

MAGDA NABIAŁEK (ORCID: 0000-0003-2487-5146)

Interwencja, edukacja, demokracja – krytyka teatralna dwudziestolecia międzywojennego

Ośrodkiem artykułu są trzy postacie środowiska teatralnego dwudziestolecia międzywojennego: Witold Wandurski, Józef Jarema i Adam Polewka. To nie tylko twórcy ważnych projektów dramatycznych i teatralnych lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, lecz także autorzy, którzy brali aktywny udział w ówczesnych dyskusjach krytyki teatralnej. Ich krytyczno-teatralne wypowiedzi pozwalają dostrzec bardzo charakterystyczną, a do tej pory nieopisywaną, współbieżność projektów awangardowych i tych wyrastających z myślenia o demokratyzacji sztuki. Obserwacje dotyczące interwencji i edukacyjnego potencjału dramatu i teatru dwudziestolecia prowadzą do wniosku, że to nie w temacie, nie w sposobie przedstawiania, a w projekcie nowego widza krył się ośrodek myślenia o demokratyzacji sztuki teatralnej dwudziestolecia.

Słowa kluczowe: dramat, teatr, Jarema, Wandurski, Polewka, krytyka teatralna, ludowość, awangarda

Małgorzata Sugiera w swojej refleksji poświęconej kategorii autorytetu dramatu (kształtującego możliwie stabilne światooobrazy), posługując się kategoriami archiwum i repertuaru zaproponowanymi przez Dianę Taylor (2003), podkreśla doniosłość konsekwencji rozejścia się w wieku XIX dróg dramatu i teatru, do tamtej pory właściwie nierozłącznych. Ten pierwszy przypisany został do literackiego archiwum kształtującego kanon, drugi – stał się przestrzenią realizacji zmiennych w (historyczno-społecznym) czasie repertuarów (Sugiera 2014, 59–96). Mimo świadomości ograniczeń i uproszczeń tego podziału, sygnalizowanych także przez samą Sugierę, uznać trzeba, że kolejne dziesięciolecia przynoszą jego zaostrzenie. Widać to doskonale w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy niespełnionym oczekiwaniom dotyczącym wielkiego, nowego narodowego dramatu, sygnalizowanym także przez ówczesną widownię (Popiel 1984, 136–144), towarzyszy ogromny wzrost mniejszych inicjatyw teatralnych (Cricot 1, Scena i Lutnia Robotnicza, Scena Robotnicza w Łodzi, teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka, teatr objazdowy Reduty), tworzenie scen nowego typu, zakładających demokratyzację sztuki i aktywizację kolejnych grup odbiorczych. Czy to jednak oznacza, że inicjatywy te nie miały potencjału awangardowego? Nie przełamywały dotychczasowych schematów prezentacji dramatyczno-teatralnej, a tym samym nie dawały szansy na tworzenie nowych scenariuszy?¹ Paradoksalnie dorobek artystyczny dwudziestolecia udowadnia, że teza o rozbiciu praktyk dramatyczno-teatralnych na awangardowe, poszukujące nowego języka dla widowiska, oraz te korzystające z ludowych korzeni i inspiracji po to, by demokratyzować przestrzeń sztuki, jest błędna. Przyglądając się poszczególnym realizacjom dramatycznym i teatralnym, można zaryzykować tezę, że cele teatru awangardowego i ludowego spotykają się w obrębie lewicowego projektu politycznego, co znajduje swoje odzwierciedlenie w dyskusjach krytycznoliterackich tamtego okresu. W poniższych rozważaniach interesuje mnie przede wszystkim moment spotkania między sztuką awangardową i demokratyczną; nowatorską i korzystającą z depozytu ludowych praktyk.

Oczywiście próba jednoznacznej charakterystyki zorientowanej lewicowo części środowiska teatralnego jest z założenia skazana na porażkę.

1 Świadomie korzystam z określenia, które Małgorzata Sugiera proponuje w ramach negocjacji pomiędzy pojęciem archiwum a repertuaru, wskazując na możliwość historyczno-społecznej aktualizacji odbioru zarówno tekstu literackiego, jak i widowiska. Ponadto pojęcie scenariusza, odsyłające do włoskich tradycji przechowywania komedii dell'arte przez rodziny artystów, wskazuje na archiwum praktyk nażywości, a więc połączenie pamięci i sztuki improwizacji, co w kontekście rozwijanego dalej problemu jest istotne również na polu polskiej awangardy teatralnej.

Cele teatru awangardowego i ludowego spotykają się w obrębie lewicowego projektu politycznego, co znajduje swoje odzwierciedlenie w dyskusjach krytycznoliterackich tamtego okresu.

Trudno sobie w końcu wyobrazić postawienie w tym samym szeregu postaci takich jak Adam Polewka, Józef Jarema, Władysław Broniewski, Witold Wandurski. Jeszcze trudniej uwzględnić w tym zestawieniu tak różne inicjatywy jak tworzenie scen robotniczych i proletariackich czy budowanie alternatywnych środowisk teatralnych (scen kawiarnianych, studiów, teatrów objazdowych, widowisk masowych)².

Opisanie krytyki teatralnej okresu dwudziestolecia międzywojennego wymaga dostrzeżenia wielu różnych zjawisk, cieniowania stanowisk politycznych, uwzględniania skomplikowanej relacji między zaangażowaniem ideologiczno-społecznym a politycznym. Nie ma tutaj miejsca, by wdawać się w tak szeroko zakrojoną dyskusję. Chciałabym zamiast tego zaproponować przyjrzenie się krytyce teatralnej za pomocą trzech postaci, które w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku odgrywały w tym środowisku ogromną rolę. Witold Wandurski, Adam Polewka i Józef Jarema to twórcy teatralni, autorzy tekstów, jak również reżyserzy, animatorzy środowiska teatralnego, którzy jednocześnie zabierali głos w dyskusji krytycznej poświęconej przyszłości polskiego dramatu i teatru. Łączyło ich przekonanie (dotyczące zarówno tekstu literackiego, jak i widowiska), że tworzą scenę publiczną, a więc szeroko dostępne medium życia społecznego, którego potencjał warto jeszcze raz wykorzystać. Radykalne odrzucenie parnasistowskiego podejścia do tekstu i uczynienie go narzędziem konkretnej zmiany społecznej, przestrzenią spotkania między twórcą a nową widownią (w duchu Benjaminowskiego dzieła w dobie technicznej reprodukcji), łączyło nie tylko wymienioną wyżej trójkę, lecz także (zdecydowanie nielewicowych) twórców o tak odmiennych w swoich artystycznych postawach jak Leon Schiller, Ludwik Hieronim Morstin, Ewa Szelburg-Zarembina czy Andrzej Rybicki.

Każdy z trzech bohaterów mojego artykułu odegrał ważną rolę w środowisku lewicowym: Jarema stworzył Cricot I (Mazur-Fedak 2008, 15–30), dając tym samym przestrzeń do aktywności artystycznej wielu postaciom związanym z KPP, Wandurski (zafascynowany twórczością Majakowskiego, teatralnymi dokonaniem Meyerholda) po powrocie z Rosji do Polski zorganizował w Łodzi pierwszą scenę robotniczą³

2 Bardzo dobrze pokazuje to nie tylko przykład Polski. Podobne zjawiska obserwować można na tak skrajnych przykładach, jak środowisko teatralne Hiszpanii (z tragicznym losem Garcii-Lorki w tle) i Ukrainy (na której terenie ściera się projekt Łesia Kurbasa i Marka Tereszczewki).

3 Scena Robotnicza w Łodzi (1923–1927) miała w zamierzeniu Wandurskiego przede wszystkim doprowadzić do zniesienia granicy między aktorem a widzem, a dzięki temu zbudować wspólnotę duchową i ideową. Był to projekt jednoczący polską inteligencję i klasę robotniczą. Projektowana przez Wandurskiego scena

(Dorak-Wojakowska 2019, 20–35), Polewka zaś pisał teksty wprost zaangażowane politycznie, a jednocześnie brał udział w wielu inicjatywach animujących środowiska wiejskie czy robotnicze. Ta wielowymiarowość aktywności podejmowanych przez wszystkich trzech autorów, a także możliwość przełożenia prowadzonych przez nich dyskusji krytycznoliterackich na ich własne utwory (*Śmierć na gruszy*, *Grę o Herodzie*, *Raban Wandruskiego*, *Igrce w Barbakanie* Polewki, *Lajkonika* Jaremy, szopkę *Herod i Ariowie* Jaremy i Polewki) czyni ich szczególnie ważnymi dla rozważań stawiających pytanie o cele lewicowo nastawionej awangardy teatralnej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Analiza wypowiedzi krytycznoliterackich w połączeniu z pisanymi przez nich utworami pozwala zobaczyć, jak w dwudziestoleciu międzywojennym spleta się praca nad nową estetyką sceny dramatyczno-teatralnej i poszerzaniem grona jej odbiorców.

Interwencja

Józef Jarema po wybuchu drugiej wojny światowej wyjechał z Polski i nigdy już do niej nie powrócił. Nie angażował się w żaden sposób politycznie, nie rozwijał także działalności teatralnej, skupił się wyłącznie na malarstwie. Adam Polewka społeczną aktywność teatralną zamienił na mandat posła i działacza w Związku Literatów Polskich. Z tej trójki niewątpliwie najbardziej tragiczną postacią jest Witold Wandurski (Karwacka 1968), który swoje zaangażowanie ideologiczne i polityczne przypłacił życiem. Po emigracji z Polski rozwijał scenę teatralną w Charkowie (Horbatowski 1999). We wrześniu 1933 roku aresztowało go OGPU. Został (podobnie jak choćby Bruno Jasiński) oskarżony o szpiegostwo i działalność kontrrewolucyjną, a następnie rozstrzelany.

Niewątpliwie był to jeden z najbardziej bezkompromisowych twórców okresu dwudziestolecia międzywojennego, konsekwentnie dążący do tworzenia sceny robotniczej (Duniec 2017, 95–164). Zafascynowany postacią Władimira Majakowskiego (o czym świadczy między innymi przekład wstępu do *Misterium buffo*), w praktyce teatralnej przejął wiele z tego, co widział w Moskwie podczas swoich studiów. Chodzi tutaj w dużej mierze o styl plakatowy i związaną z nim poetykę charakterystyczną dla „Granatowych bluz” (Dorak-Wojakowska 2019, 24), która znajdzie odzwierciedlenie w *Giełdzie światowej* czy *Grze o Herodzie*. Sztuki Wandurskiego, na czele z tą najbardziej rozpoznawalną, czyli

miała być przestrzenią sprawstwa – zabierania głosu przez tak utworzoną wspólnotę.

Śmiercią na gruszy, to szczególnego rodzaju połączenie nowoczesności, awangardy, stylu plakatowego⁴ z polskim folklorem, ludowością i obrzędowością. Z całej wymienionej na początku artykułu trójki (Wandurski, Jarema, Polewa) to właśnie sztuki autora *Rabanu* uznać można za wprost interwencyjne, czego autor sam nie ukrywał. W jego wypowiedziach krytycznoliterackich odnaleźć można natomiast także źródła sposobu myślenia o poetyce tych zaangażowanych tekstów:

Dzieje rozwoju form teatralnych stwierdzają fakt, że pierwotną formą teatru (która się zachowała dotąd wśród plemion tzw. „dzikich” i wśród ludu) – jest właśnie pantomima zbiorowa, czyli przedstawienie na mię, gdzie nie ma podziału na „wizów” i „aktorów” (...). Poeta to (...) biedny włóczęga, towarzysz wierny „ludu wesółków” – żonglerów, rybałtów, skoczaków. (...) Który niesie na jarmarki radość innego życia, innych cierpień i radości innej, niż banalna codzienność ludzi pracy (Wandurski 1921, 5).

Poetyka dramatu i teatru w ujęciu Wandurskiego zakłada sięganie po konkretne kody kulturowe, znany powszechnie język, rozpoznawalne obrazy i symbole. Tylko nasycenie sztuki tymi elementami pozwala na grę przestrzenią komunikacji. Z kolei burzenie granicy między sceną a widownią to niewątpliwie jeden z ważniejszych elementów zaangażowanej sztuki lewicowej. Sięganie po tradycję teatru rybałtowskiego czy szopkowego (Kosiński 2022, 160–172), eksponującego nie tylko improwizację, ale i nażywość, umożliwia zaś realizację tego zadania. Naruszenie opozycji scena – widownia pozwala Wandurskiemu umiejętnie kierować uwagę odbiorcy, jednocześnie aktywizując go i wymuszając na nim współuczestnictwo w sztuce. Za tym myśleniem kryją się cele zarówno czysto estetyczne, jak i społeczno-polityczne. *Śmierć na gruszy*, *Raban* czy *Gra o Herodzie* to swego rodzaju interpelacje (Althusser 2017), które wymuszają na podmiocie rozpoznanie swojego miejsca w przestrzeni społecznej. Rejestrować społeczne zmiany i zmuszać do wyjścia z wygodnej pozycji widza w „państewku zakurzonych kulis” – oto cele Wandurskiego.

Rejestrować społeczne zmiany i zmuszać do wyjścia z wygodnej pozycji widza w „państewku zakurzonych kulis” – oto cele Wandurskiego.

4 Styl plakatowy jest do pewnego stopnia pokrewny poetyce faktomontaży czy reportaży scenicznych. Bazuje on na montażu różnego rodzaju wypowiedzi, pieśni, scenek mimicznych, intermediów. Połączenie groteski i humoru z obrazkami przypominającymi krótkie reporterskie sceny z gazety wyjątkowo silnie oddziałuje na odbiorcę. Najbardziej wyraziście styl ten, stanowiący połączenie poetyki gazetowego reportażu i widowiskowego intermedium, widać w *Grze o Herodzie*, sztuce dodatkowo osadzonej w poetyce ludowej szopki.

Postanowiłem pójść inną drogą – śladami koszmarów Goyi, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Geoga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych „kripli” śpiewających z zapalem bohaterские piosenki. Doświadczenie premiery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do serc mieszczkańskich (Wandurski 1925, 152).

Sporokowanie bardzo trudnej dyskusji o pierwszej wojnie światowej (Sajewska 2014, 405–409) czy wojnie w ogóle to tylko jeden z celów *Śmierci na gruszy*. Nie mniej angażujące, choć na innej płaszczyźnie, były *Gra o Herodzie* czy *Raban* inspirowany rzeczywistą historią strajku tkaczek (Sajewska 2017, 25–72). Wandurski reprezentuje tę stronę środowiska teatralnego, które chciała poruszać, gotowe była uciekać się do obrazów trudnych, niewygodnych, do gry ze świętościami (jak choćby w przypadku *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny⁵).

Interwencyjność tej nowej, projektowanej przez twórców takich jak Wandurski, sceny podszyta jest czymś znacznie istotniejszym. Nie chodzi tutaj bowiem wyłącznie o postawienie odbiorcy przed niewygodnymi obrazami, ale o wymuszenie na nim konieczności ustawienia się „wobec” nich. Gra perspektywą⁶, przesuwanie ramy, otwieranie kulis, zwroty do publiczności – wszystkie chwyt, które stosuje w swoich sztukach Wandurski (a które zakorzenione są w szopkowo-rybałtowskich tradycjach ludowego teatru), służą mu do aktywizacji odbiorcy, rozpoznania przez niego własnego miejsca zajmowanego na scenie historii. To projekt, który z jednej strony demokratyzuje sztukę, a z drugiej – jako awangardowy – wykracza poza doraźne cele i pozwala myśleć o budowie nowoczesnej sceny teatralnej, coraz odważniej grającej pozycjami nadawcy i odbiorcy, mówiącego i patrzącego. Świadomości tego celu towarzyszyło jednak u Wandurskiego poczucie rozmiłania się idei z praktyką w budowaniu scen ludowych czy robotniczych, co podkreślał, pisząc o dotychczasowych dokonaniach teatru „proletariackiego”:

Rzecz prosta, impreza nie miała nic wspólnego z ideologią proletariacką. Sztuczdełka z kiepska – patriotyczne w rodzaju *Kościuszki pod Maciejowicami*,

5 Wandurskiego, podobnie jak Szelburg-Zarembinę, oskarżano o groteskowe obrazowanie walki podczas pierwszej wojny światowej. Inscenizowana „wojna” w *Śmierci na gruszy* z jednej strony uruchamia odniesienia do walk z drugiego dziesięciolecia XX wieku, a z drugiej – przypomina dziecięcą zabawę; w *Ecce homo* Szelburg najpierw konfrontuje odbiorcę z brutalnym obrazem inwalidów wojennych, a następnie zamyka scenę groteskowym wręczeniem ich orderów i pojawieniem się dzieci bawiących się w wojnę.

6 W *Śmierci na gruszy* w scenie wojennej zwraca uwagę między innymi wprowadzenie postaci kinooperatora „dokumentującego” przebieg wojny.

nieodzowny *Żyd w beczce* i karmelkowa *Królowa przedmieścia* – taki „ludowy” i „budujący” repertuar, wykonywany przez „artystów” spod ciemnej gwiazdy, przeważnie amatorów i sklepikarzy – zraził prędko publiczność i teatr upadł (Wandurski 1923, 103).

Sięganie po tradycję rybałtów, twórczość ludyczną, średniowieczną i wykorzystanie jej w tworzeniu sztuki angażującej, rejestrującej zmiany otaczającej rzeczywistości nie jest charakterystyczne tylko dla Wandurskiego. W bardzo podobny sposób myślał również Adam Polewka, którego szopki polityczne i widowiska sceniczne odwoływały się w dużej mierze do tradycji igrzów, komedii dell’arte, sztuki improwizacji, jak również Józef Jarema, czego wyrazem jest nie tylko jego autorska twórczość, ale i sposób funkcjonowania całego Cricot I. Pojawia się oczywiście pytanie, w jakim stopniu na Jaremę wpłynął wyjazd do Francji, gdzie razem z kapitałami miał możliwość obserwowania bardzo podobnych interwencji teatralnych, performansów, niejednokrotnie budowanych na tradycjach ludycznych⁷. Niewątpliwie jednak same jego utwory, a także założony i prowadzony przez niego Cricot I to „miejsca”, w których spotykają się polityka, krytyka i sztuka (Czerska 2021, 331–342).

Edukacja w ramie zabawy

Józef Jarema to kolejna postać, której twórczość czeka na dogłębne opracowanie, natomiast już niewielki zbiór wypowiedzi krytycznoliterackich, publicystycznych, którym obecnie dysponujemy, pozwala dostrzec bardzo charakterystyczny dla tego autora sposób myślenia o teatrze i jego zadaniach.

Oczywiście, Jarema jako kierownik Cricot I to również „Józek”, który biegał po Krakowie, aby zebrać widownię na kolejne przedstawienie; współtworzący tak zadziorne teksty, jak *Herod i Ariowie*. Dorobek publicystyczny brata Jaremianki⁸ pokazuje jednak, że za maską prowokacji – szokowania widza, wymuszania na nim porzucenia wygodnej pozycji niezaangażowanego obserwatora i podjęcia reakcji obnażającej ostatecz-

7 To temat na zupełnie inne rozważania, warto jednak odnotować, że pewne charakterystyczne sprzężenie awangardy i ludowości widoczne jest w tak odrębnych kulturowo i społecznie krajach, jak Francja, Hiszpania czy Ukraina.

8 Warto zaznaczyć, że Maria Jarema współpracowała z Cricot 1, tworząc między innymi scenografie do kolejnych spektakli wystawianych na scenie przy Łobzowskiej. Uznaje się ją także za łącznik między Cricot 1 a Cricot 2 Tadeusza Kantora.

nie ten zły, mieszczański gust – kryje się szczególnie rozumiany projekt edukacyjny: przemyślany koncept budowy nowej widowni. Jaremie (i nie tylko jemu) chodziło o stworzenie nowego, świadomego i zaangażowanego widza, jednak nie przez nachalną indoktrynację i krytykę mieszczańskich oczekiwań, ale przez włączenie go w sztukę. Możliwe to było między innymi dzięki przekroczeniu granicy rampy, zaburzeniu podziału na scenę i widownię (wspieranemu określonymi projektami scenograficznymi), co umożliwiało wykorzystanie doskonale znanych i rozpoznanych przez publiczność form ludowych i ludycznych zarazem⁹. To zaś tłumaczy, dlaczego dramaty Jaremy, Wandurskiego czy Polewki mogły jednocześnie spełniać postulaty awangardowości i demokratyzacji sztuki.

Zamiast próby formalizowania nowej poetyki, natrętnego łajania widzów teatralnych, spora część lewicującej awangardy teatralnej przyjęła zupełnie inną metodę. Prowokacja w ludycznej ramie nie była tak agresywna, zabawa budowała zaś zaangażowanie, które było warunkiem narodzin nowej widowni. Środowisko Krakowa sprzyjało zaś rozwojowi tego typu awangardowej twórczości. Adam Polewka twierdził wręcz, że igrze to forma szczególnie bliska krakowskiej przestrzeni, gdzie „twórczość ludowa przejawiała się w tego rodzaju widowiskach, obok sztuki cyrkowej i pieśniarstwa przede wszystkim w farsach i wesołych, satyrycznych gadkach” (Polewka 1953, 6). O obecności cyrku w twórczości dramatycznej lat dwudziestych i trzydziestych pisano już kilkakrotnie (Stangret 2017, 135–146; Leyko 2019, 113–124), nie są to jednak próby roszczące sobie pretensje do ujęć monograficznych. Warto natomiast na obecność szopki, rewii politycznej czy teatru kawiarnianego spojrzeć właśnie w kontekście tego awangardowo-demokratycznego splotu, na którego uruchomienie pozwala wykorzystanie ludycznych form zakorzenionych w zbiorowej pamięci i wyobraźni.

Wyraźnie widać to u Józefa Jaremy – twórcy, który swój teatr otworzył na różne formy wypowiedzi. Nie chodzi mi tutaj wyłącznie o połączenie teatru, muzyki, kabaretu, tańca i popisów konferansjerskich, lecz przede wszystkim o różnego typu teksty wystawiane w Cricot. Na scenie kawiarni przy Łobzowskiej na równych prawach wystawiano sztuki samego Jaremy (między innymi *Serce panny Agnieszki*, *Święty Mikołaj*

9 Ewa Bal na włoskim przykładzie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku pokazuje, że w podobny sposób wykorzystywano tradycję komedii dell'arte. Elementy poetyki doskonale znanej widzom sztuki improwizacji wprężnięte w proces obnażania miałości francuskich przeróbek królujących na włoskich scenach ostatecznie przyczyniły się do rozwoju tak znaczących projektów, jak dramaty Luigi Pirandella.

na 66 piętrze), spolszczonego przez Polewkę *Mistrza Panthelina*, *La serva padrona* Giovaniego Pergolesiego, *Młtwę* Witkacego, *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, *Anno Santo* Jalu Kurka, *Reportaż z przedmieścia* Ludwika Gołąba czy *Drzwi otwarte* Adama Ciompy¹⁰. Różnorodność tych tekstów musi zastanawiać: jak na tej samej kawiarnianej scenie można było wystawiać *Wyzwolenie* i *Śmierć Fauna* Tytusa Czyżewskiego czy improwizacje Polewki pt. *Opowieści nienapisane?* Mimo pozornej ich nieprzystawalności był między nimi istotny mianownik. Chodziło o nowatorstwo formy rozumianej jednak nie tyle w kontekście rozwiązań scenograficznych, kompozycyjnych czy montażowych, ile formy aktywizującej, wymagającej porzucenia przez widza wygodnej pozycji obserwatora:

Nasza scena konkretyzuje wolę społeczeństwa posiadania artystycznego teatru, domagania się formy teatralnej i jej rozwijania, a nie rutyniarstwa fałszywego w beznacelnym przedstawianiu, wynikającym z braku świadomości artystycznej, a co za tym idzie, nieodpowiedzialności ludzi teatru oficjalnego (Jarema 1938, 7).

Na angażujący potencjał szeroko rozumianej ludyczności zwracał uwagę Leon Chwistek: „zabawa jest jedną z najwspanialszych sztuk, a zarazem bynajmniej nie jedną z najłatwiejszych. (...) polega na rozognieniu wyobraźni, na wyrwaniu nas z codziennego biegu myśli” (Chwistek 1961, 254). Zarówno dla Jaremy, jak i Chwistka jasne jest, że widz to nie bierna maszyna odbierająca prezentowaną mu treść, ale świadomy odbiorca procesów życiowych:

Człowiek to istota pełna sprzeczności, uparta, nieraz godna litości, krócej 500 gramów mózgu są bardziej niebezpieczne niż tony dynamitów. Procesy ruchu życia to sprawy dostrzegalne. Widz powinien wszystko dostrzec, asocjacje wizualne są pełnowartościowe (Jarema 1934a, 4).

Dlatego – mówi dalej Jarema:

odwołujemy się do wizualnej rzeczywistości, w której otwarte oczy i rozbudzony umysł dostrzegają tysiące obrazów, tysiąc szczegółów widowiska bardziej aktualnego i bardziej pasjonującego niż teatralny spektakl amantów gadatliwych lub dramatyczny z wyrzutami sumienia lub bez (Jarema 1938, 7).

10 Pełną listę spektakli planowanych do wystawienia w Cricot podaje autorka monografii Józefa Jaremy.

Teatr plastyczny – tak jak chcieli go widzieć Jarema, Polewska, Henryk Wiciński, Ludwik Puget czy Tadeusz Cybulski – dawał w procesie edukacji zaangażowanego widza znacznie więcej możliwości. Cricot – między innymi przez różnorodność spektakli, sposobów mówienia, rozwiązań scenograficznych – chciał „dać widzowi nieskończoną różnorodność słów, ruchów, świateł, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych” (Jarema 1934b, 93). To połączenie aktualności wypowiedzi artystycznej z feerią barw kolorów i dźwięków miało potencjał edukacyjny.

Zamiast natrętnego mimetyzmu odbiorca zostaje postawiony wobec heterogenicznych obrazów, karykaturalnych, groteskowych, mocną kreską kreślonych ujęć domagających się uspołniczenia w procesie interpretacji, której dokonać może jedynie zaangażowany odbiorca.

W 1934 roku w *Tygodniku Artystów* Jarema wprost postuluje kształcenie widza, budowanie nowej kultury oka. Nie chodzi tutaj wyłącznie o atakowanie odbiorcy różnego rodzaju bodźcami sensualnymi, lecz o stworzenie z ich pomocą serii odbić rzeczywistości. Zamiast natrętnego mimetyzmu odbiorca zostaje postawiony wobec heterogenicznych obrazów, karykaturalnych, groteskowych, mocną kreską kreślonych ujęć domagających się uspołniczenia w procesie interpretacji, której dokonać może jedynie zaangażowany odbiorca. Teatr ma rzeczywistość zniekształcać, pozwalając uzyskać wobec niej – tak bardzo, zdaniem Bertolda Brechta czy Waltera Benjamina, potrzebny – dystans. Obraz ten domaga się interpretacji, wymusza więc działanie. Twórcy Cricot – Józef Jarema i Henryk Wiciński – doskonale zdawali sobie z tego sprawę (Wiciński 1934, 1–2). Podkreślali więc konieczność wyprowadzenia widza z sytuacji, w której tak łatwo daje się okpić bezmyślnemu gustowi i schlebaniu jego najniższym instynktom. Jak podkreślał Leon Chwistek: „Chcemy ciągle czegoś nowego, ale kiedy to nowe przyjdzie, cofamy się trwożliwie i chowamy w okopy frazesu o prawdzie życia i sztandarze wielkiej tradycji” (Chwistek 1961, 361).

Szansę na zmianę tej sytuacji Jarema, Wiciński, Polewska, a także współpracujący z nimi Lech Piwowar¹¹ (1934; 1939) widzieli w wykształceniu nowej publiczności. Drogą do tego miała być jednak prowokacja, która pozwalała odzyskać pewien „instynkt teatralny” (Jarema 1934b, 93; 1937/1938, 88–90). Nie dziwi więc, że nowatorstwo i poszukiwania nowej formy wspierał i doceniał tak zaangażowany członek polskiej lewicy, jak właśnie Piwowar. Aktywnie współuczestniczył on w przygo-

11 Lew Piwowar zbliżył się do Cricot przez pracę w *Gazecie Artystów i Głosie Plastyków*. Później był współautorem szopek politycznych Cricot 1. Nie pisał dla teatru, poza jednym wyjątkiem – sztuką *Proletariat. 8 obrazów scenicznych*, którą napisał wspólnie z Leonem Kruczkowskim. Cricotowcy chętnie wykorzystywali natomiast wiersze Piwowara w swoich spektaklach. Był on także stałym bywalcem wszelkiego rodzaju imprez organizowanych przez to środowisko. W końcu uznany został właściwie za kierownika literackiego grupy.

towywaniu niejednego spektaklu, pisał również dla Cricot fraszki (Kłak 1991; Czerska 2021). Między innymi to aktywność tej postaci, jak również bardzo zaangażowanego politycznie Polewki zmusza do pytania o polityczne cele sztuki o nachyleniu lewicowym. Piwowar wprost podkreślał, że to właśnie Cricot otworzyło mu oczy na to, jak techniki teatralne mogą spotęgować wrażenie, które chce się uzyskać na wiecu, jak silnie może działać odpowiednio zbudowana i zaaranżowana scena. Nie można jednak pozostać wyłącznie na tym (estetyzującym) poziomie refleksji. Teatr „lewicujący” nie tylko dostarczał bowiem narzędzi do oddziaływania na odbiorcę, lecz także przechwytywał dyskurs polityczny i wprowadzał do wnętrza umiejętnie zorganizowanej sceny.

Demokracja

Adam Polewka to niewątpliwie jedna z najbardziej tajemniczych postaci okresu dwudziestolecia międzywojennego¹². Niestety, w dotychczasowej opowieści o latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku marginalizowana i pomijana, co sprawia, że zdecydowanie więcej możemy się dowiedzieć o powojennych losach Polewki, kiedy zajął się głównie działalnością organizacyjną w Związku Literatów Polskich oraz został posłem na sejm RP. Wiemy natomiast, że w przedwojennym Krakowie pracował nie tylko jako pisarz, lecz także jako tłumacz i publicysta, w końcu współpracował z Józefem Jarewą przy prowadzeniu Teatru Artystów Cricot I¹³ oraz tłumaczeniu średniowiecznej farsy *Mistrz Panthelin*. Jednocześnie był to bardzo aktywny działacz komunistyczny, związanym z PPS. Szybko dał się poznać jako autor wyraźnie nacechowanych rewii (*Losy Europy*), faktomontaży (*Sacco i Vanzetti*) oraz szopek (wspólnie z Jarewą – *Herod i Ariowie*, większość niestety zaginęła), w których nie brakowało komentarzy do aktualnej sytuacji politycznej. W tym samym czasie prowadził szeroko zakrojoną działalność edukacyjną. W latach 1927–1928 wykładał na uniwersytecie ludowym w Sycach, miał więc właściwie okazję współuczestniczyć w powsta-

12 Biografem, jak do tej pory jedynym, Adama Polewki został jego dobry przyjaciel – Juliusz Kydryński. Jego wspomnienie dostarcza wielu ciekawych szczegółów, nie jest jednak wolne od idealizacji bohatera. Pewnych informacji dostarcza także powojenny wspomnieniowy tom Polewki *Kocham i nienawidzę*.

13 Jerzy Lau w swojej wspomnieniowej książce poświęconej przedwojennej historii Cricot wielokrotnie przypominał, jak to Polewka obiecywał Jarewie gotowe teksty, a potem pracował nad nimi miesiącami, aż w końcu kolejne projekty upadały.

waniu amatorskiego teatru ludowego Zofii Solarzowej (Fox 2013, 50–84)¹⁴. Bardzo bliska była mu idea demokratyzacji sztuki, którą później starał się krzewić w Teatrze Robotniczym TUR w Sosnowcu (Marczak-Oborski 1973, 61)¹⁵. Z tego okresu pochodzi jeden z ciekawszych tekstów Polewki, artykuł opublikowany w *Naprzód* w 1928 roku – dotyczący, jakże popularnej przecież w latach dwudziestych i trzydziestych, koncepcji teatru ludowego:

Co to jest teatr samorodny? Jest to pewien rodzaj dobroczynności, któremu należałoby już raz kamień na szyi uwiązać. Zarówno w mieście, jak i na wsi, jeżeli kogoś napadnie gorączka „oświecicielstwa” i jeżeli zwąchał się z piórem, uważa za wielki społeczny czyn pisanie tzw. sztuczek dla ludu. (...) Ta tandeta, która nie tylko z ludem, ale co gorsza na wsi z ludowością nie ma nic wspólnego, wala się po wszystkich półkach księgarskich i łowi amatorów teatru „ludowego”. Na miłość boską, czy demokratyzacja sztuki ma polegać na tym, że ludzi karmi się idiotyzmami? (Polewka 1974a, 113)

Stanowisko takie może dziwić u kogoś, kto sam przecież kierował podobną inicjatywą. Polewka jednak wyraźnie wskazuje na różnice między „oświecicielstwem” a rozbudzeniem zainteresowania sztuką demokratyczną, jakie można było zaobserwować w Szycach: „Nie butne «oświecicielstwo», które patrzy na wieś jako na ciemną i głupią masę, stało się jej wzorem, ale szukanie na wsi wartości kulturalnych, których nie wolno zaprzepaszczać, ale budzenie ludzi i rozwijanie rodzimej twórczości” (Polewka 1974a, 114). Cóż jednak ta demokratyzacja miała w praktyce oznaczać? Na to pytanie Polewka również w tym krótkim, ale bardzo znaczącym tekście odpowiada:

Jedną ze skromnych dróg, jedną ze ścieżek wiodących do demokratyzacji sztuki ma być teatr samorodny, istniejący w WUL w Szycach. Przedstawienie w takim teatrze powstaje zupełnie inaczej niż w teatrach zwykłych. Nie ma tu autora. Wszyscy są współautorami i aktorami. Jeśli ktoś rzuci jakiś pomysł, gromada chętnych do grania omawia go, rozkłada na sceny, dodaje i ujmuje to, co uważa

14 Teatr ludowy zaczął na dobrą sprawę rozwijać się dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Pojawili się animatorzy tego ruchu, tacy jak Jędrzej Cierniak. Trzeba jednak pamiętać, że rozwój ten nie odbywał się bez przeszkód. Brakowało przede wszystkim tekstów, a te proponowane – na co zwracał uwagę między innymi Polewka – często były miałkie i pozbawione jakiegokolwiek potencjału angażującego. Z myślą o wsparciu zespołów ludowych powstały dwa czasopisma – we Lwowie wydawano *Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich* (1908–1923), w Warszawie zaś *Teatr Ludowy* (1920–1969).

15 Polewka był jego kierownikiem w latach 1929–1930.

za odpowiednie, a czasem nawet zupełnie zmienia. Nikt nie jest niewolnikiem żadnego tekstu (Polewka 1974a, 113).

Polewka zostawił po sobie jedynie niewielki dorobek (zarówno literacki, jak i krytycznoliteracki), w większości w drukach ulotnych, po których ślad zaginał. Tak stało się między innymi z tworzonymi przez niego szopkami. Dzisiaj dysponujemy wyłącznie fragmentem najbardziej znanej z nich: *Herod i Ariowie*. Zestawienie tego utworu, a także nieco późniejszych *Igrców w Barbakanie* z przytoczonym tekstem krytycznym pozwala powiedzieć nieco więcej o praktykach awangardowego teatru o nastawieniu lewicowym. Polewka nie krył swoich przekonań politycznych ani fascynacji komunizmem, mimo tego nigdy nie pisał utworów jawnie agitacyjnych, podobnie zresztą jak dwaj pozostali przywoływani w tym artykule twórcy. To właśnie krytyczne teksty Polewki wprost pokazują, że nie istniał radykalny rozdział między praktykami awangardowymi a koncepcją demokratyzacji sztuki. Szopki, wodewile, widowiska masowe (bo tym były między innymi *Igrce w Barbakanie*) krytykowały zastany porządek świata, portretowały przedstawicieli władzy, piętnowały zjawiska nepotyzmu, kunktatorstwa i wiele innych negatywnych zachowań przedstawicieli różnych szczebli władzy. Pisane były jednak nie z punktu widzenia literackiego parnasu, jak choćby w przypadku szopek „Skamandra”, a z wykorzystaniem figury igrców, którzy wciągają do zabawy równych im mieszkańców Krakowa:

Każdy grający w takim teatrze ma wpływ na akcję. Jego wola ma znaczenie, trzeba się z nią liczyć. Akcja i charakter osób naginają się do tych typów, jakimi są grający lub jakie grającym są bliskie. Dlatego sztuczność jest zasadniczo wykluczona, dlatego wszelką pozę i nienaturalność (oczywiście jeżeli nie są one umyślnymi rysami w karykaturze) wyrzuca się drzwiami i oknami (Polewka 1974a, 113).

Spółeczno-polityczna sytuacja panująca w Polsce czy samym Krakowie zmuszała do reakcji. Część Cricotowców była aktywnymi członkami KPP¹⁶ czy PPS (w tym sam Polewka). Nie jest więc zaskakujące, że wiele wydarzeń, także międzynarodowych¹⁷, znajdowało swoje odbicie w szopkach Polewki. Środowiskowe, lokalne dyskusje bardzo dobrze widać w jednej z wersji przygotowywanego przez niego widowiska – *Igrce*

16 Mowa przede wszystkim o Marii Jaremie i Henryku Wicińskim, który za swoje poglądy został relegowany z ASP w Krakowie.

17 *Szopka abisyńsko-krakowska* powstała w 1935 roku w reakcji na zajęcie Etiopii przez faszystowskie Włochy.

w *Barbakanie*. W 1953 roku¹⁸ w Krakowie nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się zapis przedstawienia z lat 1938–1939 organizowanego z okazji Dni Krakowa. Polewka wykorzystał tutaj polską twórczość ludową oraz spolszczone „autentyki średniowiecznego pochodzenia głównie francuskiego, flamandzkiego i niemieckiego” (Polewka 1953, 8). W tę ludyczną ramę, pozwalającą na nawiązanie szczególnego kontaktu między sceną a widownią, wprowadzona została aktualna dyskusja polityczno-społeczna:

W roku 1939 tekst *Igrców* został rozbudowany. Wystąpił nawet sprośny Marchołt z antyhitlerowskimi gadkami. Lirnik śpiewał pieśń „Jak się Wisła skarży i płacze u Gdańska”... Mówiono i śpiewano o Krzyżakach. Historia zdawała się powtarzać... W dniu 4 sierpnia 1939 roku przemówiłem na pożegnanie do publiczności, rzutując ogólnie wydarzenia, które miały nadejść. Mówiłem o burzy wojennej, która nadciągała. (...) Nigdy nie brakowało „Igrcom” tzw. aktualnych momentów. Kiedy w roku 1938 pojawili się po raz pierwszy na scenie radni: Wozibrzuch, Chudogęba i Odmikufel w farsie „Jak Sowizdrzała obwieścić rajcuja – rajce w Rakowie, gdzie raki zimują”, kiedy rozmawiali o tym, jak to „rączka rączkę myje” i zgodzili się skwapliwie, że jest to „rzecz niesłychana w Krakowa dziejach – nie dbać o swego złodzieja” – trzech sanacyjni radni miejsca zerwali się z miejsc i... opuścili widownię, żegnani śmiechem publiczności. Właśnie mniej więcej w tym czasie wyszły na jaw „domowe pożytki” w magistracie krakowskim (Polewka 1953, 13–15).

W podobny sposób działało bardzo wiele form teatralnych czy parateatralnych, po które sięgała awangarda lat dwudziestych i trzydziestych – fars, faktomontaży, szopek, rewii politycznych oraz innych gatunków. Organizowana za ich pomocą przestrzeń zabawy po pierwsze pozwalała rozszczełniać tradycyjnie rozumianą strukturę dramatyczną i przekształcać wzorzec mimetycznego widowiska charakterystyczny dla sztuki mieszczańskiej. Karykatura, groteska, marionetkowość postaci czytelnie sygnalizowały, że sztuka jest obrazem rzeczywistości, a nie nią samą. Ta parodystyczność twórczości dramatycznej zarówno dla Polewki, jak i dla Jaremy czy Wandurskiego zdaje się stanowić istotę widowiska, które właśnie dzięki tej swojej właściwości może „działać” w rzeczywistości. Po drugie ludyczność, zakładająca zabawę rozpoznawalnymi wzorcami

18 Przedstawienie w roku 1938 nosiło tytuł *Igrce w gród wałą*. W wydaniu książkowym Polewka zdecydował się na tytuł *Igrce w Barbakanie*. Ponieważ w rozważaniach cytuję wstęp z wydania książkowego, posługuję się drugą nazwą. Przedstawienie tytułowano także *Waganci*, co również odsyłało do konkretnej tradycji ludycznej.

postaci i schematami dramatycznymi, sprzyjała egalitaryzmowi. Po trzeciej w końcu pozwalała burzyć mur między sceną a widownią (Osińska 1998, 129). To zaś pozwala zobaczyć, że sztuki omawianych tutaj autorów były nie tylko nowatorskie pod względem formalnym, lecz także społecznie aktualne, bo... włączające. Dla Polewki – i wydaje się, że nie tylko dla niego – była to jedyna droga do sztuki prawdziwie demokratycznej, zaangażowanej i awangardowej jednocześnie:

Demokratyzacja bowiem sztuki nie polega ani na udostępnianiu sztuki masom w formie przystępnego tłumaczenia, ani na karmieniu ludzi ochłapami „zrozumiałego” piękna, ale na wciągnięciu w atmosferę estetycznych odczuwań przez bezpośrednie zainteresowanie człowieka sztuką (Polewka 1974a, 114).

Zakończenie

Ten sposób myślenia o sztuce teatru i jego znaczeniu, a także potencjale projektów awangardowych w kształtowaniu gustu widzów, ich świadomości, stosunku do świata był czymś, co łączyło w dużej mierze działania takich twórców jak Adam Polewka¹⁹ i animatorów życia teatralnego jak Jędrzej Cierniak, którego projekt teatru ludowego miał ogromne znaczenie dla wielu podejmowanych w dwudziestoleciu inicjatyw²⁰ (Łaszkiwicz 1990, 109–130; Cierniak 2017). Ta perspektywa wymusza korektę spojrzenia na tak przecież charakterystyczną dla lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku obecność w przestrzeni artystycznej elementów cyrku, kabaretu, szopki, wodewilu, różnego rodzaju praktyk ulicznych, widowisk masowych. Jeszcze do niedawna te formy aktywności były rozpatrywane w pewnym oderwaniu od działalności dramaturgicznej, uznawanej za wsobną (Guderian-Czaplińska 2021, 235–272). Gdy przyjrzeć się jej bliżej, okazuje się, że rozwój praktyk awangardowych i poszukiwania nowego języka polskiego dramatu nie szły wbrew jego

19 Warto przypomnieć także słynne *Otrzęsiny* zrealizowane przez Polewkę na dziedzińcu Collegium Maius w Krakowie w 1935 roku, o zdecydowanie rewolucyjnym i angażującym potencjale.

20 Koncepcja Jędrzeja Cierniaka wyrastała ze sprzeciwu wobec narzucania na teatr ludowy konwencji, sposobów pracy teatrów zawodowych i naśladowania ich repertuaru. Cierniak jako animator teatrów ludowych podejmował wiele aktywności (od pracy z zespołami do projektów wydawniczych i edytorskich), które miały na celu wykorzystanie potencjału ludu, włączenie chłopów do zespołów aktorskich z całym ich zapleczem kulturowym stanowiącym o odrębności teatru ludowego od innych, pokrewnych mu form.

(pozytywnie wartościowanej) egalitaryzacji. Wręcz przeciwnie – przyglądając się aktywności części krakowskiej czy warszawskiej awangardy nie sposób nie dostrzec różnego rodzaju działań o potencjale edukacyjno-aktywizującym. To, co robi Polewka w Szycach, a także w OM TUR w Krakowie, z którym przez jakiś czas współpracował, przypomina inicjatywę Władysława Broniewskiego i Stanisława Ryszarda Standego: Robotniczego Studia Teatralnego w Warszawie (1926–1930). To przecież w Galerii Luksemburga Leon Schiller we współpracy z Tacjaną Wysocką przygotował w 1928 roku inscenizację na podstawie fragmentu *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego. W tym okresie spora część twórców i krytyków teatralnych stawia na nową sztukę – otwartą na żywy kontakt z publicznością, o rewolucyjnym, często ludowo-proletariackim charakterze. Celem nie jest tutaj jednak wyłącznie przechwytywanie konkretnych elementów rzeczywistości w sztuce, a umiejętna jej obróbka, ustawianie lustra pod takim kątem, który świat ten pozwoli obejrzeć w inny (karykaturalny często), a przez to silniej działający sposób. Twórczość Polewki jest tego doskonałym przykładem: tworzył szopki i rewie, współpracując przy tym z teatrami ludowo-proletariackimi, tłumaczył starofrancuską farsę dla teatru artystów, w końcu zaś stworzył widowisko osadzone w całej tej wcześniej rozpoznawanej tradycji. Wydaje się jednak, że nie tylko on podpisałby się pod stwierdzeniem, że „średniowieczny moralitet i niemoralna czy amoralna farsa średniowiecza to dwie strony tego samego medalu, dwa janusowe oblicza średniowiecznej moralności, opartej na religijnych nakazach i sankcjach pozaświatowych” (Polewka 1953, 8).

Farsa, cyrk, kabaret oraz inne widowiskowe gatunki dramatyczne związane z tradycją improwizacji rodem z *komedii dell'arte* miały w sobie potencjał rewolucyjny, ale rewolucja ta nie oznaczała zaangażowania wyłącznie jako zajmowania stanowiska. Chodziło o teatr angażujący. Nie oznacza to, że nie było tutaj mowy o proteście wobec zastanej rzeczywistości, protest ten jednak nigdy nie miał charakteru agitacji, w większości przypadków trudno mówić także o jednoznacznym interwencjonizmie. Z głosów krytyki dwudziestolecia, którą budowali w dużej mierze sami twórcy, bardzo wyraźnie wybrzmiewa przekonanie, że rolą nowoczesnego dramatu i związanego z nim teatru jest uczyć, rozwijać świadomość, budować nowego widza. Choć wiele sztuk odnosiło się do konkretnych wydarzeń z życia polityczno-społecznego, wykorzystywanie sztuki do komentowania życia publicznego nie stanowiło celu samego w sobie. Jak podkreślał Polewka, scena „nie powinna być tylko środkiem agitacji. Sztuka nie nosi odezw pod pachą, a scena nie jest trybuną wiecową” (Polewka 1974b, 123).

Prowokować zaangażowanie oznaczało zachęcać odbiorcę do rozpoznania się jako podmiotu politycznego za pośrednictwem sztuki, która pokazywała ten świat w bezpiecznej ramie zabawy. W tym sensie część sztuk awangardowych z pewnością „wychowywała” odbiorcę, nie tylko poprzez zmianę gustów mieszczańskiej publiczności czy włączanie w obszar sztuki nowych widzów, lecz także przez formę pozwalającą przejrzeć się w lustrze ustawionym pod osobliwym kątem.

Wykaz literatury

- Althusser, Louis. 2017. „Ideologie i aparaty ideologiczne państwa”. Tłum. Andrzej Staroń. <https://marksizm.edu.pl/wydawnictwa/wspolczesna-mysl-marksistowska/louis-althusser/ideologie-i-aparaty-ideologiczne-panstwa/>
- Czerska, Katarzyna. 2021. „Cricot – marzenie o teatrze politycznym? (Fragmenty)”. W *Polityki Awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy i Aleksander Wójtowicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chwistek, Leon. 1961. *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. 1. Warszawa: PWN.
- Cierniak, Jędrzej. 2017. „O treść teatru chłopskiego”. W *Teatry dla masowej publiczności*, red. Piotr Olkusz i Monika Wąsik. Łódź: Wydawnictwo Przepis.
- Duniec, Krystyna. 2017. *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Dorak-Wojakowska, Lilianna. 2019. „Dramaturg jako archiwista. O stylu montażu dokumentalnego Witolda Wandurskiego... i sceny robotniczej”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11: 20–35.
- Fox, Dorota. 2013. *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*. Katowice: Uniwersytet Śląski – WW Oficyna Wydawnicza.
- Guderian-Czaplińska, Ewa. 2021. *Szara strefa awangardy i inne szkice*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Horbatowski, Piotr. 1999. *W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jarema, Józef. 1934a. „Patrzmy za was”. *Tygodnik Artystów*, 1 grudnia: 3–4.
- Jarema, Józef. 1934b. „Cricot. O teatrze plastycznym”. *Głos Plastyków* 7–8: 91–93.

Prowokować zaangażowanie oznaczało zachęcać odbiorcę do rozpoznania się jako podmiotu politycznego za pośrednictwem sztuki, która pokazywała ten świat w bezpiecznej ramie zabawy.

- Jarema, Józef. 1937/1938. „Wola artystycznego teatru”. *Głos Plastyków* 8–12:88–90.
- Jarema, Józef. 1938. „Przed nowym sezonem Cricot”. *Nasz Wyraz* 9: 7.
- Karwacka, Halina. 1968. *Witold Wandurski*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Kłak, Tadeusz. 1991. *Z Zagłębia do Starobielska. Droga Lecha Piwowara*. Katowice: Polska Akademia Nauk Oddział Historyczny.
- Kosiński, Dariusz. 2022. „Awangarda szopką podszyta”. W *Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego*, red. Karina Janik. Kraków: Muzeum Krakowa.
- Leyko, Małgorzata. 2019. „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”. W *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko i Zofia Sنےlewska-Stempień. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Łaskiewicz, Maria. 1990. „Teatr obrzędowy Jędrzeja Cierniaka”. W *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. Irena Sławińska i Maria Barbara Stykowa. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Marczak-Oborski, Stanisław. 1973. „Teatr romantyczny, rewolucyjny, polityczny”. *Teksty* 3: 52–67.
- Mazur-Fedak, Jolanta. 2008. *Józef Jarema. W międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*. Kraków: Universitas.
- Osińska, Katarzyna. 1998. „Ekspansja teatru poza teatr w Rosji radzieckiej (1918–1924)”. W *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tysza. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Piwowar, Lech. 1934. „Partia szachów z Józefem Jaremą”. *Tygodnik Artystów*, 24 listopada: 3
- Piwowar, Lech. 1939. „Cricot i Literatura”. *Czas* 67, 8 marca: 6.
- Polewka, Adam. 1953. *Igrce w Barbakanie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Polewka, Adam. 1974a. „O teatr robotniczy”. W *Polskie Sceny Robotnicze 1918–1939*, red. Estera Wodnar i Mieczysław Wodnar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Polewka, Adam. 1974b. „Ścieżka do sztuki demokratycznej”. W *Polskie Sceny Robotnicze 1918–1939*, red. Estera Wodnar i Mieczysław Wodnar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Popiel, Jacek. 1984. „Średniowieczne formy w polskim dramacie międzywojennym”. *Dialog* 9: 136–144.
- Sajewska, Dorota. 2014. „Antyherosi. Teatr na froncie Wielkiej Wojny”. *Przegląd Kulturoznawczy* 4 (22): 396–410.
- Sajewska, Dorota. 2017. „Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje”.

- W *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Sajewska i Dorota Sosnowska. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. Stangret, Paweł. 2017. „Awangardowa rehabilitacja cyrku”. W *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Sugiera, Małgorzata. 2014. „U źródeł autorytetu dramatu”. W *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyżacje w XVIII i XIX wieku*, red. Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Wandurski, Witold. 1921. „Kino, teatr a literatura”. *Robotnik*, 29 grudnia: 4–5.
- Wandurski, Witold. 1925. „Jeszcze o śmierci na gruszy”. *Listy z Teatru* 5: 149–154.
- Wandurski, Witold. 1927. „Scena robotnicza w Łodzi”. *Dźwignia* 4: 19–31.
- Wiciński, Henryk. 1934. „Nowy sezon Cricot w Krakowie”. *Gazeta Artystów* 7, 13 października: 1–2.

MAGDA NABIAŁEK – doktor, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka monografii *Między słowem a obrazem. O kompozycji scenicznej dramatów Juliusza Słowackiego*. Obecnie pracuje na projektem związanym z obecnością szopki w dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego.

Dane adresowe:

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

01-999 Warszawa

email: magdanabialek@uw.edu.pl

Cytowanie:

Nabiałek, Magda. 2023. „Interwencja, edukacja, demokracja – krytyka teatralna XX-lecia międzywojennego”. *Praktyka Teoretyczna* 3(49): 41–60.

DOI: 10.19195/prt.2023.3.3

Author: Magda Nabiałek

Title: Intervention, Education, Democracy: Theatre Criticism of the Interwar Period

Abstract: The article focuses on three figures important for theatrical criticism of the interwar period: Witold Wandurski, Józef Jarema, and Adam Polewka. They were not only creators of important dramatic and theatrical projects of the 1920s and 1930s, but also authors who actively participated in the contemporary theater criticism discussions. Their critical-theatrical statements allow us to perceive a very characteristic and hitherto undescribed convergence of avant-garde projects and those stemming from the idea of democratizing art. Observations regarding the interventionist and educational potential of drama and theater during the interwar period lead to the conclusion that the center of thinking about the democratization of theatrical art lay not in the subject matter or presentation style, but in the project of a new spectator.

Keywords: drama, theater, Jarema, Wandurski, Polewka, theater criticism, folklore, avant-garde