy i w jakim stopniu może być traktowana jako dokument życia teatralnego?

Wydaje się, że po uświadomieniu specyfiki wypowiedzi krytycznych autora *Dusz z papieru*, rozpoznaniu jego warsztatu i programu, można podjąć próbę odpowiedzi na tak postawione pytania.

Należałoby chyba zacząć od obalenia utrwalonej już opinii o niezwyklej łagodności i bardzo niewielkich wymaganiach tego krytyka wobec teatru. Autor *Słońca w herbie* jest humorystą, nie ma – jak to już wcześniej powiedziano – ambicji teatralnego Zoila,

²⁷⁹ Zob. *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1979.

idealizuje częstokroć możliwości sztuki teatru, darzy oddanych jej ludzi ogromną nieskrywaną sympatią. Ale – o czym trzeba pamiętać – jest uważnym obserwatorem, nie jest laikiem, doskonale widzi wszystkie błędy, niedociągnięcia, wrażliwy jest na każdy fałszywy ton głosu i „drewniany” ruch aktora. I – co istotne – nie ukrywa swoich spostrzeżeń. Co prawda sformułowane dobitnie (ale bez złośliwości) krytyczne uwagi zwykle giną w felietonowej gawędzie, ale uważny czytelnik odnajdzie je bez trudu. Owe krótkie, lapidarne zdania dotyczą samej istoty błędu reżysera, scenografa czy aktora. Natomiast szersze, monograficzne omówienia przedstawienia teatralnego lub niektórych jego elementów zadziwiają wielostronnością i wnikliwością analizy, opisu i interpretacji.

W dorobku krytycznym Makuszyńskiego jest bardzo mało – około 10 felietonów – w których krytyk zdecydowanie dyskredytuje przedstawienie teatralne²⁸⁰. Niewiele więcej znalazłoby się tekstów, wyrażających całkowitą aprobatę, gloryfikujących spektakl. Nawet jeżeli krytyk pozytywnie ocenia przedstawienie (scenografię, grę aktorów), a swoje uwagi kieruje do dramaturga, czy też negatywnie ocenia sam dramat, to jest oczywiste, że pośrednio zgłasza swoje zastrzeżenia do polityki repertuarowej teatru.

W felietonach Makuszyńskiego znajdujemy potwierdzenie trudnej sytuacji materialnej i problemów organizacyjnych teatrów we Lwowie i przede wszystkim w Warszawie. Seria najostrzejszych wystąpień Makuszyńskiego łączy się z kampanią w obronie Teatru

²⁸⁰ Negatywną ocenę przedstawienia zawierają recenzje z wystawień następujących dramatów: J. Stowacki, *Lilla Weneda*, „Słowo Polskie” 1907, nr 438 (Teatr Miejski we Lwowie); Sofokles, *Edyp król*, „Słowo Polskie” 1910, nr 129 (Teatr Miejski we Lwowie); S. Brzozowski, *Milczenie*, „Słowo Polskie” 1910, nr 113 (Teatr Miejski we Lwowie); L. Tołstoj, *Żywy trup*, „Słowo Polskie” 1911, nr 595 (Teatr Miejski we Lwowie); H. Bahr, *Napoleon i Józefina*, „Słowo Polskie” 1907, nr 438 (Teatr Miejski we Lwowie); B. Shaw, *Cezar i Kleopatra*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 76 (Teatr Rozmaitości w Warszawie); M. Tatariewicz, K. Nowina, *Szukajmy Murzyna*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 258 (Teatr Letni w Warszawie); Y. Mirande, G. Quinson, *Dzień cudów*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 260 (Teatr Komedia w Warszawie); T. Rittner, *Rycerz powietrza*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 307 (Teatr Rozmaitości w Warszawie); C. Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*, „Warszawianka” 1926, nr 125 (Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie); J. German, *Cherubin z piekła*, „Warszawianka” 1926, nr 31 (Teatr Letni w Warszawie); R. Praxy, *Jej chłopczyk*, „Warszawianka” 1926, nr 45 (Teatr Letni w Warszawie).

im. Wojciecha Bogusławskiego. Z entuzjazmem, choć nie bez zastrzeżeń, pisał krytyk o otwarciu tej sceny w 1921 roku:

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego. Tym szlachetnym nazwaniem ochrzczony został teatr popularny, który zajął scenę dawnych Nowości, przeniósłszy się tam z Pragi. Stało się fatalnie, że tego teatru pozbawiono przedmieścia, które się w nim zaczęło kochać. Bolesław Gorczyński, dyrektor dawniej teatru na Pradze, obecnie dyrektor tego teatru, zasłużył się Pradze nadzwyczajnie. Pojął duszę praskiego przedmieścia i daleko kołując, doprowadził do tego, że dopraszano się tam *Balladyny* albo *Księdza Marka*: wychował sobie publiczność, piękne jego dzieło zostało jednak przerwane. Zapewne i przy ulicy Daniłowiczowskiej potrzebny jest bardzo teatr tego rodzaju i Bol.[esław] Gorczyński, lecz krzywdy Pradze wyrządzonej nic nie naprawi²⁸¹.

Felietonista nie pomylił się. Teatr Praski miał już najlepsze lata za sobą, jeszcze tylko sezon 1927/28, za dyrekcji Wiktora Brumera, można zaliczyć do udanych. Lukę teatralną na przedmieściach Warszawy wypełniał Stołeczny Teatr Powszechny TKKT Iwo Galla dopiero w sezonie 1935/36 i w następnych pod dyrekcją Eugeniusza Poredy.

W felietonach na otwarcie Teatru im. Bogusławskiego Makuszyński podkreśla przede wszystkim społeczne zadania nowej sceny, które może zrealizować tak doświadczony dyrektor jak Gorczyński:

Rozumie on dobrze swoją rolę nauczycielską, spełniał ją uczciwie, wśród nowych sobie warunków, wśród lepszego otoczenia, na wygodnej i zasobnej scenie, będzie ją spełniał jeszcze sprawniej i z większym jeszcze pożytkiem²⁸².

Do końca istnienia tego teatru krytyk jest wierny złożonej deklaracji, że będzie uważnie śledził wszystkie poczynania nowego teatru i otoczy go szczególną życzliwością i opieką. W każdej recenzji

²⁸¹ K. Makuszyński, *Teatry w Polsce 1921-1922. Teatry warszawskie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 252.

²⁸² Tenże: *Dwie uroczystości w teatrze*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 310.

podkreśla przede wszystkim atmosferę panującą w teatrze, która świadczy o wzajemnym zrozumieniu między sceną a publicznością:

W tym teatrze nie ma i pewnie nigdy nie będzie nic nieuczciwego, a cóż jest uczciwszego – nad gorący, niemal płomienny zapal?²⁸³.

Specyficzne zadania teatru, środowisko, dla którego istnieje, wywierają wpływ także na ocenę jego dokonań – czego zresztą krytyk nie ukrywa. W *Kordianie* „na niewiele momentów [...] trzeba przymknąć dobrotliwie oczy, by je [przedstawienie] nazwać pierwszorzędnym”²⁸⁴. „«Kopciuszek» zaś «jak Kopciuszek»: gada biedactwo takimi wierszami, że go czasem słusznie katowano za taką poezję. Ale rzewne to jest i siarczyście było oklaskiwane. Dzieci były wniebowzięte, a o to szło”²⁸⁵. W 1923 roku podjęto decyzję o zamknięciu tego teatru. Rozpaczliwą obroną sceny pod dyrekcją Gorceżyńskiego jest felieton *Pogrzeb pierwszej klasy*, w którym gromadzi krytyk wszystkie argumenty przeciwko likwidacji tej sceny: od względów społecznych, moralnych, etycznych aż po finansowe. Tekst jest swoistą kompilacją ironii, patosu i rzeczowych argumentów²⁸⁶.

Z wielką satysfakcją powitał Makuszyński ponowne otwarcie Teatru im. Bogusławskiego 4 września 1924 roku. Styl felietonu *Wieloryb Magistrat i Jonasz Bogusławski* nawiązuje do tekstu pożegnalnego z 1923 roku. Kopciuszek powrócił, Magistrat poczuł wyrzuty sumienia:

Tak to rozmaicie bywało w „Rozmaitościach”, a wszystko to było karą boską za tego Kopciuszka, którego skrzywdzono, za Teatr im. Bogusławskiego. Magistrat jednak ma też sumienie. Gryzło go ono i bolało niemal tak dotkliwie, jak konieczność obniżenia taryfy tramwajowej. Toteż w syreniej swojej duszy wzruszył się i drgnął [...] uznawszy swój błąd z zamknięciem Teatru im. Bogusławskiego, umiał go naprawić. Co prawda, to prawda²⁸⁷.

²⁸³ Tenże: *Kordian*, „Rzeczpospolita” 1922, nr 94.

²⁸⁴ Tamże.

²⁸⁵ K. Makuszyński, *Pokłosie teatralne*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 81.

²⁸⁶ Tenże: *Pogrzeb pierwszej klasy*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 226.

²⁸⁷ Tenże: *Wieloryb Magistrat i Jonasz Bogusławski*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 250.

Odżyła też idea teatru popularnego:

Wczoraj odbyło się zmartwychwstanie nie tylko tego teatru, ale i tej idei teatru popularnego, która wie, że musi być podniosłą i szczytną, aby zdobyć duszę prostą i wzruszyć duszę żelazną²⁸⁸.

Pojawiają się w wypowiedzi krytyka także nowe treści. Teatr Gorczyńskiego miał przede wszystkim zdobyć widzów dla sztuki teatru, stopniowo ich przygotowywać do obcowania z coraz bardziej złożonymi przedstawieniami. Mógł spełniać swoją misję nawet kosztem poziomu wystawień; miał na to przyzwolenie felietonisty. W stosunku do Schillera krytyk ma wyższe wymagania. Nowa scena powinna łączyć funkcje teatru popularnego z poszukiwaniem nowych środków skutecznego oddziaływania na publiczność:

Największą rzecz uczyni ten, co stworzy taki teatr gigantyczny, na grecką miarę, w którym będzie się wychowywał naród: ten, który dopomoże do zburzenia starych, chwiejących się murów teatru, gdzie się przedziwnie zręcznie fabrykuje szklane lzy lub histerycznie podniecony śmiech i gdzie wielka poezja się dławi, uważana za czcigodną, lecz niewygodną trumnę, gdzie jej nie pragnie ani widz, ani skabotynizowany aktor, niezdolny już do wielkiego oddechu, do gestu dostojnego i do boskiego patosu²⁸⁹.

Uważa, że Schiller może stworzyć teatr i odnowiony, i popularny, czego dowodem pierwsza premiera – *Podróż po Warszawie* Szobera:

[...] wczoraj pokazał pan Schiller, co może z niczego zrobić kultura teatralna, wysoki smak i czułość teatralnego muzeologa [...]. Na przedstawienie to będą chodzić ludzie tłumnie, jak na pokaz wykopalisk, jak na wystawę zabytków. Nikt się z pewnością nie zdudzi, bo szczebiot dzieci nigdy nikogo nie zdudził. Ba! można się nawet wzruszyć. Uśmieć się można serdecznie, nie z tego, co wykoncypował pan

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże.

Szober, lecz z tego, co mu w jego bigosie porobił pan Schiller i jego dzielni aktorowie, których tyłu było na afiszu, że trzeba by ich trzy dni wyliczyć z komplementami²⁹⁰.

Próżno by szukać w tej pierwszej i w następnych recenzjach tonu pobłażliwości, tłumaczonej specyfiką teatru i środowiska. Felieton poświęcony premierze *Cyrulika sewilskiego*²⁹¹ należy do tych nielicznych w dorobku Makuszyńskiego, które są druzgocącą krytyką przedstawienia. Z wielkim uznaniem i zrozumieniem ważności oraz trudności przedsięwzięcia pisze o wystawieniu *Achilleis* Wyspiańskiego – „trud trudów”²⁹².

Swoistą felietonową charakterystykę sytuacji teatrów warszawskich zawarł Makuszyński w *Żywocie teatrów*. Przeciwstawia w nim Teatr im. Bogusławskiego i Teatr Narodowy. Pierwszy jest miejscem ciekawych, choć czasem ryzykownych eksperymentów, drugi – bastionem skostniałej tradycji.

Teatralne wojsko jest podzielone w Warszawie na dwa obozy i jak w balladzie: «z jednej strony sztandar wiary, siwy hetman, młodzież dziarska», z drugiej: «wściekłość, krew, pożary i straszliwa czerń tatarska» – co przetłumaczone na język prozaiczny znaczy, że z jednej strony Teatr Narodowy, siwy hetman Kamiński i młodzież w tym wieku lat siedemdziesięciu, z drugiej wojowniczy, ze straszliwym rozpędem idący na zdobycie okopów św. Trójcy Teatr im. Bogusławskiego, z Zelwerowiczem, Schillerem i Horzycą na czele, wołających «kęsim, kęsim!».

Dwa te zaprzyjaźnione na pozór teatry, obydwaj dzieci jednego ojca Magistratu i mamy Rady Teatralnej, są to «tacy przyjaciele, co się nie lubią». Jeden jest – z urzędu – narodowym, ale śpiewającym *Odę do młodości* albo też *Carmagnolę*, jak się zdarzy. Tu dostojny, spokojny konserwatyzm, tam Danton Zelwerowicz, Tairow i Schiller, i Horzyca, wołający *in tyrannos*. We wzajemnym stosunku przypominają

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ K. Makuszyński, *Premiera w Teatrze im. Bogusławskiego*, „Warszawianka” 1926, nr 125.

²⁹² Tenże: *Z teatrów. Teatr im. Bogusławskiego: „Achilleis” Wyspiańskiego*, „Warszawianka” 1925, nr 314.

dypłomatyczny stosunek Voltaire'a do Pana Boga: «Kłaniamy się sobie, ale nie rozmawiamy ze sobą».

W Teatrze Narodowym armia aktorska składa się z samych generałów bez żołnierzy, w Teatrze im. Bogusławskiego jest dwóch, trzech generałów o bonapartystycznym zakroju, a reszta to pospolitaki, pracownicy ćwiczeni, trochę «Kmicicowa kompania», zapaleńcy, ideowcy gotowi do rzucania w publiczność takich eksplodujących bomb, jak ekscentrycznie zmodernizowana komedia Szekspira. W Teatrze Narodowym sztuka teatralna jest jako matrona, dystygowana, dostojna, rasowa i w robronach, w Teatrze Bogusławskiego jako kochanka, bujna, żywa, krwista²⁹³.

Zastanawiające, że nie wspomina krytyk o Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana. Stało się tak być może dlatego, że w porównaniu z innymi scenami, teatr ten – „odporny” na zakusy Magistratu – był dla Makuszyńskiego wzorem stabilizacji, wzorowej organizacji i dobrej pracy. Jedyne, co zarzucał jego dyrektorowi, to bezwzględność w zdobywaniu zdolnych aktorów kosztem innych teatrów w Warszawie i poza nią:

Arnold Szyfman [...] jest to jeden z nielicznych znakomych fachowców, doskonale do pracy tej przygotowany, jest to człowiek «teatrem obłąkany», który w tę teatralną maszynę włożył całą duszę: jest zaklęty w te mury, które wznosił cegła po cegle i nigdy się już z nich nie wydobędzie²⁹⁴.

W 1926 roku Makuszyński po raz kolejny wystąpił przeciwko Magistratowi, który tym razem postanowił zamknąć dwa teatry – Letni i im. Bogusławskiego. Być może fakt, że Schillera „znalazł sprytny Lwów” sprawił, że felietonista nie bronił tej sceny tak ostro jak w 1923 roku²⁹⁵. Przyczyniła się też do tego napięta sytuacja społeczna. Niemniej kilkakrotnie wypominał (i to nie tylko

²⁹³ Tenże: *Żywot teatrów*, „Głos Lubelski” z 27 IX 1925.

²⁹⁴ Tenże: *Księga pamiątkowa Teatru Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 79.

²⁹⁵ Zob. np. K. Makuszyńskiego, *Rozwiedzmy się*, „Warszawianka” 1926, nr 150.

w felietonach teatralnych), że popełniono błąd. Na prośbę Horzycy zamieścił w „Warszawiance” jego niepodpisaną notatkę pt. *W obronie Teatru im. Bogusławskiego*²⁹⁶.

Pamięć teatru w felietonistyce Makuszyńskiego to przede wszystkim utrwalenie kreacji aktorskich, koncepcji ról, sposobu bycia na scenie i wrażenia wywartego na publiczności. Niektóre wizerunki, próby określenia *emploi* aktora są wspólne dla wszystkich felietonów. Maria Malicka to przede wszystkim „młoda, śliczna panienska z Krakowa”, która zawojowała i krytyka, i całą publiczność:

Panna Malicka się śmieje – ponury widz jest straszliwie zadowolony, że temu ślicznemu dziecku jest wesoło. Panna Malicka jest smutna – publiczność objawia niepokój, a kiedy to dziewczynisko nieznośnie zacznie płakać, publiczność jest przerażona [...]. Tak bardzo ludzie kochają wdzięk. Tak bardzo kochają prostotę. Za to się kocha kwiaty i tę najmiłszą dziewczynkę, co zamieniła scenę w ogród pełen słońca i jasnej pogody²⁹⁷.

Zachwył uzupełnia opisem koncepcji stworzonej przez aktorkę postaci scenicznej.

W roli wczorajszej [Bęben P. Vëbera i H. Gorsse’a], która może być grana figlarne, kolorowo, trochę przekornie, a trochę sentymentalnie i w której trzeba rozwinąć finezję gry w udawaniu dziecka, panna Malicka położyła największą wagę na tę stronę charakteru młodej dziewczyny, która sprawia, że wszystko do niej lgnie – napelniła rolę słodyczą i taką najmiłszą miękkością, że wzruszeniu oprzeć się niepodobna. Dobrze rozumiała, że trudno jej udawać figlarne dziccko, które wie, że to nieładnie kłaść – aktorki do łóżka. Mniej więc była i słusznie «straszny dzieckiem», więcej malutką, przytulną, strasznie kochaną kobietką, która gada głupstwa i sama nie wie, co się z nią dzieje, to tylko wie, że autorowie dla zabawy widza muszą robić bynajmniej nie dziecinne dowcipy²⁹⁸.

²⁹⁶ Zob. *Listy Wilama Horzycy*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1991, s. 17.

²⁹⁷ K. Makuszyński, *Miłość czuwa*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 168; por. tenże: *Król Dagobert*, „Warszawianka” 1926, nr 126.

²⁹⁸ Tenże: *Premiera w Komedi*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 291.

Mimo wyraźnej sympatii felietonista pozostaje uważnym, obiektywnym krytykiem. O niepowodzeniach aktorów pisze z niepokojem, bez satysfakcji. Nie wyolbrzymia nieudanych momentów w grze aktorskiej, ale też i ich nie przemilcza²⁹⁹.

Makuszyński uwiecznił również liczne sceniczne wcielenia Mieczysława Frenkla, „świątecznego przedstawiciela gatunku aktorów rasowo polskich”, który „dwóm pokoleniom dawał zdrowy śmiech, poił je rozkoszą artystycznej urody, stworzył bogaty zastęp figur ożywionych werwą, humorem, fantazją komiczną, umiał nadać odrębne piętno ekspresyjne śmiesznościom i wadom mieszczańskim w satyrycznym oświetleniu, ale także umiał przemówić głębszymi akcentami skupionego uczucia, dumy i godności” – jak pisał o nim Józef Kotarbiński³⁰⁰. Władysław Zawistowski zaś jako cechy szczególne tego aktora wymienia „rasową polskość tej wielkiej armii napoleońskiej, która przechowała się po dziś dzień w krwi i temperamentie”³⁰¹.

Sugestywny obraz „rasowości polskiej” Frenkla kreśli Makuszyński w felietonach *Frenkiel il Magnifico*³⁰² i *Wierna kochanka*³⁰³.

Fijałkowski napisał komedię, a p. Frenkiel ją zrobił [...]. Dawno już ten wielki aktor tak wspaniale się w całości nie objawił: znać było, że gra pana majora Bodzantę z jakąś serdeczną przyjemnością: bawił siebie i innych swoją straszliwą, zaciną srogością, by znów siebie i wszystkich po chwili do łez wzruszyć, wszystko to zaś czynił po prostu, łatwo, jakby serce nosił na dłoni, a duszę w oczach. Kochał przez trzy godziny cały teatr uczciwego, starego żołnierza, który żadnych aktorskich nie czynił wysiłków, by tę miłość zdobyć: był to zwyczajny uczciwy człowiek, tylko z sercem jakimś większym: cudownie jowialna twarz Frenkla, pomazana okropnym marsem ułańskim starego zabijaki, przedstawiała już sama przez się widok niebywały: tym mniej oczekiwane i tym bardziej niepokojące stawało się wzruszenie na tej twarzy się malujące, kiedy

²⁹⁹ Zob. tenże: *Święta Joanna*, „Warszawianka” 1924, nr 41.

³⁰⁰ J. Kotarbiński, *Mieczysław Frenkiel* [w:] *Mieczysław Frenkiel 1878-1928*, Warszawa 1928, s. 20-21

³⁰¹ Tamże: W. Zawistowski, *Napoleońskość Frenkla*, s. 48.

³⁰² K. Makuszyński, *Frenkiel il Magnifico*, „Warszawianka” 1928, nr 18.

³⁰³ Tenże: *Wierna kochanka*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 336.

żegna żołnierza: uczynił to Frenkiel bez patosu, bez szerokiego gestu, bez pompy i tą cichą, jakby zawstydzony przesliczną ceremonią żołnierską, poruszył wszystkich do głębi³⁰⁴.

Krytyk nie pisze o Frenkle inaczej jak: „ten wielki aktor”, jednakże nie tai swoich zastrzeżeń. Wznowienie *Zemsty* w Teatrze Narodowym uważa za udane, ale widzi też braki w grze:

Kamiński wniósł w nią swoją zdumiewającą snycerską robotę, Frenkiel swoją karmazynową pańskość, Frenkiel nie raczył jedynie pamiętać, że się nazywa Raptusiewicz i nie bardzo się silił na wzburzenie szlacheckiej krwi³⁰⁵.

Ma również uwagi do kreowanej przez tego aktora postaci Wojewody w *Mazepie*, roli – zdaniem krytyka – nieodpowiedniej:

Frenkiel, wielki aktor, jeden z największych nie tylko w Polsce, nie mógł słodczy swojej (jak było do przewidzenia) zaprawić tą krwawą ironią, która przemawia za wściekłością starca. Dobry i rzewny Frenkiel mordować nie potrafi. Za wielki jest na to, żeby postać jego nie była piękna, lecz nie był tym Wojewodą, którego duszę oszalonego lwa miał w sobie Leszczyński [Bolesław]³⁰⁶.

Zdaniem felietonisty, Frenkiel nie należy do tych aktorów, którzy mogą z pełnym powodzeniem grać niemal wszystkie role. Powinien unikać ról, które wymagają dużej dynamiki, temperamentu, ekspresji. Frenkiel zarówno w rolach komicznych, jak i tragicznych jest nieco zbyt stonowany, spokojny, „karmazynowy”. Nie potrafi w przekonywający sposób pokazywać wielkich namiętności. Niemniej, co Makuszyński zawsze podkreśla, aktor ten stworzył wiele kreacji niezrównanych, np. w *Grubych rybach* – komedii Bałuckiego, którą humorysta określił jako „pożółkły uczciwy list śmiesznego dziadka do smutnego w swej mądrości wnuka”. Kamiński i Frenkiel pokazali mistrzowski duet:

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ K. Makuszyński, *Zemsta*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 302.

³⁰⁶ Tenże: *Pierwszy dzień teatru. O wystawieniu „Mazepy”*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 273.

Frenkiel jest to człowiek śledziona, Kamiński – człowiek żółądek. W jednym «gra» śledziona, w drugim «mruży» ten drugi organ. Trzeba by zaś opisać dokładnie każdy ruch jednego i drugiego, aby mieć wyobrażenie o tych dwóch arcydziełach aktorskich, dawno opisanych i przez wszystkich uwielbionych, bo żadnego gestu, żadnego grymasu pominąć nie można, a nikt nie wypowie, jak się radca Frenkiel «puszy» w tańcu, jak się radca Kamiński «łamie» w miłosnej rozpacz, jak zmuszały cyprys na grobie³⁰⁷.

Do najwybitniejszych kreacji Frenkla w sztukach współczesnych należy – zdaniem krytyka – Paweł Szmidt z dramatu Szaniawskiego *Żeglarz*. Opinię tę potwierdza Kotarbiński, który nazywa tę rolę „arcydziełem w Holbeinowskim stylu”³⁰⁸. W relacji autora *Wycinanek* uwidacznia się przekonanie, że teatr jest sztuką zespołową. W *Grubych rybach* „radca Frenkiel” był komiczny sam w sobie, ale jeszcze bardziej komiczny w parze z „radcą Kamińskim”. W *Żeglarzu* Frenkiel „obronił” swego bohatera, ponieważ pozostali aktorzy dobrze ukazali małość granych przez siebie postaci:

[...] w tym żywym nieboszczyku, kapitanie, była taka powaga, tyle melancholijnej mądrości, a przy końcu tyle ludzkiego wzruszenia, że w tym wzruszeniu Frenkiel zrehabilitował starego łajdaczynę i oszustwo jego wydało się nam nawet piękne, ten wyga, na pomnik sam siebie windujący, za sprawą Frenkla urasta naprawdę i wobec tego talatajstwa, rektorów, admirałów i wieczystych prezesów jest ze swoim kłamstwem jak człowiek wobec pajaców³⁰⁹.

Wśród cech aktorstwa Frenkla podkreśla krytyk jego umiar w geście, powściągliwość, prostotę kreowanych postaci, łatwe i niezauważalne niemal przejście od scenicznego gniewu do łagodnego wzruszenia, sentyment i wreszcie to, co wyróżnia wielkich aktorów:

³⁰⁷ Tenże: *Z teatrów. Grube ryby i ananasy*. „Rzeczpospolita” 1924, nr 34.

³⁰⁸ J. Kotarbiński, op. cit., s. 21-22.

³⁰⁹ K. Makuszyński, *Żeglarz*, „Warszawianka” 1925, nr 307.

[...] w niepozornym, najzwyczajszym zdaniu umie znaleźć promyk uśmiechu, słodycz i dobroć, umie wyluskać rzewność i tkliwość z szorstkiego wyrazu, a co najważniejsze: w niewielu kartkach napisanej roli umie znaleźć całego, prostego, niezłożonego i nieskładanego człowieka³¹⁰.

W opisach gry Antoniego Fertnera – „człowieka śmiechu”³¹¹ felietonista zmierza do oddania ogólnego wrażenia, a nie zapisu gestu, mimiki, ruchu czy choćby koncepcji postaci kreowanej przez aktora. Dynamika gry i niezwykła pomysłowość, aktywność to podstawowe cechy Fertnera eksponowane przez krytyka, który z podziwem, choć nie bez zastrzeżeń, obserwował poczynania ulubieńca publiczności. Ten bowiem „płakał, jęczał, gdał, rżał, telefonował, wył, ryczał, udawał lwa, hipopotama, krokodyla, strusia, mandryla, muchę tse-tse”³¹², ale także „kiedy uprze się, aby powtarzać dowcipy, dodawać lekkomyślnie swoje własne, dłużyć wszystko bez końca, wtedy sam siebie zarzyna tępym nożem”³¹³.

Konkluzja jednak zawsze jest godna humorysty:

Czegóż się jednak nie przebaczy temu wielkiemu talentowi w czasach, kiedy śmiech jest droższy niż brylanty. [...] Nikt bowiem tak pocziwie jak Fertner nie pomaga autorom. Autor powie jedno słowo, Fertner doda zawsze ze trzy, a gdzie nie może dodać słowa, tam zagwizdze, zagdacze, załka lub zapieje³¹⁴.

Przyjęta i konsekwentnie przestrzegana przez Makuszyńskiego zasada *decorum*, stosowności stylu i treści recenzji, nie tylko do gatunku dramatu, ale i rangi przedstawienia, znajduje swoje odzwierciedlenie w dążeniu do precyzyjniejszego, jeszcze bardziej obrazowego opisu aktorskich kreacji w realizacjach utworów klasycznych, arcydzieł dramaturgii polskiej i obcej należących do żelaznego repertuaru.

³¹⁰ Tenże: *Frenkiel*, op. cit.

³¹¹ Tenże: *Jubileusz „człowieka śmiechu”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 154.

³¹² Tenże: *Szukajmy Murzyna*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 258.

³¹³ Tenże: *Bitwa pod Waterloo*, „Warszawianka” 1925, nr 349.

³¹⁴ Tenże: *Florek*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 258.

Na przypomnienie zasługują mniej znane opisy gry Ludwika Solskiego w roli Harpagona i Łatki. Solski – Harpagon:

[...] jest nie tylko jedynym, ale wśród znanych ostatnim, który umie słowem i gestem, wyrazem twarzy i oczyma wygrać tego człowieka, zmienionego w namiętność, która budzi śmiech i politowanie, złośliwą radość widza aż do momentu, kiedy słynny monolog z zakończenia czwartego aktu wywołuje grozę na widok człowieczeństwa sponiewieranego. Solski podawał Harpagona na pośmiewisko: szczegółliki i epizodziki tej smutnej komedii wygrywał tak, aby śmieszność ohydnej przywary nie uszła niczyjej uwagi, kiedy jednak nałóg namiętny zmienia się w widowisko przykre, bo się okazuje, że to nie tylko skorupa tej ludzkiej duszy, lecz że to jest i jej treść zupełna, kiedy pusta zabawa Plauta zamienia się na wesoły, a dotkliwy smutek Moliera, kiedy jednym słowem – zabawa staje się ponura, bo człowiek przed nami staje obnażony w swojej ohydzie – wtedy śmiech umilka nagle, obłąkanym wzrokiem wielkiego aktora, jakby nożem przycięty³¹⁵.

Opis Łatki jest próbą charakterystyki postaci i zapisu jej ruchu, gestu, wyglądu:

Stary lew, Ludwik Solski, Łatka na swój sposób, z domieszką melancholii śmiesznego nieszczęścia i wesołych zgryzot, zawsze nieznośny, starał się prześcignąć siebie, Łatka jest starą niezdatną miotłą, bohaterem, gdy idzie o zysk. Toteż Solski pozwalał sobą pomiatać, ciskać sobą przez całą scenę, gibki, sprężysty, człowiek z samych żył złożony: scena była wciąż jego pełna, jego ruchów wesoło rozpaczliwych, nicprawdopodobnie żywych. Solski zrobił z siebie maszkarcę doskonałą, na pałakowatych nogach, w granicach dobrego smaku karykaturalną, syna kozła i diablity, który po ojcu wziął fizjognomię, po matce zaś zalety ducha. Jego śmieszna rozpacz dosięgła szczytu wesołości w scenie z Orgonem na temat: «Idź na miasto, mój Orgonie!». Łatka jest jednym z arcydzieł tego aktora³¹⁶.

³¹⁵ Tenże: *Molier w „Rozmaitościach”*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 112.

³¹⁶ Tenże: *Teatr Narodowy. Wieczór Fredry*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 287.

Rolę Orgona grał w tym przedstawieniu Józef Chmieliński, wieloletni aktor sceny lwowskiej (o czym zresztą felietonista nie omieszczał przypomnieć). Zyskał on sobie uznanie krytyka, ale opis jego gry nie jest już taki sugestywny.

Niech idą szybko i tłumnie młodzi aktorzy, aby słuchać, jak się mówi, jak szlachetną prostotę poczciwego szlachcica wyraża gestem niezrównanym i takim precyzyjnym dźwiękiem słowa, że się tkliwie na sercu robi, że człowiek tą samą śliczną mówi mową. Umiar, jasność, prostota, szczerłość – tym przemawiał Chmieliński, wspaniały aktor najlepszej szkoły i najczystszej aktorskiej rasy³¹⁷.

W dorobku krytycznym Makuszyńskiego jest szereg felietonów poświęconych konkretnym aktorom. Powstały one z okazji jubileusz pracy scenicznej. Oprócz wyrazów szacunku, zachwytów, osobistych wspomnień, fabularyzowanych „wywiadów” itp. zawierają one fragmenty będące próbami określenia istoty mistrzostwa aktora (scenografa, dramatopisarza), specyfiki jego warsztatu i rysów charakterystycznych kreowanych postaci. Na szczególną jednak uwagę zasługują trzy felietony poświęcone niemal w całości konkretnej roli: Mefisto i Judasz – Stefana Jaracza, Otello – Junoszy Stępowskiego. Teksty poświęcone Jaraczowi obficie cytuje Edward Krasieński w monografii *Stefan Jaracz*³¹⁸.

Felieton *O wystawieniu Otella*³¹⁹ jest studium, w którym krytyk stara się ukazać wszystkie problemy związane z konstrukcją postaci głównego bohatera Szekspirowskiej tragedii. Zanim przystąpi do opisu i oceny koncepcji Otella Junoszy-Stępowskiego, uświadamia czytelnikom trudności, jakie musiał aktor pokonać. Przede wszystkim stanął on wobec długiej i bogatej tradycji teatralnej. Tradycji Novellego i Leszczyńskiego³²⁰, w których grze eksponowane były

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ E. Krasieński, *Stefan Jaracz*, op. cit., s. 197-199; zob. także ss. 172, 176, 177, 181, 206.

³¹⁹ K. Makuszyński, *Z teatrów. O wystawieniu „Otella”*, „Warszawianka” 1925, nr 355.

³²⁰ O Otellu w wykonaniu Iry Aldrige’a, Bolesława Leszczyńskiego i Kazimierza Junoszy-Stępowskiego pisze E. Udalska w artykule: *Otello w trzech wcieleniach aktorskich [w:] Od Shakespeare’a do Szekspira*, op. cit., s. 208-221.

wielkie emocje wyrażane przez ekspresję głosu i ruchu, „bez tego głębokiego namysłu i bez tego przemożnego skupienia, które dociera do najgłębszych intencji poety”. Do takiego dzikiego, niemal szalonego Otella przyzwyczajona jest publiczność, mimo że Albert Bassermann próbował „rozjaśnić piekło tej duszy i dojść do rozwiązania zagadnienia, czy Otello jest tylko czarnym pajacem w rękach Jagona, biernym bohaterem tragedii [...]”. Junosza-Stępowski w swoich poszukiwaniach nowego wizerunku Otella kontynuuje pracę Bassermanna.

Oprócz teatralnej tradycji i przyzwyczajień widzów, Stępowski musiał – zdaniem krytyka – pokonać trudności, których źródłem jest dotychczasowy przebieg kariery aktora występującego w komediach, jako że „był używany «na wabia» dla sikerek z galerii”. Konsekwencją przewagi ról komediowych i kameralnych mogą być trudności w operowaniu głosem, znalezieniu właściwego tonu dla postaci tragicznej, rytmu dla trudnego, Szekspirowskiego wiersza. Stopniowo Makuszyński pokazuje, jak aktor uporał się z tymi problemami. I tak: „z wierszem się porała pracowicie, aż do zupełnego zwycięstwa i uległości, a głos zbliżył się, szczególnie w scenach ostatnich, do najwyższej skali szlachetnego brzmienia”³²¹. Dalej omawia ogólną koncepcję roli, a następnie odślania tok, logikę stopniowego budowania postaci, wypełniania przyjętego zarysu. Przywołuje i opisuje konkretne sceny, szczególnie istotne dla wypracowanej przez aktora koncepcji postaci:

Junosza Stępowski wpatrzywszy się w dzieje Otella, ujrzał naturę jasną, pierwotną i bezwzględnie uczciwą, pokostem cywilizacji ledwie pociągniętą, nie ma on w sobie instynktów dzikich i zwierzęcych, toteż jego zbrodnia nie jest krwawym postępkim tygrysa, lecz osądem nie znającej kompromisów dziecinnej duszy, której ból z doznanego zawodu jest tak wielki, że tylko śmierć mu wyrówna. Śmierć dla tego potężnego

³²¹ K. Makuszyński, *Z teatrów. O wystawieniu „Otella”*, op. cit. Wiktor Brumer uważał, że „na wiersz zbyt mało zwracał uwagi świątynny artysta” [w:] W. Brumer, *Tradycja i styl w teatrze*, op. cit., Warszawa 1986, s. 199.

dziecka jest sprawą prostą, on nie zna innego wyjścia z sytuacji diabelsko splełanej. Junosza Stępowski, chcąc jak najwyraźniej zaznaczyć tę prostoduszną naiwność szczęśliwego człowieka, któremu los dał więcej, niż się tego w snach mógł spodziewać, czyni to od razu w pierwszej swojej scenie, kiedy go Brabantio oskarża przed Senatem. Otello Stępowskiego nie słucha oskarżeń, nie trwoży go dostojność zgromadzenia, nie przeraża widmo kary – ten Otello zachowuje się przed Senatem jak szczęśliwe dziecko, śmiejąc się w głos, bujny, rozigrany, szczęśliwy i w poczuciu swej rozbijającej naiwności pewny, że nikt go przecie nie może karać za niezamierzoną miłość. Już tedy w swojej pierwszej scenie myśli aktor o jaskrawości kontrastu dalszego ciągu i przygotowuje widza do rozgrzeszenia go, kiedy ta natura uczciwa tak się napęłni krzywdą i bólem, że uczyni rzecz straszną³²².

Utrwalony przez Makuszyńskiego wizerunek Otella-Junoszy Stępowskiego jest bliski spostrzeżeniom recenzenta „Życia Teatru” – Wiktora Brumera. Odczytanie gry aktora i jej ocena niewiele się różnią. Brumer także stwierdza:

Otello Stępowskiego jest naturą pierwotną, nie zepsutą przez zwyczaje wielkiego świata i dlatego właśnie tak łatwo dającą posłuch insynuacjom Jaga. Jest wojownikiem, dla którego walka jest chlebem codziennym, na życie patrzy z uśmiechem dziecka³²³.

Scenę opisaną przez Makuszyńskiego Brumer widzi i interpretuje następująco:

W drugiej odsłonie widzimy Otella po raz pierwszy. Wchodzi on z uśmiechem na twarzy, tym uśmiechem, który mówi nam o radości życia, jaką się cieszy Otello-wódz i Otello-kochanek. Kochanek to jednak opanowany. Opanowanie przejawia się w każdym słowie i geście. [...] Z imponującym spokojem przyjmuje Otello-Stępowski przybycie Brabancja. Ojciec Desdemony niewiele go obchodzi. Gdy Brabancjo czyni zarzuty, że Otello oczarował Desdemonę, Stępowski odpowiada na to

³²² K. Makuszyński, *O wystawieniu „Otella”*, op. cit.

³²³ W. Brumer, *Tradycja i styl...*, op. cit., s. 194.

śmiechem. Gdy zaś Brabancjo mówi, że Otello musi udać się do turmy, Stępowski patrzy nań z ironią, a z ust wydobywa się «ho, ho». Już w tej krótkiej odsonie daje Stępowski dosadną charakterystykę Otella: jest spokojny, zrównoważony, nie dający się zbić z tropu³²⁴.

Dalej Brumer zauważa, że „u naszego artysty nie ma «dumnej» pewności siebie, lecz raczej charakter bezpośredniości, która cechuje kreację Stępowskiego”.

Obaj krytycy uznali za szczególnie ważne dla koncepcji Otella te same sceny. Ich spostrzeżenia dotyczące mimiki, gestu, tonu wypowiedzi, reakcji są podobne. Inaczej jednakże interpretują zachowania. Makuszyński konsekwentnie przekonuje widzów, że Otello jest niewinną ofiarą, jest godny przede wszystkim współczucia. Nie dostrzega w nim żadnych cech negatywnych. Brumer natomiast przypisuje niektórym uśmiechom ironiczność, lekceważenie Brabancją wynikające z pewności siebie, a nawet dostrzega pogardę dla ojca Desdemony, podczas gdy Makuszyński widzi prostolinijność, prostoduszność, naiwność, bezbronność i czystość dziecka.

Kontrowersji nie budzi scena ataku choroby. Brumer stwierdza:

Atak [...] przeprowadzony jest realistycznie, ale ustrzegł się artysta przesady. Podczas monologu Jaga wydobywają się z jego gardła chrapliwe dźwięki, drżącymi palcami drapie ziemię. Po ataku dyszy ciężko, głowa opada mu bezwładnie, zatacza się³²⁵.

Makuszyński, przeciwnik scen drastycznych, bardzo ogólnie omawia ten fragment przedstawienia. Stępowski i tę scenę zagrał bardzo dobrze:

[...] musiał, nie mogąc ominąć przecie pokazu tej choroby, zbliżyć się do demonstracji klinicznej, tak jednak to uczynił, że zaznaczywszy jednak potworność tej straszliwej choroby, znieruchomiał w pozie, możliwie najmniej rażącej i przetrwał tę scenę okropną z nadzwyczajną oszczędnością przeraźliwych gestów³²⁶.

³²⁴ Tamże, s. 195.

³²⁵ Tamże, s. 198.

³²⁶ K. Makuszyński, *O wystawieniu „Otella”*, op. cit.

O ile Makuszyński nie ma zastrzeżeń co do przyjętej konstrukcji osobowości, psychiki Otella, to ma wątpliwości co do zewnętrznej prezentacji postaci. – Maur czy Murzyn? Raczej skłania się do wizerunku Otella-Maura. Maur, „potomek wysokiej kultury”, bliższy jest – zdaniem krytyka – duchowi tragedii Szekspira i przyjętej przez Stępowskiego koncepcji postaci. Otello-Murzyn jest zbyt demoniczny, siła plastycznego obrazu może chwilami przeważać i łagodny ton wypowiedzianych kwestii nie zostanie przez publiczność dostrzeżony.

Pozytywna, wręcz entuzjastyczna ocena gry Junoszy-Stępowskiego, którego felietonista kilkakrotnie nazywa „aktorem tragicznym najwyższej klasy”, nie przesłania całego przedstawienia:

Reżyser [Węgierko] odświeżył i odnowił z Fryczem operowość dekoracyjną *Otella*, już zbagatelizowanego w polskich teatrach i oprawianego w sceniczne ramy byle jak. [...] Praca ich stworzyła tak świetnie efektowną scenę, jak ta przed Senatem, pełna ruchu, ludzi i doskonale zastosowanych świateł. Plamą na tej scenie złoto-czerwonej była grupka czterech sekretarzy, zapisujących zawzięcie nawet to, co poza sprawami państwa mówi zakochana para. Właściwie ta scena jest skandalem niebывałym w dostojnym Senacie, a taki sekretarz, jeden z drugim, nawet się nie obejrzał, jakby się to codziennie zdarzało³²⁷.

Zastrzeżenia budzi także scena ostatnia:

Łóżko w dalekiej głębi ze śpiącą Desdemoną wygląda niesamowicie i zbyt jaskrawo wchodzi w oczy, rozrywając przedśmiertny, pełen powagi spokój tej sceny, przeszkadza ono Otellowi, jest nagłym krzykiem wśród tajemniczo milczącej nocy. Gorzej jest z tym, że duszenie Desdemony odbywa się na oczach widza, co jest zbyt dotkliwie. Łoże Desdemony powinno być ustawione dyskretnie z boku sceny, tak, byśmy Desdemony nie widzieli i chwili mordu, na tylnym zaś planie powinna być noc, rozgwieżdżona noc, by się Otello mógł zwrócić nie do pułapu, lecz do nieba z apostrofą «O, czyste gwiazdy!»³²⁸.

³²⁷ Tamże.

³²⁸ Tamże.

Felieton poświęcony kreacji Junoszy Stępowskiego jest jedną z tych (stosunkowo nielicznych) recenzji, w których Makuszyński przedstawił się czytelnikom przede wszystkim jako krytyk kompetentny, obeznany z tradycją teatru europejskiego i polskiego, uważny obserwator oraz wnikliwy interpretator dramatu i jego scenicznego kształtu. Jednakże i tu nie zrezygnował ze spojrzenia humorysty, który dostrzega przede wszystkim dobro. Jego spojrzenie na Otella-człowieka jest łagodniejsze, pozbawione wszelkiej podejrzliwości, nie dostrzega – jak Brumer – ironii i zuchwałości. Zarozumiałość i pewność siebie są zarozumiałością i pewnością dziecka, które nie wierzy, że może być kara bez winy. Idealizując bohatera, sławiąc aktora, nie idealizuje całego przedstawienia, zgodnie ze sformułowaną wcześniej ideą dostrzegania przede wszystkim dobra, ale i niezamykania oczu na to, co złe.

Felietonistyka teatralna Makuszyńskiego traktowana jako pamięć teatru jest odbiciem polityki repertuarowej, „pamięcią” nastroju sceny i widowni, „śmiechu” komedii, jej aktorów i publiczności, ale przede wszystkim jest „pamięcią” kreacji aktorskich, koncepcji postaci scenicznych, specyficznych cech warsztatu, talentu i kunsztu ludzi sceny. Pamięcią tą jest przez impresję „na temat roli” (Fertner), lakoniczny lecz sugestywny szkic, zaledwie kontur roli albo plastyczny, metaforyczny, odwołujący się do wyobraźni widza, opis ruchu, gestu, sceny³²⁹.

Literacki aneks krytyka

Bardzo wyraźne związki felietonistyki teatralnej z literackim dorobkiem Makuszyńskiego prowokują do poszukiwań reminiscencji teatralnych w beletrystyce i w poezji. Próba odczytania utworów jako tekstów napisanych nie tylko przez pisarza, ale i krytyka teatralnego

³²⁹ Niezwykle plastyczne i sugestywne są opisy sztuki aktorskiej Madame Hanako, Constanta-Benoit Coquelina (starszego), Sarah Bernhardt zawarte w zbiorze K. Makuszyńskiego, *W kalejdoskopie*, Lwów 1910.

poszerza zakres badań. Pozwala także na właściwe usytuowanie teatru w twórczości Makuszyńskiego. Okazuje się bowiem, iż felieton teatralny jest tylko jedną z form wyrażenia refleksji o teatrze.

Szczególne miejsce zajmuje teatr w utworach zawierających wątki autobiograficzne: *Bezgrzeszne lata* i *O wieprzach*. W pełnym entuzjazzmu wypowiedzi narratora oczarowanego teatrem ingeruje czasami krytyk świadomy realiów sceny i kulis. Stąd też zachwytom i uwielbieniem towarzyszy niekiedy ton sceptycyzmu. We wspomnieniach z lat gimnazjalnych teatr przedstawiany jest jako baśniowa kraina, której urokowi ulegali wszyscy „galernicy”. W ów cudowny świat wprowadza czytelnika krytyk teatralny, który eksponuje potęgę magii teatru, ale i demaskuje iluzję sceniczną:

„Nie było szmaty kulis, nie było odrapanego lasu ani pomarszczonej, jak stara babka, płachty nieba: nie – były pałace, na jaspisowych oparte kolumnach, był las szumiący i szmaragdowy. Była to prawda złota, promienista, prześwieclona jasnością, która ujrzawszy serca nasze małe i biedne, szczęściem niepojętym zachwycone, pochylała się jak królowa nad nami i całowała nasze czoła. Na taką głowę spadł wtedy najśłodszy obłąd”³³⁰.

Ów „obłąd”, który krytyk nazywa oczarowaniem, sprawiał, że teatr mógł pełnić funkcje wychowawcze i kształcące. Pisarz-narrator zdaje się zapominać o dystansie krytyka. Z rozrzewnieniem oraz z pełnym przekonaniem graniczącym z naiwnością dowodzi:

„Kiedy Cyrano spojrzal na nas ze sceny, mężnieliśmy, wypinaliśmy piersi i patrzyliśmy groźnie [...]. Staliśmy się szlachetni jak on, dumni jak on i jak on rycerscy [...]. Toteż miłowało się [teatr] miłością tak bardzo namiętną, że już w młodym sercu nie było miejsca na nic chyba więcej, w każdym razie nie było tam miejsca na zło”³³¹.

³³⁰ K. Makuszyński, *O obłądzie metodycznym* [w:] *Bezgrzeszne lata*, op. cit., s. 91.

³³¹ Tamże, s. 102.

W żadnym felietonie teatralnym Makuszyński nie wypowiada swojej wiary w moc teatru z takim przekonaniem. Jako krytyk wierzył w możliwości teatru, wyznaczał mu ważną misję w wychowaniu społeczeństwa. Tutaj bliski jest stwierdzeniu, że teatr lwowski końca XIX wieku spełnił wszelkie oczekiwania.

Autor wspomnień podziela niechęć krytyka do opery i operetki – jako tych gatunków sztuki teatralnej, które najbardziej uległy schematom. Łagodna lub nieco kąśliwa ironia cechuje uwagi o operetce i o młodocianej widowni, która z rozbijającą łatwowiernością przeżywała operetkowe „tragedie”. Z wyrozumiałym uśmiechem przygląda się krytyk naiwnym i bezkrytycznym wielbicielom teatru. Nieco ironiczny ton narracji jest sygnałem dystansu narratora, który nie podziela w pełni zachwytów i wzruszeń gimnazjalistów. Zapytuje więc, „czy słuchaczowi bardziej czulemu nie mogło pęknąć serce, kiedy tenor, wzięwszy w dłoń serce swoje rozkochane jak kamień, ciska go w pierś swej nielitościwej oblubienicy z rozdzierającym okrzykiem: «Tyś pchła, tyś pchła mnie do miłości tej»”. Następnie otwarcie zaznacza swój stosunek do takiego teatru: „to mimowolne skojarzenie pchły z pchnięciem miało jakiś niesamowity urok. Jest to moja ulubiona apostrofa miłosna [...]. My – bałwany pocziwe bardzo braliśmy do serca te liryzmy i słuchaliśmy smutno, jak Sztygar śpiewał boleśnie i krwawo ironicznie”³³².

Makuszyński-krytyk obserwował pilnie nie tylko scenę, ale i widownię. Solidaryzował się albo polemizował z widzami. W beletrystyce publiczność teatralna przedstawiana jest dwojako. Młodzi bywalcy teatralni są pełni entuzjazmu. Reagują bardzo spontanicznie, choć ich kryteria oceny sztuki uważa krytyk za dość oryginalne i niekonwencjonalne³³³. Widzowie ci są nad podziw dociekliwi, ale i wyrozumiali, wymagający i życzliwi, i – co cenne – oczekują od teatru wzruszenia, są otwarci na każde przeżycie. W imię spontaniczności i teatralnego wzruszenia krytyk i wspominający swoje

³³² K. Makuszyński, *Awantura w rodzinie* [w:] *Bezgrzeszne lata*, op. cit., s. 114-115.

³³³ Zob. tenże np. *O obłądźcie metodycznym*, op. cit.

młode lata pisarz, godzą się na stwierdzenie kompromisowe: „Galeria ma zawsze rację, bo ma serce, a kto do teatru przychodzi bez serca, sam sobie winien”. W podobnym tonie utrzymane są spostrzeżenia felietonisty odnoszące się do widzów z warszawskiej Pragi, przedmieść i środowisk robotniczych. Uznanie tak wrażliwej widowni zawsze nobilituje aktora i to niezależnie od opinii publiczności wykształconej, obytej teatralnie i czytającej krytyki³³⁴. W opisie teatralnych przeżyć młodych widzów jest wiele komizmu, ale nie ma drwiny z ich gustów lub naiwności, co najwyżej dobroduszna pobłażliwość. Krytyk uważa, że publiczność teatralna musi być kształcona, musi dojrzewać do coraz to poważniejszych i bardziej skomplikowanych treści i sposobów wystawiania dramatów. „Galernicy”, o czym opowiada narrator, przechodzą kolejne etapy teatralnego wtajemniczenia: od pojedynków o primadonny opretkowe, przez naśladowanie w codziennych sytuacjach manieri gry, aż do nabożnego powtarzania za aktorem tekstu³³⁵. Na każdym poziomie podstawą uczestniczenia w przedstawieniu jest wzruszenie, choć jego źródła i przyczyny są odmienne.

Publicznością dorosłą zajmuje się Makuszyński głównie w felietonach teatralnych. Nieliczne uwagi, jakie czyni o tej widowni w beletrystyce, są dalekie od recenzenckiej kurtuazji. Ironicznie pisze o snobach, którym prawdziwa sztuka jest zupełnie obojętna. Poddaje w wątpliwość kompetencje tych widzów, gdyż zbyt często w ocenie aktorów kierują się kryteriami pozaartystycznymi. Stary mąż „siedział w teatrze z młodą żoną i patrzył z nienawiścią na aktora, na którego od dłuższej chwili patrzyła ona, tylko on patrzył na głupkowatą jego twarz, a ona patrzyła na jego pyszne łydki, którym aktor ten, więcej niż głowie, zawdzięczał karierę”³³⁶. Spostrzeżenie to czyni już nie humorysta, ale satyryk, który zna teatr jako środowisko, kpi z szeptanych prawd o artystach, jakie krążą wśród widzów bardziej zaintere-

³³⁴ Zob. tenże np. *Pogrzeb pierwszej klasy*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 226; tenże: *Pokłosie teatralne*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 1.

³³⁵ Zob. tenże: *O obłądźcie...*, op. cit.

³³⁶ Tenże: *Stary mąż* [w:] *Rzeczy wesołe*, Kraków 1960, s. 95.

sowanych plotką niż sztuką. Siebie również przedstawia jako ofiarę stereotypowych opinii. W poetyckim wyznaniu objaśnia: „Stąd pochodzi do teatru przytyk: «żem był uczciwy człowiek – ale krytyk»”³³⁷.

W beletrystyce znajdują swoje odzwierciedlenie spostrzeżenia recenzenta o schematyczności i stereotypach w dramatach oraz w przedstawieniach teatralnych. Banalność i przejrzyistość teatralnych chwytów, ich powtarzalność oraz monotonię ośmiesza narrator w przypadkowych, niemal mimowolnych wypowiedziach. Reminiscencje teatralne potwierdzają głoszoną przez felietonistę prostą tezę o ekspansji teatralnego stereotypu i jego swoistym funkcjonowaniu poza teatrem. Stwierdzenie, że „człowiek swoje wiadomości o diable czerpie z opery. Idiota aktor robi w niej diabła i wydobywa z brzucha rechot żabi, który się nazywa «diabelskim» śmiechem, albo «piekielnym śmiechem»”³³⁸ – jest konstatacją i krytyką teatralnego ośmieszającego teatralny banał, i pisarza, wnikliwego obserwatora, który odwołuje się do spostrzegawczości swoich czytelników.

Jedną ze specyficznych cech pisarstwa Makuszyńskiego jest teatralne widzenie świata. Pisarz wykorzystuje tu doświadczenia recenzenta teatralnego, chociaż jego auktorialny narrator nie afiszuje się jako krytyk teatralny. Nawiązania do teatru są zwykle wynikiem oczywistych, niemal banalnych skojarzeń miejsca akcji z przestrzenią teatralną i w dalszej konsekwencji – z konkretnym utworem dramatycznym. Bohater *Skrzydlatego chłopca* „z okna mieszkania jak z teatralnej łoży, patrzył czasem długo na olbrzymi, trawą porośły teatr, na którym jakoby grano nieśmiertelną komedię Arystofanesa *Ptaki*, bo na tym teatrze straszliwie, stalowe ptaki główną odgrywały rolę”³³⁹. W innym utworze teatralne traktowanie scenerii jest swoistą, metaforyczną refleksją o złożoności świata, pozorach i kontrastach. Pełna przepychu scena i zatęchłe kulisy są odpowiednikami bogatych

³³⁷ Tenże: *Pieśń o Ojczyźnie*, Warszawa 1924, s. 47.

³³⁸ Tenże: *Pan z kozią bródką* [w:] *Dziewięć kochanek kawalera Dorna*, Kraków 1983, s. 166.

³³⁹ Tenże: *Skrzydlaty chłopiec*, Warszawa 1959, s. 72.

frontonów i nędznych oficyn, ostentacyjnego bogactwa i wstydlivej biedy:

Stare Miasto wygląda jak przesliczny teatr: słońce – jak reflektor, domy – jak dekoracje, które malarz anielski wymalował i czas, rzeźbiarz wspaniały, wyrzeźbił: rynek – jak obszerna scena, na której w pierwszej odsłonic bawi się wesoło gromadka dzieci, a za kulisami, wśród pajęczyn odwiecznych i wśród zielonej stęchlizny, w oslepłym mroku i gęstym zaduchu, tłamsi się życie przeraźliwie smutne, gruźlicze, wynędzniałe i głodne, nieludzko cierpiące³⁴⁰.

Narrator nawiązuje również do konkretnych, choć typowych rozwiązań scenicznych, znanych przeciętnemu widzowi teatralnemu. W opisie scenerii towarzyszącej wejściu ducha powołuje się na teatralny stereotyp:

Drzwi się otworzyły bez hałasu. Światła cokolwiek się ściemniły jak w teatrze, kiedy w *Opowieściach Hoffmana* wchodzi na scenę doktor Miracolo³⁴¹.

W innym fragmencie punktem odniesienia w narratorskim opisie jest nastrój teatralnej publiczności:

Gdy się zaczęto rozchodzić, wydawało się, że widzowie wychodzą z teatru z takiego przedstawienia, kiedy to wszystkich na scenie zakatrupiono i – jak złośliwcy mówili o *Balladynie*: tylko sufler został żywy³⁴².

Wrażliwość na teatralność sytuacji cechuje również wielu bohaterów. Świadczą o tym uwagi wszystkowiedzącego narratora, jak i spostrzeżenia, wygłaszane w dialogach. Pani Zawidzkiej, wedle słów narratora, „zdawało się, że jest w teatrze na tak dziwnej sztuce,

³⁴⁰ Tenże: *List bez adresu* [w:] *Śmieszni ludzie*, Warszawa 1928, s. 161-162.

³⁴¹ Tenże: *Czwarty partner* [w:] *Śmieszni ludzie*, op. cit., s. 94.

³⁴² Tenże: *Szatan z siódmej klasy*, Warszawa 1985, s. 138.

iż nie wiedziała, czy śmiać się, czy płakać³⁴³, Mościrzecki zaś w rozmowie z Katarzyną stwierdza:

- „Mam wrażenie, że jestem w teatrze na bardzo szlachetnej sztuce.
- Szkoda tylko, że i pan nie jest aktorem, tylko widzem – wtrąciła cierpko pani Katarzyna³⁴⁴.

Odrębnym sposobem prezentacji teatralnych upodobań narratora lub postaci są cytaty z dramatów wpisane w narrację lub w dialogi:

- Czy to B?
- B? To kreska, gdzie dwa brzuszki?
- Gdzieś to słyszałem... Aha, w teatrze³⁴⁵.

Idealny widz teatralny powinien znać – zdaniem Makuszyńskiego-felietonisty – nie tylko treść, ale i cytaty z najwybitniejszych utworów dramatycznych. Zapamiętanie fragmentów sztuk teatralnych jest konsekwencją oczarowania teatrem, które objawia się m.in. tym, iż miłośnik teatru chodzi wielokrotnie na te same sztuki. Ową specyficzną, postulowaną przez krytyka edukacją teatralną, wyróżniają się przede wszystkim bohaterowie książek dla dzieci i młodzieży. Uwięziony Adaś Cisowski, mimo niebezpieczeństwa, jakie mu grozi, nie potrafi uwolnić się od skojarzeń teatralnych.

Zaraz... zaraz... Jak to mówią u Moliera? Nie mogę sobie przypomnieć... Ten Francuz by wiedział, ale śpi... Pomyślałby, że oszalałem ze strachu, gdybym zaczął mówić o Molierze... Ach, już wiem: «A lichaż mi kazało na ten statek włączyć. Przygoda – piękna rzecz». Pod warunkiem, że bandyci są uprzejmi i nie rwą się do duszenia³⁴⁶.

Liczne cytaty i ich parafrazy w narracji i dialogach nadają wypowiedziom specyficzny, erudycyjny charakter. Każdy pozytywny

³⁴³ Tenże: *Szaleństwo panny Ewy*, Kraków 1981, s. 295.

³⁴⁴ Tenże: *List z tamtego świata*, Kraków 1962, s. 122.

³⁴⁵ Tenże: *List bez adresu*, op. cit., s. 135-136.

³⁴⁶ Tenże: *Szatan z siódmej klasy*, op. cit., s. 203.

bohater, budzący sympatię młodego czytelnika, jest niewątpliwie bywalcem i miłośnikiem teatru. „Najsłodszy obłąd” – opisany w *Bezgrzesznych latach* jako entuzjastyczny stosunek do teatru manifestowany na widowni – w innych utworach objawia się wprowadzaniem teatru w codzienność. Bohaterowie swobodnie wplatają w swoje wypowiedzi cytaty z dramatów i wykorzystują swoje teatralne doświadczenie. Wydaje się, że idealnym odbiorcą beletrystyki zawierającej reminiscencje teatralne jest również miłośnik teatru. Pisarz bowiem zakłada, że czytelnik zna arcydzieła dramaturgii światowej i polskiej, stereotypy teatralne oraz prawa sceny. Z łatwością więc spostrzeżga, iż błyskotliwość narracji i dialogów jest w dużej mierze efektem teatralnego obycia. Narrator niekiedy – w utworach dla młodzieży – objaśnia rodowód cytatów i uzasadnia stosowanie teatralnego języka lub rozwija i uzupełnia teatralne skojarzenia. Włącza się w ten sposób w proces teatralnej edukacji czytelnika. Wyraźnie preferuje zasadę: uczyć się i bawić. Najczęściej bowiem cytaty występujące we fragmentach humorystycznych i same również bywają źródłem komizmu, np. w wypowiedzi Adasia:

– Teraz na miejsca. Szekspir powiada: «Palec mnic świerzbi, co dowodzi, że jakiś potwór tu nadchodzi». Matematyka jest już za drzwiami³⁴⁷.

Pisarz liczy również na teatralne i literackie obycie swoich dorosłych czytelników. Poprzestaje na określeniu: „był to Hamlet brydża”³⁴⁸. Makuszyński-poeta również wyznaje:

Dawniej też byłem Hamlet – żał się Bożc.
Od krawca prosto, z wejrzeniem ponurem,
A w sercu miałem siedmiorakie noże³⁴⁹.

³⁴⁷ Tamże, s. 25.

³⁴⁸ K. Makuszyński, *Czwarty partner*, op. cit.

³⁴⁹ Tenże: *Pieśń o Ojczyźnie*, op. cit., s. 48.

Bohaterowie utworów autora *Bezgrzesznych lat* nie tylko dostrzegają analogie między rzeczywistością a teatrem, ale też sami bywają aktorami i reżyserami. Adaś Cisowski i Irenka przygotowują i realizują swoje „sceny” zgodnie z wymogami i regułami teatru. Adam dba o odpowiednią scenerię, w jakiej miał być odkrywany „skarb”:

Trzeba mu było dla tej sceny romantycznego oświetlenia, tajemniczego mroku i ogromnych cieniów, więc czekał wieczora³⁵⁰.

Irenka zaś skłania Zadorę (sławnego śpiewaka) do wygłoszenia typowego melodramatycznego wyznania miłosnego³⁵¹.

Aktorstwo i reżyseria poza teatrem są przedmiotem szerszej refleksji pisarza. Powtarza to, co stwierdzał wielokrotnie jako krytyk teatralny, że teatr powinni tworzyć ludzie kompetentni. Zwykle negatywnie oceniał popisy uczniów szkół dramatycznych i samą ideę rocznych przeglądów. Echa owej niechęci do widowisk nieprofesjonalnych, niepełnych, okaleczonych odnaleźć można we fragmentach poświęconych teatrowi amatorskiemu. Pisarz nadzwyczaj wyrozumiały i szanujący najbardziej oryginalne upodobania młodocianej widowni, nie znajduje żadnych argumentów przemawiających za potrzebą organizowania amatorskich przedstawień. Według relacji auktorialnego narratora, ów „wieczór spod najciemniejszej gwiazdy” był udręką dla „aktorów” i dla „widzów”, a „nieszczęśny Mickiewicz [...] płakał w niebie i tłukł dostojną głową o twardą gwiazdę”³⁵².

W podobnym tonie utrzymana jest relacja z dorocznej uroczystości, jaka odbywała się z okazji imienin przełożonej w szkole, do której chodziła Basia:

Czcigodna dama musiała przez cztery bite godziny słuchać i patrzeć, co serce jej napełniało wzruszającą radością, a głowę trydniową migreną³⁵³.

³⁵⁰ Tenże: *Szatan z siódmej klasy*, op. cit., s. 242.

³⁵¹ Tenże: *Panna z mokrą głową*, Warszawa 1983.

³⁵² Tenże: *Bezgrzeszne lata*, op. cit.

³⁵³ Tenże: *Awantura o Basię*, Kraków 1987, s. 183.

Pozytywnie oceniany jest tylko teatr stworzony przez grupkę zapaleńców „teatrem obłąkanych”, którzy sami dla siebie odgrywali „sceny z *Kordiana* bez kobiet”³⁵⁴.

Makuszyński jako felietonista teatralny pilnie szukał w sztuce teatru prawdziwości uczuć, prawdy o człowieku i społeczeństwie. Ze szczególną skrupulatnością eksponował związki teatru z życiem. W beletrystyce zaś równie konsekwentnie wskazuje na teatralność zachowań i sytuacji. W utworach adresowanych do czytelników dorosłych nie jest już tylko życzliwym obserwatorem „aktorstwa” swoich postaci, jak to bywa w powieściach dla młodzieży. Dąży do zdemaskowania fałszu sytuacji i pozy bohaterów, odgrywających role wymyślone lub przejęte z teatru. Bywa czasem bardziej satyrykiem i karykaturzystą niż wyrozumiałym humorystą. Wszystko-wiedzący narrator demaskuje „aktorstwo”. Bezlitośnie ujawnia czytelnikom prawdziwe myśli i uczucia uczestników schadzki miłosnej:

On wiedział, że płacz przejdzie, ale mu szkoda było czasu.

– Cierpisz? – zapytał, ale był trochę zły.

– Bardzo... Ja okropnie cierpię...

– Dziecko moje.

W tym miejscu wściekły był już zupełnie.

– Co będzie, jeżeli ona tak zechce wyć przez godzinę? – myślał.

– Czego ten bałwan mnie nie uspokaja? – myślała ona – czy będę miała zupełnie czerwone³⁵⁵.

W zaskakujący sposób problem teatralizacji życia został pokazany i rozwiązany w opowiadaniu *Miss Śmierć*³⁵⁶. Bohater-poeta, odegrawszy wielokrotnie scenę romantycznego kochanka, przeprowadza próbę swojego samobójstwa wedle wskazówek rezydującej u niego miss Śmierci. Znudzony grą i przekonany, że „wszystko już było”, postanawia stać się zwyczajnym człowiekiem. Rezygnuje z pozy, a miss Śmierć odchodzi z jego mieszkania.

³⁵⁴ Tenże: *Bezgrzeszne lata*, op. cit., s. 75.

³⁵⁵ Tenże: *Ludzie tragiczni* [w:] *Rzeczy wesole*, op. cit., s. 118.

³⁵⁶ Tenże: *Miss Śmierć* [w:] *Rzeczy wesole*, op. cit., s. 118.

Motywy świadomego aktorstwa, zastygnięcia w pozie lub rezygnacji z gry pojawiają się również w poezji. Postawa podmiotu lirycznego oscyluje między wyznaniem:

To najpiękniejsza z moich ról
Tragedia na teatrze

i samokrytycznym stwierdzeniem:

Aktor zły jestem, bo w ostatnich słowach
Odkryłem kłamstwo mej męczeńskiej roli.
Dusza mi była gdzieś na gwiazdnych łowach.
Więc nie dojrzałem, żem bez aureoli.
I żem już nie jest Prometej w okowach
Twarz pokazałem sobie mimowoli...³⁵⁷

Ukazywanie analogii między życiem i teatrem wiąże się z refleksją nad naturą ludzką i prawami rządzącymi społeczeństwem. Zaduma ta skłania pisarza do przyjęcia postawy ambiwalentnej, godnej humorysty, który przede wszystkim akceptuje świat takim, jaki jest. Makuszyński dąży do tego, aby najpierw zrozumieć i pomóc innym w odkryciu mechanizmów ludzkiego postępowania, potem zaś stara się coś zmienić. Ośmiesza zamiłowanie do przejmowania teatralnych schematów, do ulegania konwenansom i stereotypom. Jednocześnie uświadamia czytelnikowi, jak ważne jest istnienie owych utartych wzorów postępowania, gdyż „nic bardziej nie wytrąca z równowagi, jak taki nagły odskok od utartego jak szosa szablonu”³⁵⁸.

Próbą wieloaspektowego ukazania teatralności są humoreski *Zawsze człowiek* i *Przykre położenie*³⁵⁹. Narrator z właściwym sobie komizmem przedstawia rejestr możliwych zachowań zdradzonego męża. Korzysta przy tym z obserwacji poczynionych przez bywalca teatralnego:

³⁵⁷ Tenże: *Kłamstwo o męce* [w:] *Wiersze zebrane*, Warszawa 1931.

³⁵⁸ Tenże: *Przykre położenie* [w:] *Romantyczne i dziwne powieści*, Kraków 1960, s. 41.

³⁵⁹ Tamże.

Można zbyć taką sprawę bolesnymi kpinami albo zaśmiać się tak «strasznie» jak u Leoncavalla, aby to znaczyło i głuchy żal i obłąkaną krwawym śmiechem rozpacz: albo zaśmiać się cichutko i przejmująco, przy akompaniamencie bolesnych ruchów głowy, co też nieraz robi wrażenie, albo wzdrygnąć się jak na okropnym mrozie, i spojrzeć jej głęboko w oczy, i powiedzieć jej tym wzrokiem: «biedna, omamiona kobieto!»; albo też nagle zmienić wyraz twarzy, namalować ją dobrotliwym pudrem współczucia, ująć ją za rękę i również wzrokiem zapytać, czy nie chora z męki i przerażenia; albo rozchylić usta rybią modą i udawać, że nawet krzyknąć nie może się z oburzenia, gdyż obelga była zbyt ciężka; albo wytrzymałszy niemą «pauzę artystyczną», spojrzeć na tę obłąkaną wedle tematu Słowackiego: «plunąłem twemu sercu w usta»; albo podejść ku niej tak powoli, tygrysim krokiem, aby się przerażyła, i wtedy pełniejszym już głosem, nie oczyma, krzyknąć: «na kolana, nędzniczo!»; albo spojrzawszy na nią tak dziwnie, dziwnie, tragicznie, ciężko zmartwieć; albo też obłąkanymi oczyma w jej spojrzeć oczy i potem po dłuższej chwili westchnąć głęboko i nagle zapłakać tymi męskimi łzami, które działają okropnie. Albowiem tyle albo i jeszcze więcej sposobów przemknęło w tej chwili przez jego myśli trzepocące się niespokojnie³⁶⁰.

Demaskowanie schematów i banału nie oznacza, że Makuszyński nawołuje do oryginalności. Dążenie do niekonwencjonalnych rozwiązań traktuje jako przejaw szczególnie wyrafinowanego okrucieństwa:

Co [...] należy powiedzieć o ludziach, którzy urządzili sobie scenę zupełnie inaczej, zgoła podlej. Należy chyba pomyśleć, że społeczeństwo ma wypłowiałe sumienie i zgnity sposób reakcji, skoro w najtragiczniejszych chwilach życia należące doń jednostki inscenizują scenę swoją na sposób głupkowaty – sceny zreformowanej³⁶¹.

³⁶⁰ K. Makuszyński, *Zawsze człowiek [w:] Romantyczne i dziwne opowieści*, op. cit., s. 180-181.

³⁶¹ Tamże.

Tak postawione pytanie nabiera szczególnego znaczenia, jeżeli przypomnimy, iż Makuszyński-krytyk z dużą rezerwą odnosił się do wszelkich prób „odświeżania charakterów” i teatralnych eksperymentów.

Niewątpliwą pasją Makuszyńskiego-recenzenta teatralnego i pisarza jest odkrywanie coraz to nowych elementów w relacji: teatr – życie. Równie często głosi i uzasadnia tezę, że świat jest teatrem, jak i zdecydowanie przeciwstawia scenę realnej rzeczywistości. Teatralność jest albo synonimem sztuczności i nienaturalności w postępowaniu, albo cechą właściwą naturze ludzkiej, nierozzerwalnie związaną z człowiekiem, regulującą jego kontakty z innymi. Aktorstwo, teatralność, teatralizacja życia są przede wszystkim przedmiotem obserwacji i refleksji humorysty. Pisarza interesują głównie mechanizmy postępowania. Pojawiające się dygresje i uogólnienia świadczą o niejednolitej postawie pisarza i krytyka zafascynowanego teatrem. Wydaje się, że czasem narrator nie potrafi sobie poradzić z bogactwem obserwacji i wielością możliwych ocen, motywacji oraz interpretacji postępowania bohaterów. W cytowanym niżej fragmencie wskazuje na banalność sytuacji, kpi z ludzkiej skłonności do pozy i naśladownictwa, przeciwstawia teatralność zachowań autentycznym przeżyciom, aby w końcu potraktować ów ciąg teatralnych póz i gestów jako swoistą grę ubarwiającą szarą rzeczywistość, namiastkę prawdziwych emocji:

– Byłaś u kochanka?

Ona zakryła twarz i wtuliła się w fotel.

Scena była banalnie tragiczna, jak zresztą każda taka scena od początku świata, tragiczne sceny zazdrości są bardziej nudne niż miłość nawet, poza tym ludzie po małpiemu naśladowują się wzajemnie. A nieraz szczęśliwy mąż marzy jak o rozrywce o takiej scenie, idzie przed lustro i przygląda się, chcąc się dowiedzieć, jak by wyglądał w takiej roli. Ludzie naprawdę biedni milczą, nieszczęście nie znosi słów, ludzie

nieszczęśliwi gadają tylko w teatrze i w noweli, tak samo jak wszelki gadający, upajający się namaszczaniem słów idiota. Życie jest takie nudne, że rad jest człowiek, jeżeli przynajmniej w takiej scenie użyje sobie i czasem nawet poruszy nerwy³⁶².

Niechęć do kategoriycznych, jednoznacznych ocen cechuje nie tylko Makuszyńskiego-krytyka, ale i pisarza. Nad jego obiema rolami zaciążyła postawa humorysty, niechętna wyrokowaniu i potępianiu.

Krytyk – jak to już wcześniej powiedziano – ze szczególną życzliwością i serdecznością odnosił się do aktorów. Aktorzy są też bohaterami niektórych utworów beletrystycznych. Ukazywani są zwykle poza sceną i teatrem, ale czytelnik nie ma wątpliwości, że najważniejsza jest dla nich sztuka. Pisarz kontynuuje wysiłki felietonisty zmierzające do uświadomienia, jak wielu wyrzeczeń wymaga sztuka i jak niewiele wie przeciętny widz o prawdziwym życiu aktorów³⁶³.

Aktor Walicki – „jegomość widmo”, „upiór”, „człowiek cmentarz”, „człowiek-koszmar”, „człowiek-potwór”, „krokodyl”, „złośliwy Herodos w okularach”, grający role „czarnych charakterów” na scenie i poza nią – marzy o roli człowieka dobrego i szlachetnego. Mimo wielu niepowodzeń i nędzy, tak naprawdę jest osobą łagodną i wrażliwą. Już na początku powieści narrator informuje, iż „myśli pana Walickiego były zgoła inne niż jego okrutne spojrzenie”³⁶⁴. Od tej chwili czytelnik, niby widz w teatrze, śledzi pozasceniczną, prywatną grę Walickiego. Z przyjętej maski aktor definitywnie rezygnuje dopiero w ostatnich chwilach życia. Staje się wówczas postacią niemal heroiczną, bohaterem tragicznym. Przedśmiertny monolog wygłasza artysta, który całe życie poświęcił sztuce. Padają słowa o istocie aktorstwa:

³⁶² K. Makuszyński, *Zawsze człowiek*, op. cit., s. 176.

³⁶³ Zob. tenże: *Perły i wieprze*, Kraków 1975; tenże: *Awantura o Basię*, op. cit.; por. felietony pisane z okazji jubileuszów aktorskich.

³⁶⁴ Tenże: *Awantura o Basię*, op. cit.

[...] serce spalone na popiół... Wszystko spalone. Bo ja zawsze całą duszę [...] wkładałem w to, co było... Co było piękne [...]. Zawsze miałem gorączkę, przez całe życie... Uczciwy aktor musi mieć zawsze gorączkę... Ile razy wchodzi na scenę... A ja przez 40 lat...³⁶⁵

Makuszyński, apologeta sztuki aktorskiej, podziwiał Madame Hanako za niezwykle warsztat i precyzję gry, ale ideałem jest dla niego aktor, który „ma gorączkę” i wkłada „całą duszę” w swoją sztukę. Takim jest Walicki w *Awanturze o Basię*, do takich należy m.in. Antoni Bednarczyk³⁶⁶.

Aktorzy występujący w beletrystyce Makuszyńskiego to najczęściej ludzie biedni, marzący o wielkich rolach i sławie. Kochają teatr, choć grają w nim role drugoplanowe i epizodyczne. Narrator, przedstawiając ich, nie kryje swojej sympatii. Szota, przyjaciela Walickiego, charakteryzuje jak aktora, który:

[...] grywał role nie wymagające zbytniego wysiłku. Wchodził na scenę i mówił uroczyście: «Jaśnie panie, powóz zajechał». I to było zazwyczaj wszystko. Z wdziękiem też wnosił tacę z kieliszkami lub list na tacy. Mówiono o nim, że nigdy nie wchodził na scenę z pustymi rękami [...]. Był serdecznym, wesołym chłopcem, zawsze uśmiechniętym i zadowolonym z życia. Wierzył w swoją przyszłość i śmiał się, chociaż często był głodny³⁶⁷.

Wzmianki o trudnej sytuacji materialnej aktorów i teatrów pojawiają się wielokrotnie w felietonach teatralnych pisarza, który też kieruje w nich wiele ciepłych słów pod adresem aktorów skazanych na role drugoplanowe i epizodyczne.

Nadzieje Szota się spełniły. Został sławnym aktorem, gdyż był pracowity, uparty i miał prawdziwy talent. Nie ma natomiast żadnych szans na realizację swoich marzeń Zosia Karameleon, chórzystka i aktorka:

³⁶⁵ Tamże, s. 165-168.

³⁶⁶ K. Makuszyński, *Antoni Bednarczyk*, „Warszawianka” 1925, nr 344.

³⁶⁷ Tamże, s. 42-43.

Oryginalność wyjątkowego jej talentu polegała na tym, że zawsze z pasją, a szczególnie w sztukach wierszowanych mówiła «kuźdy» i «inszy», przy czym dla wyrazów obcych miała w ich wymawianiu pomyslowość wprost nieocenioną³⁶⁸.

Szkic powieściowy *O wieprzach* adresowany jest do nieco starszych czytelników. Aktorzy występujący w utworach dla dzieci i młodzieży nie zawsze zdobywają sławę i grywają wielkie role, ale mają talent, są ludźmi niezwykłymi. Zosia Karmelek należy do grona „panien Maliczewskich”. Makuszyński jako krytyk współczuł tym aktorom i aktorkom, którym nikt nie powiedział, że nie mają talentu. Uważał, że dla własnego dobra i dobra sztuki teatru powinni poszukać sobie innego zajęcia³⁶⁹. W beletrystyce nie wypowiada takich sądów.

Panna Karmelek jest prymitywna, naiwna, ale też ma wiele swoistego wdzięku. Stosunek narratora (pisarza i bohatera utworu) do Zosi cechuje łagodna ironia i dobroduszna pobłażliwość. Z konsekwencją godną humorysty dąży do możliwie obiektywnego przedstawienia postaci. Pilnie szuka cech, które wzbudzą sympatię do głupiutkiej aktoreczki. Powstaje charakterystyka postaci, w której sentyment miesza się z ostrym, uważnym spojrzeniem wnikliwego obserwatora:

[...] dla panny Zosi jeden poeta, ładnie gadający, a bez kopiejski i jeden malarz, choć bez kołnierzyka, znaczyl zawsze więcej niż stu hrabiów i kilku dyrektorów banku. Taka to już była artystyczna dusza w tym rzadko kąpiącym się ciele³⁷⁰.

Wydaje się, że pisarz-humorysta prowadzi swoistą grę z czytelnikiem. Każe mu polubić pannę Karmelek, jak i całe środowisko artystyczne. Najpierw przedstawia ów światek jako

³⁶⁸ K. Makuszyński, *O wieprzach*, op. cit., s. 55.

³⁶⁹ Tamże; por. K. Makuszyński, *Listy i gęsi*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 257; tenże: *Ci, co nie dostali roli*, „Dziennik Wileński” 1925, nr 200.

³⁷⁰ Tenże: *O wieprzach*, op. cit., s. 55.

obłudny, plotkarski, zawistny, skłonny do intryg. Kolejne wydarzenia i charakterystyki indywidualne postaci do tej listy przywar dodają wrażliwość na prawdziwe ludzkie nieszczęście, fantazję, gościnność, umiejętność zabawy i miłość do sztuki. Przedstawieni artyści są lekkomyślni, ale z uporem dążą do obranego celu. Żyją z dnia na dzień, ale i nie tracą nadziei, że ich marzenia się spełnią. Odgrywają wymyślone przez siebie role i przybierają malownicze pozy, ale też reagują spontanicznie, potrafią się wzruszać.

Narrator wykorzystuje każdą okazję, aby uświadomić czytelnikom, że za komedianką maską kryją się osobiste tragedie niedocenionego artysty, zmagającego się z biedą. Prezentacja świata artystycznego w utworze *O wieprzach* podporządkowana jest podstawowemu wyznacznikowi postawy humorysty: zaakceptować i polubić ludzi, mimo ich wad, nie zamykać oczu na zło, ale przede wszystkim szukać dobra.

Szczególnym aneksem krytyka są humoreski, listy i opowiadania adresowane do czytelników dorosłych. Makuszyński dopowiada w nich to, o czym nie chce, nie może lub nie ma okazji opowiedzieć jako felietonista teatralny. Zdecydowanie pozytywny wizerunek ludzi teatru uzupełnia beletrysta, ukazując aktora lub (częściej) aktorkę w kawiarni, w restauracji, w garderobie, wśród wielbicieli, przyjaciół, kolegów z teatru. Swoje uwagi o światku aktorskim wypowiada bezpośrednio w narracji, kiedy charakteryzuje środowisko w zdawkowych napomknieniach typu: „Czarownice. Każda aktorka starczy za wszystkie spalone czarownice”³⁷¹.

Narrator też jest często bezlitosnym przewodnikiem, który zdradza najintymniejsze tajemnice aktorów. Pozbawia też złudzeń tych, którzy gotowi są widzieć w ludziach teatru tylko kapłanów sztuki. Zdaje się też potwierdzać wiele stereotypowych opinii o ludziach teatru. Kreuje siebie na doświadczonego, obeznanego z teatrem i jego środowiskiem obserwatora, który np. dla potrzeb listu

³⁷¹ Tenże: *Pan z kozią bródką*, op. cit., s. 158.

stara się najwierniej odtworzyć autentyczny tok wynurzeń anonimowej, typowej aktorki:

Aktorka mówi mniej więcej tak:

– Ach, jak ja lubię tę moją koleżankę, jaka to sliczna kobieta. Może by było lepiej, aby nie była na utrzymaniu, ale z czego biedactwo ma żyć? Przecie wszędzie ńędza... A za hrabiego biedactwo nie wyjdzie, bo piegowata, nogi w kabląk, z przodu za wiele, z tyłu nic, jak Saski Plac, żołądek na wierzchu, odstające ucho, matka ma magiel, ciotka szynk w Grzybowie, ojciec w kryminale, a dzieciątko na flaszeczce także by się znalazło, gdyby kto bardzo poszukał, ale po co ja się mam zajmować cudzymi sprawami. Nikt mnie nie obmawia i ja nie obmawiam nikogo... I słusznie³⁷².

Podobną metodę polegającą na karykaturalnym przerysowaniu postaci stosuje narrator, kiedy chce uzasadnić tezę, iż „wiadomą jest rzeczą, że nikt tak bardzo nie pogardza drugim człowiekiem jak aktor aktorem i jest wewnętrznie przekonany, że jego kolega nie siedzi w kryminale jedynie przez jakąś niewytłumaczoną pomyłkę”³⁷³.

Makuszyński zagląda za teatralne kulisy to jako satyryk, to znów jako łagodny humorysta, solidaryzujący się z ludźmi teatru. Świat kulis w krzywym zwierciadle satyry (często dobrotliwej) i ludzkie oblicze teatru – to kolejne zagadnienia pasjonujące beletrystę.

Reminiscencje teatralne występujące w twórczości literackiej autora *Bezgrzesznych lat* są swoistym aneksem krytyka do proponowanej wizji teatru. Pisarz nie ukrywa swego zafascynowania tym światem, ale scena już go mniej interesuje. Swoją uwagę koncentruje głównie na kulisach teatru. Aktorzy poza sceną, publiczność po opuszczeniu widowni, teatralność, teatralizacja i aktorstwo w życiu społecznym – to podstawowe motywy pojawiające się w beletrystyce i poezji.

³⁷² Tenże: *Piąte przez dziesiąte*, Warszawa 1926, s. 110.

³⁷³ Tenże: *O wieprzach*, op. cit., s. 77.

Świat przedstawiony bywa kreowany, opisywany i interpretowany przez realia teatru. Rzeczywistość pozateatralna i szeroko rozumiana rzeczywistość teatru – przenikają się. Pisarz z pasją demaskuje wszystko, co teatralne jest w życiu, a co prawdziwe, spontaniczne – w teatrze. Odwołanie się do realiów teatru jest okazją nie tylko do wyrażenia refleksji o sztuce teatru i jej twórcach, ale również o naturze ludzkiej, społeczeństwie, problemach etycznych i moralnych.

Tematem rozważań Makuszyńskiego-prozaika, poety i felietonisty teatralnego są również aspekty relacji: sztuka – człowiek. Pisarz jednakże nie stara się uporządkować swoich obserwacji, powstrzymuje się od syntezy i oceny opisywanych zjawisk. Proponuje wieloaspektowe i różnorodne spojrzenie na ten problem. Zastanawiać musi fakt, że autor, który prezentuje w swoich utworach niewątpliwie uproszczoną wizję świata, w tym wypadku eksponuje całą złożoność zagadnienia. Jego twórczość może stanowić swoistą literacką ilustrację paradoksu, który stał się przedmiotem rozważań Marii Gołaszewskiej:

[...] z jednej strony w sztuce odbija się człowiek w jego najbardziej subtelnych i nieuchwytnych odmianach doznań, jego «życie wewnętrzne», jego sprawy najbardziej intymne – z drugiej człowiek naśladowuje sztukę, «odgrywa» swoje życie, kształtuje je na podobieństwo widowiska, czegoś, co jest oglądane i do oglądania przeznaczone [...]. Natrafiamy tu zatem na dwie przeciwstawne funkcje sztuki: z jednej strony człowiek w niej się odnajduje, pogłębia i poszerza granice swojego poznania dotyczące zarówno świata jak człowieka, a także samego siebie – z drugiej strony w niej, czy też poprzez nią się zatracza, zatrzymuje się na tym, co zewnętrzne, biorąc pozory za rzeczywistość, starając się naśladować to, czego naśladować się nie da, ponieważ nie jest dla niego stosowne (nie jest zgodne z naturą jego osobowości). Dokonuje wtedy szczególnej «estetyzacji» swego życia w sposób naśladowczy i wzorowany na sztuce³⁷⁴.

Refleksja Gołaszewskiej doskonale oddaje istotę i charakter teatralności i teatralizacji zachowań bohaterów Makuszyńskiego.

³⁷⁴ M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki*, Warszawa 1977, s. 16.

Zafascynowanie teatrem jest widoczne w całej twórczości pisarza. Jej idealnym odbiorcą będzie czytelnik-widz teatralny. Motywy teatralne pojawiają się w różnorodnej formie: jako cytaty z dramatów, aluzje, porównania, peryfrazy, metafory czy epitety. Wszystkie te środki służą różnorodnym celom. Wskazują na oryginalność lub banalność postaci, sytuacji, wydarzenia lub scenerii. Urozmaicają narrację, nadając jej swoisty erudycyjny charakter, ale przede wszystkim są formą propagowania teatru.

Konsekwencją odczytania utworów literackich w kontekście dorobku krytycznego jest traktowanie beletrystyki i poezji jako swoistych tekstów perswazyjnych, w których sztuka retoryki współlistnieje z poetycką sztuką słowa. Retoryki, której przecież „istota [...] nie tkwi w formie utworu, nawet tego perswazyjnie umiarkowanego i dyskretnego, bez krzykliwej propagandy i agitacji, istota retoryki zawarta jest w postawie autora wobec przedmiotu wypowiedzi, przekonanego o słuszności sprawy, której broni”³⁷⁵.

Makuszyński jako poeta i beletrysta pozostaje w kręgu teatru. Nie zmienia nawet swojej strategii, którą obrał, pisząc felietony teatralne. Aby pozyskać czytelnika-widza teatralnego odwołuje się do stereotypów teatralnych, przekształca je, uzupełnia, podejmuje podobną grę, jaką prowadzi felietonista teatralny, wykorzystujący stereotypy etniczne lub literackie. Bawi i wzrusza. Unika jednoznacznych sądów. Satyrę łagodzi komizmem lub sentymentem. Dąży do przekazania własnego oczarowania teatrem. W felietonach teatralnych czasami zapominał o widzu jako odbiorcy. Tworząc specyficzny teatr wyobraźni, adresował swoje teksty do tych, którzy być może nigdy nie zobaczą spektaklu. W beletrystyce natomiast bardzo często przywołuje postaci z dramatów, sytuacje sceniczne i każe sięgać swoim czytelnikom do doświadczeń teatralnych. Wspólne przeżycia i spostrzeżenia poczynione na teatralnej widowni stanowią jedną z płaszczyzn porozumienia, wyznaczają sposób widzenia i traktowania świata przedstawionego.

³⁷⁵ M. Korolko, *Retoryka w twórczości C. K. Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3.

Teatr jest przedmiotem rozważań, refleksji, opisu i niewyczerpanym źródłem inspiracji dla pisarza, który nigdy tak naprawdę nie opuścił fotela recenzenta. Zrezygnował z działalności krytycznej, ale nie przestał być miłośnikiem i propagatorem teatru.

ZAKOŃCZENIE

Pisarz oczarowany teatrem

Makuszyński przez blisko trzydzieści lat zasiadał w fotelu recenzenta, najpierw w teatrze lwowskim, później w teatrach warszawskich. Podstawową formą jego wypowiedzi krytycznych był felieton teatralny wzorowany na tradycji Sarceya. Nazwanie Makuszyńskiego krytykiem lub felietonistą teatralnym nie określa precyzyjnie stosunku pisarza do teatru. Lektura tylko felietonów teatralnych również nie daje pełnego wyobrażenia o tym, jak ważne miejsce zajmuje teatr w jego twórczości. Może też prowadzić do sformułowania niesprawiedliwych ocen.

Historyk teatru w dorobku liczącym około 580 tekstów znalazłby zapewne kilkadziesiąt felietonów, w których autor starał się dać wyobrażenie o przedstawieniu teatralnym lub kreacjach aktorów. Nieco częściej pojawiają się uwagi o kondycji i organizacji teatrów. Zazwyczaj lakoniczne spostrzeżenia dotyczące gry aktorskiej, dekoracji lub pomysłu reżysera wypowiedane są w ostatnich dwóch – trzech zdaniach albo giną wśród dygresji i rozważań o dramacie. Również może budzić zastrzeżenia pobłażliwość i wyrozumiałość felietonisty. I tu może nasunąć się pytanie: czy Makuszyński w ogóle zasługuje na miano krytyka teatralnego? Czy nie był tylko błyskotliwym erudytą, zręcznie ukrywającym swoją niekompetencję w sprawach teatru?

Fakt, iż w kilku felietonach autor bardzo wnikliwie i precyzyjnie omówił niemal wszystkie elementy przedstawienia, nie tylko nie rozprasza tych wątpliwości, ale rodzi nowe: czy autor *Dusz z papieru* poważnie traktował funkcję recenzenta teatralnego?

Założenie, że felietonistyka teatralna stanowi integralną część całego dorobku pisarza oraz rozszerzenie zakresu badań na cały dorobek literacki i publicystyczny autora *Wycinanek* pozwoliło na właściwe określenie skali prowadzonej przez Makuszyńskiego walki o teatr, widza teatralnego i czytelnika. Jego felietony teatralne propagują teatr, a zarazem są formą kontaktu z czytelnikami oraz autoklasy jednego z najpopularniejszych pisarzy, który utrwalał swój wizerunek „pocieszyciela serc smutnych” i „wirtuoza masowej wyobraźni”:

Nie samym chlebem żyje człowiek, więc czasem z okazji korzystając, trzeba mu dać na pociechę w psich czasach trochę cukrowej pianki felietonu, garść beztroskich słów i wiązanek obwarzanków miłego nonsensu, aby uradować jakiegoś w zapadłej dziurze siedzącego biedaka, którego mało to obchodzi, czy panna Marysia Karmelek «oczarowała widzów uśmiechem», ale dobrze mu zrobi, jeśli się z autorem sztuki pogada dowcipnie i zajmująco³⁷⁶.

Makuszyński-krytyk teatralny nie przestaje być humorystą, młodopolskim lirykiem i błyskotliwym crudytą. Makuszyński-pisarz nie ukrywa swoich teatralnych fascynacji. W utworach autobiograficznych przywołuje teatralne przeżycia z lat gimnazjalnych, wspomina sławnych i mniej znanych aktorów. W listach, opowiadaniach, humoreskach i powieściach wyraźnie nawiązuje do wizji teatru, jaką kresli, zasiadając w fotelu recenzenta.

Krytyk korzysta z warsztatu pisarza, aby dać wyraz swojemu oczarowaniu teatrem i oczarować czytelnika. Pisarz natomiast tak konstruuje fabułę utworów, by przekonać odbiorcę o magii i sile

³⁷⁶ K. Makuszyński, *Jak ja to widzę*, op. cit.

oddziaływania teatru oraz o jego obecności w życiu jednostki i społeczeństwa. Teatr jest dla beletrysty i poety niewyczerpanym źródłem inspiracji twórczej. Bywa przedmiotem oceny krytycznej i refleksji, pretekstem do rozważań o ludzkiej mentalności, obyczajach i normach kształtujących stosunki międzyludzkie.

Konsekwencją przyjęcia teatralnej perspektywy w spojrzeniu na świat jest sceniczne kreowanie przestrzeni i bohaterów w utworach literackich. Czytelnik staje się widzem w stworzonym teatrze wyobraźni albo też, zgodnie z sugestią narratora, korzysta z własnych doświadczeń teatralnych.

Pisarz propaguje teatr bez natrętnej dydaktyki i moralizowania. Ukazuje tylko jego wszechobecność i uniwersalność. O obowiązku bywania w teatrze pisze krytyk. Beletrysta poprzestaje na wykreowaniu i siebie, i swoich bohaterów na znawców oraz miłośników sztuki teatru. Natomiast obaj – i krytyk, i prozaik – przedstawiają teatr jako świątynię sztuki lub w nieco krzywym zwierciadle satyry. Wejście w świat uludy scenicznej pozwala widzowi przeżyć wielkie wzruszenie, zachwycić wspaniałością widowiska albo śmiać się do łez. Nie mniej interesujące może być zajrzenie za kulisy, fascynujące specyficzną atmosferą, skandalami i plotkami.

Obrany przez Makuszyńskiego sposób popularyzowania teatru należy traktować jako metodę retorycznej perswazji, która „nie jest nauczaniem czy wyjaśnianiem pojęć logicznych w kategoriach prawdy i fałszu, lecz przekonaniem zmierzającym do wyboru wartości najbardziej stosownych dla odbiorcy. Prawdopodobieństwo retoryczne jest dziś odpowiednikiem fikcji literackiej i sztuki fabularnej”³⁷⁷. Perswazyjność teatraliów autora *Wycinanek* nie polega na „nakłanianiu”, ale „oczarowaniu” odbiorców. Nie ulega wątpliwości, że działalność krytyczna autora *Dusz z papieru* ma specyficzny charakter. Wizję teatru stworzoną przez krytyka

³⁷⁷ M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 35.

uzupełniał i przekształcał liryk lub beletrysta, dla którego zawsze najważniejsza była publiczność teatralna i literacka. Pisarz i felietonista dążył do przysporzenia teatrom widzów, a sobie – równie wiernych czytelników.

Felietony teatralne Makuszyńskiego mogą bawić lub irytować współczesnego czytelnika. Mają bowiem wszystkie cechy „makuszyńskości”, które przyczyniły się do niebываłej poczytności utworów „polskiego Dickensa”. Być może nie tylko jako pisarz dla dorosłych, ale i jako felietonista teatralny jest Makuszyński „zabytkiem historycznym”³⁷⁸, wypracowana bowiem przez niego poetyka felietonu teatralnego, drukowanego w gazecie, adresowanego do masowego odbiorcy nie znalazła – jak dotąd – kontynuatorów.

Twórczość autora *Rzeczy wesołych* ponownie zdobywa sobie czytelników. Nabywców znajdują nie tylko książki dla dzieci i młodzieży, ale i wznowienia utworów przeznaczonych dla dorosłych. Być może też i felieton teatralny, kontynuujący tradycje gawędy, będący lekturą „łatwą i przyjemną”, znajdzie swoich odbiorców.

³⁷⁸ M. Inglot, *Wirtuoz masowej wyobraźni [w:] Stulecie urodzin K. Makuszyńskiego*, op. cit.

EIN SCHRIFTSTELLER IM THEATER. THE TEATERKRITIK VON KORNEL MAKUSZYŃSKI

Kornel Makuszyński (1884-1953) war Autor vieler Romane, Erzählungen, Briefe und Humoresken für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Wenig bekannt sind seine theatralischen Feuilletons, welche er in den Spalten von „Słowo Polskie“ (1905-1920), „Rzeczpospolita“ (Warszawa 1920-1924) und „Warszawianka“ (Warszawa 1924-1928) veröffentlichte.

Makuszyński lehnte die Rolle eines Kritikers von der absoluten Autorität programmatisch ab. Er nannte sich selbst Theaterfeuilletonist. Ein Kritiker sollte nicht seine Leser vom Theaterbesuch entmutigen. Als Vermittler zwischen dem Theaterpublikum und den Künstlern, nimmt er Einfluß auf sein Gestalt und ist dabei in die Erziehung des Publikums engagiert. Am effektivsten kann das ein Kritiker-Plauderer, ein Gesprächspartner tun und nicht ein Richter.

Er meinte, daß das Theater dem Geschmack der Zuschauer nicht liebedienern darf, soll aber sein Programm so gestalten, damit es dem intellektuellen Niveau des Zuschauers entspricht und gleichzeitig auf den Empfang immer schwieriger Theaterstücke vorbereitet.

Die wichtigsten Kriterien für die Bewertung eines Bühnenstückes waren Rührung und Bezauberung. Die Bedingung für das Empfinden einer Rührung (verstehend sowohl als ein höheres Gefühl, als auch als herzliches Lachen) ist die Bezauberung, verstanden nicht nur als das Zwingen des Zuschauers sich der Illusion einer Realität der auf der Bühne dargestellten Welt zu fügen, sondern vor allem als metaphysische Einheit des Publikums und der Schauspieler. Schreibend über einer Theaterdarstellung hat er seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Schauspieler konzentriert, obgleich oftmals unterstrich er, daß eine Theaterpremiere ein Ergebnis der Zusammenarbeit der Künstler aus verschiedenen Kunstarten ist.

Das Wesen der schauspielerischen Kunst ist nicht die Wiedergabe der Person der Drama, sondern das Kreieren dieser Person, welches der Idee des Werkes, dem Plan des Autors und der individuellen Sensibilität des Schauspielers entspricht. Mit der Apotheose des Schauspielertums als einer

Berufung, verband er ein tiefes Glauben an die Möglichkeiten des Theaters. Theater, wie keine andere Kunst, kann die Schule des Patriotismus, eine Quelle der tiefen Rührung und ästhetischen Erlebnisse sein, als auch – was er oftmals unterstrich – eine Form der gesellschaftlichen Psychotherapie. Alle Funktionen des Theaters: ästhetische, didaktische und unterhaltsame sind gleichwertig für eine normale Entwicklung der Kunst und der Gesellschaft.

Das theatralische Wirken von Kornel Makuszyński charakterisiert die Mannigfaltigkeit der Form und des Inhaltes. Wir finden die Berichterstattungen und Rezensionen, die sachlich die einzelnen Elemente der Darstellung bewerten, die Rezensionen welche umfangreiche Informationen über den Autor der Drama, die Bühnentradiation enthalten, oder Informationen, welche die Drama als literarisches Werk interpretieren, Feuilletons, welche in der belletristischen Weise das Theatermilieu oder die Eindrücke des das Spektakel schauenden Publikums beschreiben.

Die große Gruppe stellen die Feuilletons dar, die Plaudereien, welche den unterschiedlichen Erscheinungen aus dem gesellschaftlichen, kulturellen und sittlichen Leben gewidmet sind und welche sich auf den Themen aus der Theaterdarstellung stützen. Zu seinen Theaterschriften sollte man noch die belletristischen Werke zählen, welche thematisch mit dem Theater verbunden sind: Briefe, Erzählungen, Humoresken, wo die Handlung im Theatermilieu stattfindet, welche die Realien des Lebens der Theatermenschen oder des Theaterpublikums zeigen.

Der Stil des Makuszyńskis charakterisieren zahlreiche Wiederholungen, eine reiche Metaphorik, eine Vielzahl der Epithetonen, homerische Vergleiche, Allegorik, Visionarität und Bildlichkeit, das Verbinden der Erhabenheit mit dem schlagfertigen Witz, Kalauer, Zitaten und Selbstziten, Paraphrasen der bekannten Sprüche und Sprichwörter. Der Autor greift auf die Beobachtungen und Erfahrungen des Lesers, auf sein ästhetisches Gefühl und seine Phantasie zurück.

Makuszyński ist vor allem ein Kritiker Humorist, welcher der Unvollkommenheit der Welt bewußt ist und trotz nicht der besten Erfahrungen

die Akzeptanz des Lebens preist, und wie Dickens ostentativ das Glauben an die Güte der Menschen und an die Wundermacht des Lachens manifestiert.

Makuszyński-Schritsteller zeigt seine Faszination am Theater in den Romanen, Erzählungen und Humoresken. Der Erzähler als auch die Personen dieser Werke sind die Liebhaber des Theaters, sie zitieren die Ausschnitte aus den Dramas, sind selbst Schauspieler oder Regisseure. Sie sehen die Beziehungen zwischen dem Theater und dem Leben. In der Theaterkritik von Makuszyński findet sein Abbild die Einstellung eines Humoristen, in seinem literarischen Wirken – seine Faszination mit dem Theater.

Eine Vielzahl der Gattungen der kritischen Aussagen, die Mannigfaltigkeit der Themen, der stilistische und sprachliche Reichtum charakterisieren den ganzen Ertrag von Makuszyński. Die einzelnen Veröffentlichungen kann man als eine rein unterhaltsame Lektüre betrachten und somit das Wirken des Makuszyńskis als Kritiker zu der Strömung der populären Kritik zählen, welche an die breiten Kreise der Empfänger adressiert ist. Gleichzeitig erlaubt die Vielschichtigkeit und literarischer Charakter der Kritiken, sie als Proben der tiefgreifenden Kritik zu betrachten, welche in artistischen Weise ausgedrückt werden.

INDEKS

- A**
Adwentowicz Karol 39
Aldridge Ira 32, 112
Arystofanes 120
- B**
Bahr Hermann 99
Bałucki Michał 54, 56, 60, 63, 68, 108
Bandrowski Juliusz
 zob. Kaden-Bandrowski Juliusz
Bassermann Albert 112, 113
Beaumarchais Pierre Augustin Caron de
 33, 54, 58, 99
Bednarczyk Antoni 40, 130
Benavente y Martinez Jacinto 54
Bergson Henryk 49
Bernhardt Sarah 17, 116
Björnson Björn 12
Bliziński Józef 55
Bober J. 39
Bogusławski Władysław 28, 44, 45
Bogusławski Wojciech 99, 100, 101,
 102, 103, 104, 105
Boy-Żeleński Tadeusz 42, 45, 63
Brumer Wiktor 42, 43, 44, 45, 100, 113,
 114, 116
Brzozowski Stanisław 30, 43, 44, 45, 99
- C**
Caillavet Gaston Armand de 54, 56
 60, 69
Centnerszerowa R. 51
- Cepnik Henryk 10
Chaveau Maria właśc. M. Chawowa 29
Chmieliński Józef 11, 111
Chrzanowski Ignacy 20
Ciechowicz Jan 32
Coquelin Constant-Benoit
 (zw. starszym) 17, 18, 116
Cudnowski Henryk 11
Curel François de 49, 83
Czaplińska Zofia 11
Czechow Antoni 12, 67
- D**
Danton Georges Jacques 77, 78, 85,
 91, 104
D' Annunzio Gabriele 12
Dickens Karol 49, 59, 67, 141
Dowbór-Muśnicki Józef 20
Duhamel Georges 54
- E**
Erben Eryk 90
- F**
Faryś Janusz 20
Feldman Ferdynand 11
Fertner Antoni 29, 39, 61, 109, 116
Fijałkowski Mieczysław 54, 72, 106
Fischer Gustaw 11
Flers Robert de 54, 56, 60, 69

- Fredro Aleksander 13,24, 27, 28, 31, 38,
48, 54, 55, 56, 60, 62, 63, 68, 72,
76, 89, 111
- Frenkiel Mieczysław 106, 107, 108, 109
- Frycz Karol 30, 79, 115
- G**
- Gall Iwo 100
- Garczyński Stefan 48
- Gasiński Edmund 15, 40, 84
- German Juliusz 15, 68, 69, 83, 99
- Gieysztor Stanisław 20, 21
- Glikson Jakub 18
- Goethe Johann Wolfgang von 13, 36
- Golaszewska Maria 134
- Gorczyński Bolesław 100, 101, 102
- Gorki Maksym 12
- Gorsse Henri de 105
- Gostyńska Anna 35
- Grabowski Władysław 96
- Grubiński Wacław 21, 91
- Grzegorzczak Marian 21
- Grzymała-Siedlecki Adam 20, 21
- H**
- Hadaczek Bolesław 8
- Hamsun Knut 66, 67, 94
- Hanako 116, 130
- Hauptmann Gerhart 11, 12
- Heller Ludwik 10, 18, 41
- Hennequin Maurice 94
- Hierowski Stanisław 11
- Holbein Hans 108
- Horzyca Wilam 104,105
- Hugo Wiktor 13, 33
- Hutnikiewicz Artur 8
- I**
- Ibsen Henrik Johan 11, 12, 41, 66, 67,
85, 86, 93
- Inglot Mieczysław 8, 80, 141
- J**
- Janowski Stanisław 41
- Jaracz Stefan 36,112
- Junosza-Stępowski Kazimierz 32, 112,
113, 114, 115, 116, 117
- K**
- Kaden-Bandrowski Juliusz 10
- Kaiser Georg 50, 67
- Kamiński Kazimierz 104, 107, 108, 109
- Kasprowicz Jan 14
- Kaszyński Stanisław 42
- Kawecki Zygmunt 15, 41, 90
- Kiedrzyński Stefan 69, 92
- Kisielewski Jan August 11, 81, 82, 90
- Kistemaekers Henri 92
- Kleszczyński Zdzisław 83, 90
- Korfanty Wojciech 20
- Korolewicz-Waydowa Janina 11, 39
- Korolko Mirosław 136, 140
- Kotarbiński Józef 106, 108, 109
- Kowalczykówna J. 76
- Kozicki Władysław 10
- Krański Edward 36, 112
- Krański Zygmunt 27
- Krochowicki Adam 14
- Krzywoszewski Stefan 54
- Kuchtówna Lidia 8, 39, 105
- L**
- Lakatos Laszlo 55
- Lechoń Jan 42, 43, 44, 45, 46
- Lenin Włodzimierz Iljicz 91
- Leoncavallo Rugiero 127
- Leszczyński Bolesław 32, 108, 112
- Linowska S. 40
- Lorentowicz Jan 42, 44, 45
- M**
- Maeterlinck Maurycy 12, 49, 50, 51
- Majchrowski Zbigniew 32
- Malicka Maria 78, 105
- Mere Charles 73

- Mickiewicz Adam 124
Mirande Yves 99
Mitosek Zofia 65, 66
Moliere 13, 28, 31, 60, 69, 110, 122
Musset Alfred de 13
- N**
Natanson Wiktor 21
Niewiadomski Stanisław 20
Norwid Cyprian Kamil 27, 136
Novelli Ermete 17, 112
Nowacki Jan 11
Nowaczyński Adolf 20, 21
Nowina Kazimierz 99
- O**
Ortwin Ostap 14
Osterwa Juliusz 28, 34, 35, 37, 38, 96
- P**
Paderewski Ignacy 20
Panenkowa Irena 21
Parandowski Jan 41, 44
Passi Isaak 49, 51, 52
Pawlikowski Tadeusz 12, 13, 14, 84
Perzyński Włodzimierz 12, 21, 55, 59, 69
Piasecka Dorota 8
Pietrzycki Jan 18
Pirandello Luigi 31, 90
Plaut Titus Maccius 110
Podraza-Kwiatkowska Maria 15, 83
Poreda Eugeniusz 100
Praxy Raul 99
Prokesch Władysław 41
Pronaszek Andrzej i Zbigniew 30
Prus Bolesław 49, 59
Prussak Maria 43
Przybyszewski Stanisław 13, 80, 81
- Q**
Quinson Gustave 99
- R**
Rabski Władysław 41
Ratajczak Dobrochna 54
Raynal Paul 79, 83
Rittner Tadeusz 12, 99
Rivoire Andre 54
Robespierre Maximilien Marie
Isidore de 85
Rolland Romain 17, 49, 90
Romains Jules 54
Rose Edward 20
Rostand Edmond 11
Ruszkowski Ryszard 55
Rychłowski Franciszek 18
Rydel Lucjan 13
- S**
Samozwaniec Magdalena 59, 61
Sarcey Francisque 17, 137
Savoir Alfred [A. Poznansky] 56
Schiller Friedrich 13
Schiller Leon 38, 42, 102, 103, 104, 105
Shakespeare William 11, 13, 28, 31,
104, 112, 115, 123
Shaw George Bernard 12, 58, 59, 60,
67, 68, 90, 99
Sichulski Kazimierz 20
Sivert Tadeusz 10
Skalska Kazimiera 78
Skarbek Stanisław 10
Słonimski Antoni 42, 43, 45, 46
Słowacki Juliusz 11, 13, 24, 27, 31, 35,
68, 99, 127
Sofokles 99
Solska Irena 11, 39, 93, 94
Solski Ludwik 31, 39, 40, 110, 111
Stachiewiczowa Felicja 11
Staff Leopold 12
Stanisławski Konstanty 37
Stanisławski Stanisław 72, 85
Stasiński Piotr 7, 65
Strindberg August 66, 67

- Stroński Stanisław 20
Sudermann Hermann 11, 74
Sygietyński Antoni 42, 44, 45
Szaniawski Jerzy 34, 36
Szekspir zob. Shakespeare
Szober Feliks 102, 103
Szuman Stefan 64
Szyfman Arnold 104
Szymańska Beata 50
- T**
Tatarkiewicz Marian 99
Tołstoj Lew 11, 99
- U**
Udalska Elconora 8, 32, 42, 98, 112
Umińska Stanisława 25
- V**
Véber Pierre 105
Vildrac Charles 54, 91
Voltaire 104
- W**
Wedekind Frank 67
Węgiecko Aleksander 79, 115
Węgrzyn Józef 78, 95
Wilde Oscar 12, 46, 58, 59, 67
Winawer Bruno 55, 59, 68
Witkiewicz Stanisław Ignacy 34
Witwicki Władysław 20
Wolański Władysław 11
Wolter zob. Voltaire
Womele Stanisław 50
Wostrowski Ludwik 11
Wyka Kazimierz 48
Wyspiański Stanisław 13, 27, 63, 103
- Z**
Zabłocki Franciszek 13, 38, 60, 63
Zapolska Gabriela 11, 13, 14, 15, 31, 40, 41, 54, 69, 91
Zawistowski Władysław 106
Zbierzchowski Henryk 15, 82
Zegadłowicz Emil 22
Zelwerowicz Aleksander 104
Ziomek Jerzy 79
- Ż**
Żelazowski Roman 11
Żeromski Stefan 91
Żuławski Jerzy 12



