

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4504-1546](https://orcid.org/0000-0003-4504-1546)
INSTYTUT SZTUKI PAN

„W RYTMIE DUCHA NARODU I SPÓŁCZESNOŚCI”, CZYLI PRACA MODERNIZMU A (GEO)LOGICZNY RDZEŃ POLSKIEGO TEATRU MONUMENTALNEGO

Słowa kluczowe: polski teatr monumentalny, modernizm, awangarda, styl narodowy, scenografia, mitopeja, poetyka stereo, Leon Schiller, Andrzej Pronaszko, Adam Mickiewicz, Artur Górski

Keywords: Polish monumental theatre, Modernism, avant-garde, national style, stage design, mythopoeia, Stereo Poetics, Leon Schiller, Andrzej Pronaszko, Adam Mickiewicz, Artur Górski

Abstrakt: Zjawisko tzw. polskiego teatru monumentalnego od niespełna stu lat opiera się próbom konceptualizacji. Tworzony przez ludzi czasów przełomu w osobliwej „transepokowej” przestrzeni mentalnej, powstawał z hybrydycznego surowca łączącego romantyczną i postromantyczną treść z awangardową formą. „Narodowy i ponadnarodowy jednocześnie”, przynieść miał na drodze „zawangardyzowania romantyzmu” czy też „unarodowienia awangardy” niepowtarzalny, myślowo-artystyczny konstrukt, który okrzyknięty został odkrywczym polskim wkładem w reformę europejskiego teatru. Z racji swojego heterogenicznego surowca bywał zaliczany do grona przedsięwzięć o charakterze awangardowym, to znów wykluczany z niego, a właściwą problematyzację zagadnienia utrudniała dotąd matryca myślowa, zbudowana wokół dogmatu o nieprzystawalności awangardy i tzw. obowiązków narodowych. W perspektywie współczesnych interdyscyplinarnych badań nad „mozaikowym” modernizmem i jego wewnętrznymi napięciami zjawisko to wydawać może się jednak ciekawą egzemplifikacją syntetyzującej pracy modernizmu.

Abstract: The phenomenon of the so-called Polish monumental theatre has for nearly a century resisted attempts at conceptualization. Created by artists living in a transitional period and formed in a peculiar “trans-era” mental space, this theatre was wrought from a hybrid substance that combined a Romantic and post-Romantic content with an avant-garde form. Being “simultaneously national and supra-national”, it appeared as a unique conceptual and artistic construct; a construct that was touted as the innovative Polish input into the reform of European theatre. Owing to the heterogeneity of its subject-matter, it was at times included into, and at other times excluded from the body of endeavours of an avant-garde nature; the correct categorization was until now made difficult by the conceptual template constructed around the dogma concerning the incompatibility of the two areas: the avant-garde and the so-called national duties. Seen in the perspective of modern-day research on the variegated nature of Modernism and on its inner tensions, however, this phenomenon may emerge as an interesting illustration of the synthesizing efforts of Modernism.



1. Leon Schiller, fot. Instytut Sztuki PAN

„Styl teatru polskiego nie jest już ani polski, ani społeczny”¹ – pisał Leon Schiller we wstępie do katalogu *Wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, którą wraz z Franciszkiem Siedleckim zorganizował w Zachęcie w 1913 r.² Wystawą tą, jak tłumaczył, chciał „pokonać obojętność, zachęcić do dalszej twórczości, w rytmie Ducha Narodu i Spółczesności”³. Dziesięć lat później, już w odrodzonej Polsce objął prowadzenie Teatru im. Bogusławskiego, gdzie wspólnie z braćmi Pronaszko stworzył pierwsze inscenizacje należące do nurtu tzw. polskiego teatru monumentalnego – gatunku, którego narodziny projektował i anonsował od co najmniej 1912 r.⁴ Tym samym polski teatr wyprawiony został w podróż do źródeł „Narodu i Spółczesności” zarazem – drogą, która tylko pozornie prowadziła w dwóch przeciwnych kierunkach. W repertuarze Teatru im. Bogusławskiego pojawiły się precyzyjnie zaplanowane przez Schillera i kierownika artystycznego Wilama Horzycę punkty-stacje drogi, a więc inscenizacje sztuk Williama Szekspira, Stefana Żeromskiego, Tadeusza Micińskiego i przede wszystkim Stanisława Wyspiańskiego. Głośne premiery w „ortodoksyjnie formistycznej”⁵, jak głosiły recenzje, scenografii Pronaszków wywoływały kontrowersje. W 1926 r. pierwsze laboratorium „teatru monumentalnego” zostało zamknięte w atmosferze skandalu, Schiller zaś – zapracowawszy sobie „w sferach zacofanych, kulturalnie nieproduktywnych” na opinię „niebezpiecznego eksperymentatora”⁶ – pozostał bez warsztatu. Pięć lat później przyjął od Horzycy, ówczesnego dyrektora lwowskich Teatrów Miejskich, zaproszenie do współpracy. Laboratorium nowych form teatralnych zostało wówczas reaktywowane, by wygenerować wkrótce serię legendarnych już dziś arcydzieł scenicznych, w tym emblematyczne dla polskiego teatru monumentalnego *Dziady*, do wystawienia których Schiller szykował się od dwudziestu lat⁷. Powstał, jak pisał Tymon Terlecki, teatr „narodowy i ponadnarodowy jednocześnie”⁸, przynosząc na drodze „niezwykłego zawangardyzowania romantyzmu” czy też „unarodowienia awangardy”⁹ unikalny na skalę europejską konstrukt myślowo-artystyczny.

Fenomen polskiego teatru monumentalnego od niespełna stu lat opiera się próbom konceptualizacji i problematyzacji czy choćby precyzyjnego zaszeregowania gatunkowego. Dyskurs, który ogniskowało i wciąż ogniskuje to zjawisko, odśladania charakterystyczne dla namysłu nad modernizmem aporie, skutkujące terminologicznym chaosem lub formułami bezradnymi z gatunku *il non so che*. Zbigniew Raszewski, dowodząc, że teatr monumentalny był w dwudziestoleciu międzywojennym najważniejszym zjawiskiem scenicznym, awangardę widział poza tak wyznaczonym, głównym traktem. W jego pojęciu miała być ona „epizodem wyrastającym na uboczu, z dala od głównych linii rozwojowych”, na których sytuować miał się właśnie teatr monumentalny Schillera i Horzycy – „ogniwo łączące stary teatr z nowym, zapewniające naszemu teatrowi ciągłość rozwoju”¹⁰. Raszewski tłumaczył to następująco: „W okresie Młodej Polski po raz pierwszy zaryzykowano twierdzenie, że teatr polski ma wielką przeszłość, że posiada swoich «klasyków» i że tymi klasykami są właśnie polscy romantycy”. Wobec niemożliwości przeprowadzenia teatralnego doświadczenia takich twierdzeń w wieku XIX, właściwy użytek z tego odkrycia polska scena mogła zrobić dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym, co udało się „dzięki serii porywających inscenizacji, całkowicie

¹ L. Schiller, [Wstęp], [w:] *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, Warszawa 1913, s. 17.

² J. Stacewicz-Podlipska, *Przed i po „wielkim Jutrze”*. *Zachęta i wystawy scenografii*, Warszawa 2019.

³ Schiller, [Wstęp], s. 18.

⁴ L. Kuchtówna, *Nurt polskiego teatru monumentalnego. Zarys historyczny*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchtówna, J. Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 17. Określenie „teatr monumentalny” pada po raz pierwszy w artykule Schillera opublikowanym w 1912 r. na łamach „Krytyki”, L. Schiller, *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, [w:] idem, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 149. Jacek Popiel wskazuje jednak słusznie, że pierwsze ślady tej idei odnaleźć można już w artykule pt. *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, który Schiller opublikował na łamach Craigowskiej „The Mask”, J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 222–223.

⁵ M. Limanowski, „*Dziady*” w interpretacji Schillera i Pronaszki na Pohulance, [w:] *Duchowość i maestria. Mieczysław Limanowski. Recenzje teatralne 1901–1940*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 529.

⁶ L. Schiller, *O sobie i o teatrze lwowskim*, [w:] idem, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 64.

⁷ Zob. J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 12. Schiller wystawił *Dziady* kilkakrotnie: w Teatrach Miejskich (Teatr Wielki) we Lwowie (premiera 18 III 1932), w Teatrze na Pohulance w Wilnie (premiera 18 XI 1933), w Teatrze Polskim w Warszawie (premiera 15 XII 1934), w Teatrze Narodowym w Sofii (premiera 4 IV 1937). We wszystkich tych inscenizacjach partnerował mu Andrzej Pronaszko. Nad „partyturą” *Dziadów* pracował Schiller także w czasie okupacji, po wojnie zaś wystawienie *Dziadów* uznawał za jedno z „najpilniejszych zadań teatru polskiego”. Jak pisze Timoszewicz: „Planował, domagał się, później już tylko – bronił”, Timoszewicz, *op. cit.*, s. 61 i nn.

⁸ T. Terlecki, *Ostatni romantyk sceny polskiej*, [w:] idem, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 143.

⁹ D. Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni*, [w:] *Od dekoracji do konstrukcji*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2020 (Zmiana Ustawienia. Polska Scenografia Teatralna i Społeczna XX i XXI Wieku, t. 1), s. 291.

¹⁰ Cyt. za: s. Marczak-Oborski, *Awangardowa wielość rzeczywistości*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*, wybór i wstęp idem, noty L. Kuchtówna, Warszawa 1973, s. 26.



2. Leon Schiller i Wilam Horzyca, fot. Instytut Sztuki PAN

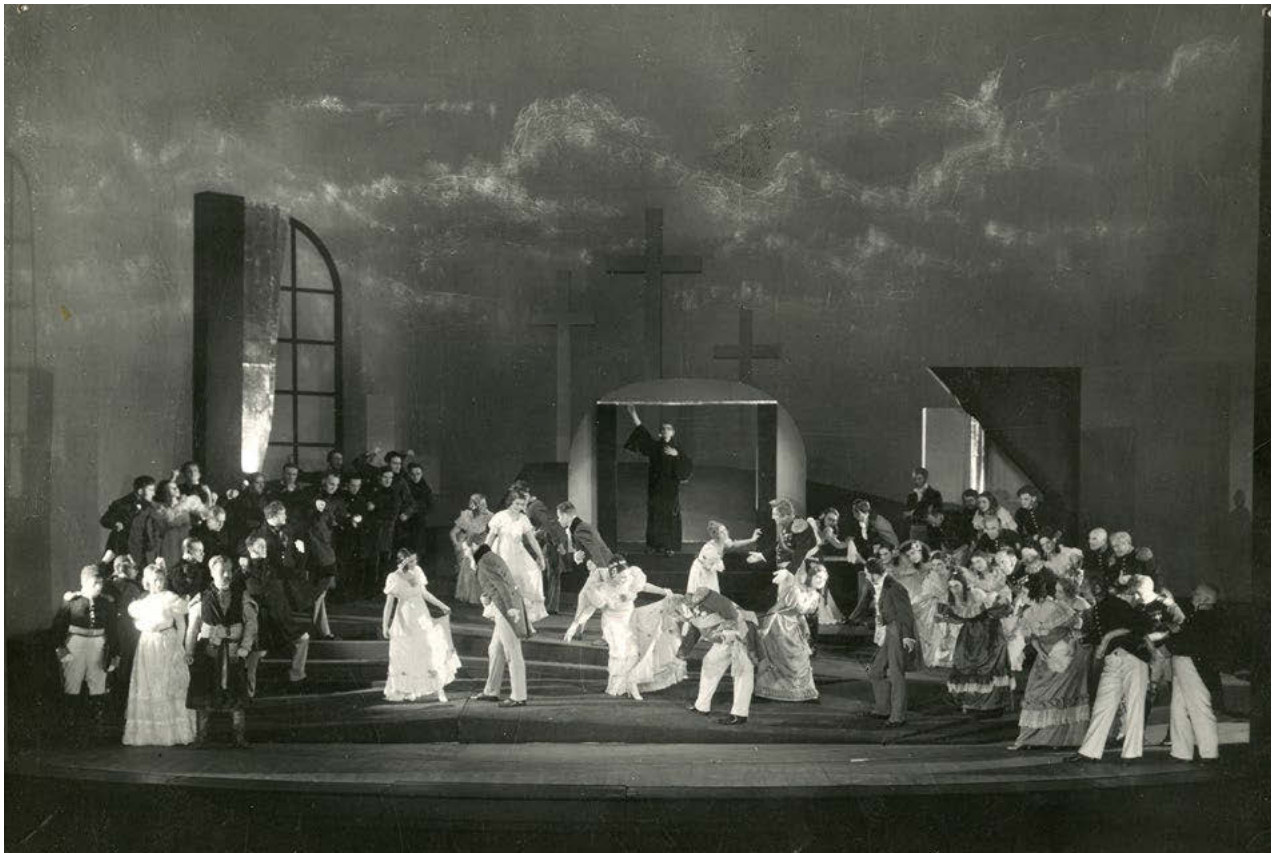
dostrojonych do nowej wrażliwości”¹¹. Utrwały one przekonanie, że repertuar romantyczny jest istotnie „jądrem naszej tradycji teatralnej” i pozwoliły na budowę kulturowego kapitału, który zobowiązywać miał z kolei do znacznej roztropności inwestycyjnej. Z kapitałem tym, jak tłumaczył Raszewski, „można postępować jak z każdym innym kapitałem. Teatr polski może go pomnażać, może go wymienić na inne wartości, może go odrzucać w imię dobrowolnego ubóstwa. Może go również roztrwonić”¹². Zadanie ostrożnego, a jednocześnie zyskownego nim obrotu równoznaczne było z próbą stworzenia stylu narodowego, który przez cały wiek XIX nie miał na polskiej scenie racji bytu. Ta odpowiedzialna misja miała – w przekonaniu Raszewskiego – powstrzymać „najbardziej twórcze indywidualności w naszym teatrze” od pełnego „nawrócenia” na awangardę. Konwersję taką uniemożliwiać miał jej „antyromantyczny” charakter, kolidujący z założeniami państwowotwórczej misji oraz duchowo-artystycznymi intuicjami samych „misjonarzy”. Raszewski twierdził, że Schiller i Horzyca „w powietrzu zupełnie pozbawionym pierwiastka romantycznego nie mieliby czym oddychać”. Ich sytuację postrzegał tak: „Jednego i drugiego awangarda bardzo ciekawiła i pociągała. Wiele też z jej świeżego dorobku przejmowali. Dobrze to jednak rozumieli, że w Polsce utrzymanie ciągłości było ważniejsze od budowania rzeczy zupełnie nowych. Nie tworzyli zatem teatru całkiem nowego [...], ale starą tradycję ożywiali przy pomocy zabiegów awangardowych. W teorii prowadziło to do twierdzeń najzupełniej arbitralnych [...]. Natomiast na scenie dawało całość zadziwiająco organiczną. *Dziady* w wersji kubistycznej nie miały w sobie nic sztucznego, przemówiły ze zdumiewającą siłą”¹³.

¹¹ *Ibidem*. Na szczególną rolę, jaką w „batalii o teatr monumentalny” odegrała sceniczna praktyka, zwrócił uwagę Jacek Popiel: „Dyskusje wokół idei Teatru Ogromnego na pewno nie doprowadziły do systematycznego wykładu teorii tego typu teatru. Dopiero międzywojenna praktyka sceniczna, przede wszystkim inscenizacje Schillera i Horzycy, rozwinęły podstawowe założenia tej teorii i nadały jej konkretne kształty teatralne”, J. Popiel, *op. cit.*, s. 227.

¹² Marczak-Oborski, *op. cit.*

¹³ *Ibidem*, s. 27.

Stanisław Marczak-Oborski – edytor i wydawca antologii tekstów polskiej awangardy teatralnej – skłonny był zgodzić się z Raszewskim co do wyjątkowego miejsca teatru monumentalnego w życiu kulturalnym dwudziestolecia międzywojennego. Zupełnie inaczej pojmował jednak przyczyny, dla których heterogeniczne surowce tego zjawiska stworzyły na scenie tak wyjątkową, organiczną całość. Podkreślił, że swą „zdumiewającą siłę” teatr monumentalny czerpał w ogromnej mierze z nowatorskich rozwiązań o ściśle awangardowej proveniencji. „I właśnie dlatego, że te rozwiązania nie były w nim czymś przypadkowym, sztucznie doczepionym, lecz stanowiły dominantę formalną – dawały na scenie «całość zadziwiająco organiczną». Nie należałoby więc uważać tego stylu za paraawangardowy, ale raczej za jedno z oryginalnych polskich wydań awangardy”¹⁴ – dowodził. Idąc tym tropem myślowym, zdecydował się włączyć do antologii teksty reprezentujące nurt teatru monumentalnego, a składające się w jego pojęciu na „awangardową wielość rzeczywistości”¹⁵.



3. *Dziady* Adama Mickiewicza (Bal u Senatora – menuet), Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, fot. S. Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Do tej ważnej próby problematyzacji zjawiska odniósł się niedawno Dariusz Kosiński, który, podkreślając trafność sądów Marczaka-Oborskiego, znacznie poszerzył dotychczasowe pole refleksji i wprowadził nowe, bardzo użyteczne kategoryzacje. W ciekawym studium zatytułowanym *Konstrukcja przestrzeni* Kosiński podjął wysiłek uporządkowania definicyjnego i interpretacyjnego chaosu, sygnalizując jednocześnie nieprzewyciężony wciąż koncepcyjny impas polskiej teatrologii. W podrozdziale zatytułowanym „Awangarda jako problem polskiej historii teatru” utrzymany został ton zdumienia mezaliansem, jaki rodzima awangarda popełnić miała, wchodząc, kosztem swej „czystości”¹⁶, w nieformalne związki z romantyzmem. Ów „swoisty sojusz awangardy artystycznej z tradycjami sztuki narodowej”¹⁷, honorujący romantycznie adresowane

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Taki tytuł nadał Marczak-Oborski słowu wstępnemu *Myśli teatralnej polskiej awangardy*.

¹⁶ Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni...*, s. 242.

¹⁷ *Ibidem*.

tęsknoty wielu polskich pionierów reformy, tłumaczyć miałyby się wyłącznie „lokalnymi uwarunkowaniami historycznymi”¹⁸, które uformowały ów szczególny „stosunek do przeszłości”¹⁹. Tym sposobem zjawisko polskiego teatru monumentalnego, lokowane wciąż „w specyficznym polskim kontekście”²⁰ – w rodzimym „gabinecie osobliwości”, ginie w gmatwaniu myśli samozwrotnej, krążącej uparcie wokół dogmatu o nieprzystawalności awangardy i tzw. obowiązków narodowych.

Z tą myślową matrycą zmagali się już Roger Griffin i Mark Antliff, dowodnie wykazując sakramentalne związki, które przydarzyły się nowoczesności i nacjonalizmowi, oraz wskazując, że odległa przeszłość stanowiła solidny fundament dla projektu modernistycznego²¹. Na możliwość takich konfiguracji – przeoczonych przez zachodnich historyków promujących transnarodowy idiom estetyczny awangardy – zwracał też wiele lat temu uwagę Steven Mansbach. Dostrzegając „związek przyczynowy między tożsamością narodową a tworzeniem się modernistycznej estetyki w Europie Wschodniej”, wskazywał na przykłady „wyznawania tożsamości narodowej za pomocą awangardy”²². Podobnym tropem podąża w swych badaniach także Piotr Juszkiewicz, który stawia następującą tezę: „nie jest historycznie uzasadnione twierdzenie, że polska sztuka nowoczesna z pierwszych dziesięcioleci XX w. oraz jej dyskursywne koncepcje nie były dość europejskie, ponieważ obciążały je i zniekształcały wplatanie w nią kwestie narodowe. Odwrotnie, właśnie w tym zakresie, w jakim problem sztuki narodowej nieodłącznie spleciony został z dążeniami modernizacyjnymi, polska artystyczna nowoczesność wpisuje się całkowicie w tradycję europejskiego modernizmu”²³. Wydaje się, że to właśnie „mozaikowa” natura modernizmu²⁴, rozsadzająca skutecznie prosty, „binarny układ sił”²⁵, stanowi właściwy kontekst dla namysłu nad polskim teatrem monumentalnym. Warto też być może podkreślić, że trudne zmagania z samą jego definicją – skutkujące nierzadko manifestacjami swoistej teatrologii „apofatyecznej”²⁶ – stanowią ważną interpretacyjną wskazówkę. Już bowiem na poziomie etymologii teatr monumentalny odsyłać może pod właściwy, a modernistyczny *de domo* adres. Swoje studium „monumentalności jako kategorii estetycznej” Magdalena Popiel otwiera takim oto spostrzeżeniem: „O monumentalności można by powiedzieć to, co niegdyś Giordano Bruno powiedział o pięknie: *pulchritudo multiplex est* – monumentalność jest także różnorodna”²⁷. Różnorodności tej – zakodowanej być może już w samej nazwie zjawiska, a objawiającej się w jego wielorakich scenicznych formach – nie sposób sproblematyzować w oderwaniu od „pełnego wewnętrznych ambiwalencji charakteru nowoczesności”²⁸. Próbowanie „schematyzowania historycznej rzeczywistości za pomocą binarnych opozycji”²⁹ wymyka się równie skutecznie sam Schiller: promotor sztuki nowoczesnej i zbieracz staroświecczyzny, introwertyk i indywidualista „o ciągle nienasyconym instynkcie społecznym”³⁰, delegat na kongres zjednoczeniowy partii robotniczych i oblat benedyktyński. Z rysopisem tego modernistycznego Światowida polska teatrologia zмага się od lat, przy-

¹⁸ *Ibidem*, s. 241.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, New York 2007; idem, *Modernity, Modernism, and Fascism. A „Mazeway Resynthesis”*, „Modernism / Modernity”, 15, 2008, 1, s. 9–24. Por. też: M. Antliff, *Fascism, Modernism, and Modernity*, „The Art Bulletin”, 84, 2002, 1, s. 148–169.

²² S. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe, Introduction*, Cambridge 1997, s. 3–4.

²³ P. Juszkiewicz, *Modernizacja, nacjonalizm, niepodległość. Genealogia nowoczesności w polskiej sztuce XX w.*, [w:] *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. L. Karwacki, D. Kacprzak, S. Kubiak, Szczecin–Warszawa 2019, s. 35.

²⁴ S. Bru, *Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism*, [w:] *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. idem i in., Berlin–New York 2009 (European Avant-Garde and Modernism Studies, 1), s. 3.

²⁵ P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 22.

²⁶ Na kłopoty z definicją i problematyzacją polskiego teatru monumentalnego wskazywała swego czasu Marta Fik, proponując, aby próbę nazwania i zrozumienia tego zjawiska „rozpocząć od negacji [...] czyli wyliczenia tego, co teatrem monumentalnym z pewnością nie jest. A więc, nie jest nim «teatr życiowego prawdopodobieństwa», kłopotów powszechnych i jednostkowych, niezależnie od tego, czy nada mu się postać farsy, tragedii, dramatu, melodramatu czy groteski i czy się je wystawi powściągliwie, czy z pewną reżyserską fantazją. Nie jest teatrem monumentalnym ani teatr naturalistyczny czy realistyczny, ani awangardowy – chociaż właśnie wykorzystując plastyczną awangardę budował większość swych monumentalnych spektakli Schiller. Nie jest teatrem monumentalnym teatr psychologiczny, intymny ani też – z drugiej strony – teatr propagandowy, faktu, aluzji bądź po prostu polityczny (choć właśnie teatr polityczny, szczególnie w inscenizacjach Schillera – mógł odznaczać się pewną «monumentalnością»). Owych «nie» jest o wiele więcej i zdają się nie budzić wątpliwości. Gorzej z «tak», czyli tym, co uznać trzeba za warunek zaistnienia «teatru monumentalnego»”, M. Fik, *Polski teatr monumentalny – cóż to znaczy? (próba podsumowania)*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego...*, s. 199–200. Najbardziej systematyczny wykaz owych „tak” przedstawił Jacek Popiel (*op. cit.*, s. 217–244).

²⁷ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 309.

²⁸ Juszkiewicz, *Cień modernizmu...*, s. 23.

²⁹ *Ibidem*, s. 22.

³⁰ T. Terlecki, *Ludzie, książki i kulisy*, Londyn 1960, s. 149.

glądając się uważnie procesowi pasowania Schillera na „reprezentacyjnego artystę narodowego w zakresie inscenizacji teatralnej” pomimo „politycznych kontrowersji wokół lewicowego radykalizmu”³¹. Tymczasem, jak pisze Marshall Berman: „Być nowoczesnym – to żyć życiem pełnym paradoksów i sprzeczności. [...] To być równocześnie rewolucjonistą i konserwatystą [...] żeby być w pełni nowoczesnym, trzeba być wrogiem nowoczesności”³².

Schiller we Lwowie na początku lat 30. sam sobie jawi się wrogiem nowoczesności. „«Ostry zakręt» już minąłem” – twierdzi, tłumacząc to następująco: „Była nim walka ze znumifikowanym realizmem przedwojennym, z jego bezkształtem, niechlujstwem i bezmyślnością. Stąd konieczność akcentowania formy i kompozycji. Dziś, po dokonaniu tej rewolucji estetycznej, mogę jej rekwizyty i «triki» pozostawić świadomym i nieświadomym epigonom czy plagiatorom moim, śpiewając dawną piosenkę myśliwską: «A com uciekając pogubił, Tom panom myśliwym poślubił, Zbierajcież!»”³³. Gdzie ucieka Schiller, gubiąc po drodze zużyte w walce triki i rekwizyty nowoczesności? Tłumaczy to ciekawie, z typową dla siebie czujnością kulturowego sejsmografu: „Sam znajduję się obecnie na drodze nie powrotnej, ale przeciwnej. Nie jest to powrót do wczorajszego realizmu, lecz próba ujęcia nowej rzeczywistości w kształty bezwzględne i celowo jej treści podporządkowane. Tę samą ewolucję odbyła cała sztuka dzisiejsza i dzisiejsze społeczeństwo. Lwowskie oczywiście również. Dlatego, jeżeli mi będzie dane teatr lwowski od podstaw organizować, nie będzie on ani «eksperymentalnym», ani «awangardowym» w sensie formalnym”³⁴. Niebawem miało się okazać, że Schillerowi dane było organizować nie tyle teatr lwowski, ile teatr narodowy, skądinąd z dala od instytucji o tej nazwie. W tym miejscu warto jednak podkreślić, że „pierwszy konstruktor Teatru Narodowego”³⁵ miał szansę urzeczywistnić ów dziejowy projekt nie na przekór złożonej naturze – tak projektu, jak i samego realizatora – ale właśnie dokładnie wskutek tej złożoności, której był zresztą w pełni świadomy (i samoświadomy).

W szkicu *O krytyce teatralnej* Schiller przypomniał, że „wyraźny odwrót od zagadnień literackich, leżących rzekomo u podstaw wszelkiej twórczości teatralnej, i zwrot ku ściślejszemu badaniu zjawisk czysto scenicznych” nastąpił w 1907 r. Proces ten rozpoczął się wskutek spotkania z „reformą teatru” upostaciowaną w Wyspiańskim, a następnie „trwał do pierwszej wojny, przetrwał ją i wzmógł się w latach międzywojennych, czerpiąc żywotne siły z tradycji rodzimych (dramaturgia wielkich romantyków, Lekcja XVI Mickiewicza, puścizna dramatopisarska, teoretyczna i scenograficzna Wyspiańskiego)”³⁶. „Zwrot” ów odbywać się miał, zgodnie z celną obserwacją Schillera, w dwóch przeciwstawnych kierunkach: w stronę autonomii sztuki teatralnej (spod znaku Craigowskiego „teatru czystego”) oraz w stronę Wagnerowskich z ducha koncepcji „dzieła wszech sztuk”. Uchwycona przez Schillera biegunowa odmiennosc stymulantów oraz objawów scenicznych rewolucji, nazywanych w polskiej literaturze przedmiotu Wielką Reformą Teatralną, ciekawie lokuje się w szerszej perspektywie studiów nad modernizmem. Magdalena Popiel w poświęconym Wyspiańskiemu studium „mitologii nowoczesnego artysty” wyjaśnia: „Estetykę modernizmu trwającego do lat 60. XX w. postrzegam jako obszar napięć pomiędzy mitem sztuki czystej a mitem sztuki totalnej”³⁷. Tego typu rozpoznania, rozpinające obszar modernistycznych turbulencji pomiędzy tak określonymi dwoma biegunami, kontrasygnują niejako Schillerowskie intuicje odnośnie do heterogenicznego matecznika teatru monumentalnego. Co ciekawe, strefa wpływów tego ostatniego w symboliczny niemal sposób pokrywa się z ramami czasowymi samego modernizmu, który, za Theodorem Adorno (i samą Popiel), prolongować można do lat 60. ubiegłego stulecia. Oto za ostatnią epifanię polskiego teatru monumentalnego zwykło się przyjmować wyreżyserowany przez Horzycę Norwidowski spektakl, którego premiera odbyła się w 1959 r., kilka dni po śmierci samego reżysera³⁸.

³¹ Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni...*, s. 242.

³² M. Berman, „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006, s. 13. O wielu twarzach czy też rozlicznych a nieoczywistych „przebraniach” artysty awangardowego pisała również m.in. Rosalind E. Krauss: „Artysta awangardowy przywdziewał różne przebrania w pierwszych latach swojego istnienia – rewolucjonista, dandys, anarchista, esteta, technokrata, mistyk. Głosił też różne ewangelie”, R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 163.

³³ Schiller, *O sobie i o teatrze lwowskim...*, s. 65.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Z. Raszewski, *Pierwszy konstruktor Teatru Narodowego*, „Pamiętnik Teatralny”, 6, 1957, 1, s. 39–50.

³⁶ L. Schiller, *O krytyce teatralnej*, [w:] idem, *Teatr ogromny*, wstęp i oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 469.

³⁷ M. Popiel, *op. cit.*, s. 304.

³⁸ C.K. Norwid, *Za kulisami, Tyrtej, Miłość czysta u kąpieli morskich*, Teatr Narodowy, Warszawa, reż. W. Horzyca, scen. J. Przeradzka, A. Jędrzejewski, muz. A. Bloch, prem. 14 III 1959. Por. Kuchtówna, *Nurt polskiego teatru monumentalnego...*, s. 23.



4. *Dziady* Adama Mickiewicza (Salon Warszawski), Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, fot. S. Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Postrzeżenie polskiego teatru monumentalnego przez pryzmat modernistycznych napięć właśnie, a nie – jak w dotąd dominującym dyskursie – w kategoriach dzikiej szczytki awangardy, pozwala lepiej zrozumieć i sprobematyzować samo zjawisko. Osie tych napięć mogą być oczywiście rozmaicie definiowane i problematyzowane, jednak podkreślenie wagi Baumanowskiego „pomiędzy”³⁹ – strefy starcia modernistycznych „płyt tektonicznych” powinno tworzyć tu ramy dla refleksji. W tej perspektywie użyteczne mogą okazać się także rozpoznania, których dostarcza współczesne literaturoznawstwo. Edward Możejko wskazuje, że stałe napięcie pomiędzy klasycznym i bardziej radykalnym wariantem tego samego „niezmiennika artystycznego” traktować należy jako „samą esencję modernizmu”⁴⁰. Zauważa przy tym, że najistotniejsze modernistyczne przełomy wcale niekoniecznie następują w obszarze wyłącznego działania radykalnego prądu, ale przeciwnie – pojawiają się raczej na skutek interakcji pomiędzy dwiema zaangażowanymi siłami⁴¹. Propozycję „dwutorowego modernizmu” Możejki ciekawie niuansuje badacz islandzki Ástráður Eysteinnsson, który starcie „klasycznego” i „awangardowego” wariantu proponuje traktować nie w kategoriach prostych dychotomii, ale „poetyki stereo”, a więc nakładających się na siebie wielu głosów. „Nie ma wyraźnego podziału między nimi. Różnica jest płynna, ale dynamiczna” – tłumaczy Eysteinnsson⁴².

Właśnie w kategoriach syntetyzującej pracy modernizmu należałoby przyglądać się zjawisku polskiego teatru monumentalnego, który stanowić może w tej perspektywie myślowej przykład modelowy. Powstały z hybrydycznego surowca łączącego romantyczną i postromantyczną treść z awangardową formą, projektowany czy też sniony w hybrydycznej „transepokowej” przestrzeni mentalno-duchowej, zrealizowany został przez hybrydycznych ludzi czasów przełomu znajdujących się właśnie, jak pisał Schiller, „za zakrętem” czy też „na drodze przeciwnej” – w momencie kairotycznym, dającym obraz szeroką i pozwalającym na

³⁹ Z. Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991, s. 183.

⁴⁰ E. Możejko, *Tracing the Modernist Paradigm. Terminologies of Modernism*, [w:] *Modernism*, red. A. Eysteinnsson, V. Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007 (Comparative History of Literatures in European Languages, t. 21), s. 20–22.

⁴¹ *Ibidem*, s. 29.

⁴² Á. Eysteinnsson, „What’s the Difference?” *Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde*, [w:] *Europa! Europa?...*, s. 31–33.



5. *Dziady* Adama Mickiewicza (Więzenie – „mała improwizacja”), Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, fot. S. Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

modernistyczne „widzenie obuoczne”. Schiller, będący od dwóch dekad w gorączkowym procesie zmiany „modernistycznych koni”, nerwowo dobierał kolejne idee, kolejne środki wyrazu i kolejnych artystów do współpracy. Od efemerycznego przymierza z Franciszkiem Siedleckim po wieloletni sojusz z Andrzejem Pronaszką zdawał się przebyć dwupasmową drogę modernizmu „epifanicznego” i „programowego”, by użyć określeń stosowanych przez Rogera Griffina⁴³. Nabyty tym sposobem „podwójny przebieg” razem z wrodzonym „darem konstruowania jedności”⁴⁴ dawał mu być może dubeltowy tytuł do opracowania lokalnej procedury wspomagającej modernistyczny „cud regeneracji”, nazywany przez Griffina „resyntezą labiryntu” lub – za Peterem Bergerem – odbudową „świętego baldachimu”, owego „wyszukanego *trompe l’oeil*, integralnego składnika społecznie skonstruowanej scenografii”⁴⁵.

Metafora scenografii może się w tym momencie okazać podwójnie użyteczna. Oto polska myśl teatrologiczna, poszukując bezspornego wyróżnika teatru monumentalnego, wskazywała niejednokrotnie właśnie na jego stronę wizualną. Tak stało się m.in. podczas dyskusji, która odbyła się na zakończenie konferencji naukowej zorganizowanej wiosną 1994 r. w Kazimierzu Dolnym. Jan Michalik zadał wówczas krótką serię prowokacyjnych pytań. W odpowiedzi na pierwsze: „Czy jest możliwe przedstawienie teatru monumentalnego z realistyczną dekoracją?” usłyszał gromkie: „Nie!”. Wówczas zadał dwa kolejne: „Ale czy w takim razie głównym wyznacznikiem teatru monumentalnego nie jest scenografia?” i „Dlaczego nie może być przedstawienia teatru monumentalnego z realistyczną, werystyczną dekoracją?”⁴⁶. Wątku nie podjęto, niemniej przyjęło się uznawać, że jednym z głównych „identyfikatorów” historycznego fenomenu scenicznego, w którym wielu chciało i chce widzieć narodziny stylu narodowego w teatrze, była właśnie jego scenografia. Podobne tropy myślowe powracały zresztą w wielu odsłonach i wariantach w kolejnych próbach opisu i konceptualizacji zjawiska, stanowiąc wyraźnie nieodzowny punkt odniesienia dla teatrologów. Przykładem

⁴³ Griffin, *Modernism and Fascism...*, s. 61–64.

⁴⁴ Ten „dar” Schillera dostrzegł swego czasu i nazwał Mieczysław Limanowski (*op. cit.*, s. 529).

⁴⁵ Griffin, *Modernity, Modernism, and Fascism...*, s. 13.

⁴⁶ J. Michalik, *Głosy w dyskusji*, oprac. M. Napiontkowa, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego...*, s. 214.

takiego zabiegu była ciekawa paralela dla Schillera i Horzycy: Pablo Picasso oraz Georges Braque⁴⁷. To porównanie posłużyć miało swego czasu Konstantemu Puzynie dla zobrazowania różnicy twórczych indywidualności współodpowiedzialnych za konstrukcję (teoretyczną i praktyczną) polskiego teatru monumentalnego. Te i podobne odwołania do kubizmu – szczególnie częste i pojawiające się zarówno w głosach apologetycznych, jak i krytycznych – pozwalają powrócić na chwilę do metodologicznej propozycji Edwarda Możejki. Nawiązując do słynnej myśli Romana Jakobsona o metonimicznej naturze kubizmu, stawia on tezę, że „cała kultura i artystyczna produkcja modernizmu ma zasadniczo charakter synekdochy i związana jest zasadą *pars pro toto*”⁴⁸. Jeśli tak, to scenografia, a więc sztuka, której głównym (choć rozmaicie pojętym na przestrzeni wieków) *modus operandi* jest *pars pro toto* właśnie, mogłaby znaleźć się z powrotem w samym centrum dyskursu. Staje się to zaś tym bardziej oczywiste, gdy za egzemplifikację wizualną tych prawidłowości przyjmujemy scenografię *Dziadów* Schillera-Pronaszki, a więc synekdochę idealną, multireferencyjną, czy też hipersynekdochę, pomiędzy desygnatami której jest i cmentarz, i wileńska Góra Trzykrzyska, i średniowieczne misterium czy wreszcie Golgota polskiego narodu⁴⁹, a nawet Golgota Słowian⁵⁰.

Pomiędzy procesami sterującymi modernizmem, reformą teatru europejskiego i narodzinami nowoczesnej scenograficznej synekdochy istnieje sprzężenie zwrotne, które prowadzi także na trop tajemnic polskiego teatru monumentalnego. Objawił on niewątpliwie osobny, lokalny koloryt, w którym słusznie dopatrzono się unikalnego polskiego wkładu w tzw. Wielką Reformę Teatralną. Według Bohdana Korzeniewskiego miało nim być „znalezienie współczesnego klucza plastycznego do arcydzieł romantyzmu, pogodzenie nowoczesnej wizji scenicznej z poezją tamtej epoki”⁵¹. W tej perspektywie myślowej *gros* zasług należało przypisać scenografowi, co Korzeniewski skwapliwie uczynił: „Indywidualność Pronaszki [...] sprawiła, że formę nowoczesnemu teatrowi w Polsce nadawał – kładąc jednocześnie fundament pod tradycję teatralną – ortodoksyjny formista. Jest to fakt zupełnie wyjątkowy w sztuce krajów o rozleglejszej historii. Żeby sobie zdać sprawę z jego niezwykłości, należałoby przypuścić, truchlejąc ze strachu, że np. w teatrze francuskim współczesną formę plastyczną dla Moliere’a, Racine’a i Corneille’a ustalał Léger czy Picasso. Albo obaj razem”⁵². Wydaje się, że „odkrywczym polskim wkładem do rewolucji teatralnej dwudziestego wieku”⁵³ nie był jednak wyłącznie szczęśliwy mariaż awangardy z romantyzmem, wpisujący się wszak w mapę modernistycznych podróży do odległej przeszłości. Nie była nim też sama scenografia, nie zawsze wcale „ortodoksyjnie formistyczna” i niepozbawiona bynajmniej odniesień, lecz przeciwnie – odsyłająca pod rozmaite artystyczne i pozartystyczne adresy⁵⁴. Być może najbliżej opisu tego „najrdzenniejszego polskiego i najoczywistszego europejskiego wydarzenia”⁵⁵ był jego naoczny świadek – Tymon Terlecki. Wskazał on mianowicie, że „Teatr monumentalny w Polsce złączył się z ideą narodu jako ideą metafizyczną, jako przeznaczeniem zbiorowości w toku jej zmiennych losów. Ta problematyka religijna, problem Bóg-Człowiek, byt ziemski i jego sens pozaziemski, wyznaczyła zakres tematyczny polskiego teatru monumentalnego i rozszerzyła pole jego problematyki”⁵⁶.

⁴⁷ Cyt. za: L. Kuchtówna, *Schillera i Horzycy teorie polskiego teatru monumentalnego*, [w:] Leon Schiller: *W stulecie urodzin 1887–1987*, red. eadem, B. Lasocka, Warszawa 1990, s. 67.

⁴⁸ Możejko, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁹ Timoszewicz, *op. cit.*, s. 92–106.

⁵⁰ „Słowiańską Golgotę” dostrzegł w *Dziadach* recenzent bułgarski; zob. M. Grigorova, *Nieukończony bułgarski debiut „Dziadów” Adama Mickiewicza 1937–1938*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszca: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 294. Premiera *Dziadów* w Teatrze Narodowym w Sofii odbyła się 4 kwietnia 1937 r. (a więc w rocznicę wygłoszenia przez Adama Mickiewicza tzw. lekcji teatralnej, o czym dalej) „w atmosferze wielkiego sukcesu artystycznego”. Po dwudziestu latach wieczór ten powrócił we wspomnieniach Pronaszki: „Wypełniona po brzegi sala słuchała *Dziadów* w jakimś niemal religijnym skupieniu”. Pronaszko wspominał także niezwykłą atmosferę prób generalnych, podczas których wyraźnie dało się odczuć, jak silnie tekst Mickiewicza rezonuje z bułgarską publicznością: „Nastrój był taki, jaki się zdarza jedynie podczas wielkich narodowych uroczystości, zapanowała na widowni jakaś dziwna atmosfera tak wielkiej wzniosłości, jakiej nigdy w Polsce ani na próbach, ani na przedstawieniach *Dziadów* nie oglądałem”, cyt. za: Timoszewicz, *op. cit.*, s. 48–49.

⁵¹ Marczak-Oborski, *op. cit.*, s. 26.

⁵² B. Korzeniewski, *Pożegnanie z muzą*, [w:] idem, *O wolność dla pioruna... w teatrze*, Warszawa 1973, s. 69–70 (pierwodruk w: „Pamiętnik Teatralny”, 1964, z. 1–2).

⁵³ Marczak-Oborski, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁴ O rozmaitych kontekstach znaczeniowych Pronaszzkowskich krzyży, emblematycznych dla polskiego teatru monumentalnego, pisano wielokrotnie. Jerzy Timoszewicz zwrócił uwagę na co najmniej 500-letnią obecność tego motywu na europejskich scenach, podkreślając słusznie, że nowością nie były same trzy krzyże, ale wprowadzenie ich do inscenizacji *Dziadów* „i to jako motywu niezmiennego, towarzyszącego wszystkim scenom, jako elementu centralnego konstrukcji plastycznej, dominującego nad całą przestrzenią sceny”, Timoszewicz, *op. cit.*, s. 95.

⁵⁵ Terlecki, *Ostatni romantyk...*, s. 137.

⁵⁶ T. Terlecki, *Polski teatr monumentalny*, zapis i oprac. A. Kuligowska, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego...*, s. 9.



6. Wilno, Góra Trzykrzyżska, 1925, fot. L. Wysocki, Polona

Rozpoznany przez Terleckiego „duchowy matecznik” polskiego teatru monumentalnego czy też, jak proponuje Kosiński, „teatru monumentalnego polskości”⁵⁷, pozwala w tym miejscu przypomnieć, jak doszło do opisanego wyżej „rozszerzenia pola problematyki”. Historia ta, będąca w przekonaniu Terleckiego „uderzającym przykładem rozbieżności i niewspółmierności przyczyny i skutku”⁵⁸, opowiada o osobliwych „przygodach”⁵⁹ Lekcji XVI, którą Adam Mickiewicz wygłosił z katedry Collège de France 4 kwietnia 1843 r. „Współcześnie przebrzmiała ona praktycznie nie zauważona” – notował Terlecki. Pół wieku później rozpoczęła jednak długie i burzliwe „drugie życie”, rezonując niezwykle silnie z wrażliwością twórców i komentatorów życia teatralnego doby *fin de siècle*: „po zmartwychwstaniu tekst Mickiewicza rozpoczął raczej dosyć dziwną egzystencję. Wyjęty ze swego historycznego kontekstu, zdobył na pół niezależne istnienie. W tym okresie przyjmowano go bezkrytycznie jako rodzaj pisma świętego, jako objawienie, jako tekst sakralny”⁶⁰. Całość prelekcji paryskich, na którą składały się cztery roczne kursy literatury słowiańskiej, doczekała się w drugiej połowie XIX i początkach XX w. kolejnych wydań, jednak artystyczną reakcją łańcuchową uruchomiło, jak się zdaje, jedno z nich. Była to edycja Biblioteki „Słowa Polskiego” z 1900 r., przygotowana w przekładzie Feliksa Wrotnowskiego za radą i inspiracją Artura Górskiego⁶¹. „Chorąży Młodej Polski”, jak określał Górskiego Stanisław Pigoń, na przełomie wieków zajmował się w Bibliotece Pawlikowskich ineditami Słowackiego, współtworząc środowisko lwowskich promotorów powrotu do romantycznej tradycji mesjanistycznej⁶². Środowisko to, alternatywne wobec krakowskiej moderny spod znaku Przybyszewskiego, przypisywało prelekcjom paryskim szczególne – jak przystało na „metagatunek”⁶³ – miejsce w twórczości Mickiewicza i szczególne dziejowe przeznaczenia. Klucz do tego hermetycznego świata „słowiańskiej mi-

⁵⁷ Kosiński, *Konstrukcja przestrzeni...*, s. 323.

⁵⁸ T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, [w:] idem, *Rzeczy teatralne...*, s. 87.

⁵⁹ M. Prussak, *Przygody „Lekcji XVI”, czyli o pożytkach z tekstologii*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego...*, s. 27–34.

⁶⁰ Terlecki, *Krytyczna ocena...*, s. 82.

⁶¹ Cyt. za: A. Kieźuń, *Artur Górski i modernistyczny Lwów. Powinowactwa ideowe*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 18, 2021, s. 114.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Określenie to stosuję za Jarosławem Ławskim, *Król-Duch jako mitopeja. Esej*, [w:] *Studia o Królu-Duchu Juliusza Słowackiego*, red. M. Kuziak, J. Ławski, Kraków–Białystok 2020, s. 72.

topei”⁶⁴ ukryty był we francuskim tytule kursu trzeciego: *L'Église Officielle et le Messianisme*, który jednak, jak zauważyła Maria Prussak, starannie pomijały wszystkie polskie wydania⁶⁵. Tymczasem to właśnie oryginalny tytuł odsyłać może pod właściwy adres dyskusję nad gwałtowną zwyżką popularności tzw. lekcji teatralnej. Przed tym adresem przestrzegał swego czasu ks. Piotr Semenenko, dowodząc: „rzecz szczególnie niebezpieczna, gdyby się do Polski przeniosła towiańszczyzna, tak bardzo byłaby narodową”⁶⁶. Na przełomie XIX i XX w., wobec powrotu nastrojów milenarystycznych oraz zalewu prądów gnostyckich i neognostyckich, poszerzających stale krąg wielkich (i niewielkich) wtajemniczonych, a następnie w pierwszej dekadzie XX w. – wobec nadziei na duchowe i narodowe odrodzenie – prelekcje paryskie jawiły się samospełniającą się przepowiednią.

Na tym tle szczególne brzmienie wydawała się mieć właśnie Lekcja XVI, wygłoszona przez Mickiewicza na końcu pierwszego semestru, w okresie Wielkanocy, w niezwyklej „liturgicznej” oprawie⁶⁷. Pada ją tam – obok pochwały dramatu („Dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji”) i stwierdzeń, które w tłumaczeniu zdają się przybierać wymowę „protoperformatyczną” („W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów”) – słynne słowa o wielkim przeznaczeniu tej sztuki, która ma „zniewalać do działania duchy opieszale”⁶⁸. Na zakończenie prelekcji Mickiewicz udziela swoim słuchaczom, a nadto „wszystkim poetom słowiańskim”, osobliwej rady. Zaleca im mianowicie, aby zapoznali się z pewnym niezwykłym tekstem – listem serbskiego poety „do zmarłego jego druha”. Mickiewicz tłumaczy zebrany, że autor listu – Sima Milutinović obiecał przyjacielowi napisać serbski dramat, ukończywszy zaś dzieło zwrócił się do zmarłego z prośbą: „zstąp z niewiadomych krain, gdzie przebywasz, by odczytać ze mną mój dramat; zstąp z orszakiem wszystkich bohaterów słowiańskich [...] powiedz mi, czy nie ubliżyłem duchom mych przodków, czy słowa moje podobne są do tych, które oni niegdyś wypowiedzieli, czy nie przeinaczyłem ich czynów”. Mickiewicz komentuje to następująco: „Od takiego wezwania powinien by się rozpoczynać każdy poważny dramat, w którym wywołuje się niejako z grobu postaci świętych i bohaterów”⁶⁹. Wzywając do tak pojętych dramatycznych zaduszek, Mickiewicz kończy lekcję, którą polski teatr zdaje się odtąd odrabiać w nieskończoność.

„Krótko i po prostu mówiąc; jest to orędzie prorocze” – notował po latach Tymon Terlecki⁷⁰. Wykazując niezbić, że lekcja „jest wypowiedzią adwentystyczną, milenarystyczną, aktem wiary w nadejście nowego millenium, w nadejście nowej epoki” i jako taka nosi „niezaprzeczalne piętno inspiracji Towiańskiego”, wysunął jednak przypuszczenie, że afiliacja ta nie była czytelna dla „pobożnych interpretatorów” wykładu Mickiewicza⁷¹. Wydaje się, że dla wielu była ona jednak doskonale czytelna, tak jak czytelnych było wiele innych, znacznie trudniej identyfikowalnych afiliacji. Oto w 1912 r., a więc w tym samym czasie, kiedy Schiller tworzył zręby programowe teatru monumentalnego, w rzymskiej „Civiltà Cattolica” pojawił się artykuł zatytułowany *Niektórzy prekursorzy modernizmu (Alcuni precursori del modernismo)*, wkrótce zaś kolejny pt. *Zignorowane źródło modernizmu Antonia Fogazzaro (Una fonte ignorata del modernismo di A. Fogazzaro)*. Głównym bohaterem obu był Andrzej Towiański, który w świetle nowych dokumentów przedstawiony został jako ojciec włoskiego modernizmu⁷².

„Jedną z powtarzających się cech charakterystycznych udanych procesów odrodzenia społecznego było pojawienie się proroka”⁷³ – zauważył Roger Griffin. Taki moment epifanii opisał w 1934 r., niedługo przed warszawską premierą *Dziadów*, Artur Górski. Odtworzył moment spotkania Mickiewicza i Towiańskiego –

⁶⁴ O „słowiańskiej mitopei w Collège de France” pisał Jarosław Ławski, *ibidem*, s. 74.

⁶⁵ Prussak, *op. cit.*, s. 34.

⁶⁶ Cyt. za: P. Smolikowski, *Przesłaniec modernizmu. Andrzej Towiański*, Warszawa 1912, s. 7.

⁶⁷ Terlecki, *Krytyczna ocena...*, s. 86.

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 2, tłum. L. Płoszewski, oprac. M. Piwińska, Kraków 1997, s. 217.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 225–226.

⁷⁰ Terlecki, *Krytyczna ocena...*, s. 86.

⁷¹ *Ibidem*, s. 85–86.

⁷² O. Rosa T.J., *Alcuni precursori del modernismo*, „La Civiltà Cattolica”, 20 IV 1912; idem, *Una fonte ignorata del modernismo di A. Fogazzaro*, „La Civiltà Cattolica”, 6 VI 1912. Zob. też: „Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie”, 31 VIII 1912, s. 501, <https://www.jstor.org/stable/41591474> (dostęp: 8 VI 2023). Książd Paweł Smolikowski dowodził, że impulsem dla międzynarodowego zainteresowania tym tematem był jego własny artykuł pt. *O Towiańskiego*, opublikowany w „Myśli Katolickiej”, 23 XI 1909, a następnie przedrukowany w przekładzie francuskim w „Correspondance de Rome”, 3 XII 1909, Smolikowski, *op. cit.*, s. 5–8.

⁷³ Griffin, *Modernity, Modernism, and Fascism...*, s. 14.



7. *Dziady* Adama Mickiewicza (Egzorcyzmy), Teatr Polski, Warszawa, 1934,
reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, fot. S. Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

ów „pocałunek duchowy” wznecający „pożar słoneczny” w duszy tego pierwszego⁷⁴. Wizję objawienia opisywał Górski tak: „Jak człowiek z różdżką, poszukiwacz źródeł podziemnych, tak on właśnie czuje teraz, jak ta gałązka cudowna drży w jego ręku. Tu kopcie. Tu źródło wody żywej”⁷⁵. Metafora głębokiego odwiertu prowadzącego do duchowego surowca niezbędnego dla odkupienia narodu pojawiła się u Górskiego już dużo wcześniej. W zakończeniu *Monsalwat. Rzeczy o Adamie Mickiewiczu* (1908) – okrzykniętej przez Młodopolan „książką pokolenia”⁷⁶, a będącej swoistym przewodnikiem po hermetycznym świecie prelekcji paryskich – umieścił płomienny apel: „Tu trzeba zejść w samą głąb. Dalej niż do ludu, dalej niż do mogił – głębiej – głębiej, aż tam, gdzie w otchłaniach spią metale. Z tych metali trzeba wykuć zbroję tak hartowaną, by nie pękła pod naciskiem podłości w powietrzu, a w piersi, w miejscu Świętym-Świętych zbudować ołtarz przymierza z Wiecznym – narodu Monsalwat”⁷⁷.

Tytus Czyżewski zauważył: „sztuki «narodowej» się nie robi. Ona jest w podłożu”⁷⁸. Ta słuszna przestroga przed próbą wygenerowania stylu narodowego pozostawia jednak bez odpowiedzi pytanie o dokładne miejsce odwiertu oraz o głębokość złoza. Wedle Górskiego lokalizację tę wskazać mogła jedynie „różdżka” Mickiewicza, reszta sprowadzać się miała do instrukcji: „dalej niż do ludu, dalej niż do mogił – głębiej – głębiej”. Sam „różdżkarz” przekazał w tym zakresie równie nieprecyzyjne wskazówki: „Tak więc, aby utworzyć dramat, który by przez wszystkie warstwy Słowiańszczyzny, przez lud słowiański mógł być uznany za narodowy, trzeba by, jak powiedziałem, zagrać na wszystkich najrozmaitszych strunach, przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję”⁷⁹. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się bezsporne, że szczególne prerogatywy, by zrealizować tak zaszyfrowany teatralny testament Mickiewicza, miał właśnie Schiller – multiinstrumentalista polskiego teatru, w którego reżyserskim dorobku był i *Cud mniemany*, i *Kram z piosenkami*, i *Książę Patiomkin*, i arcydzieła polskiego romantyzmu. Wydaje się też oczywiste, że próba realizacji tego testamentu, dokonana – zgodnie z wolą Mickiewicza – w oparciu o „wszystkie szczeble poezji”, zaowocować musiała gatunkiem, czy też może właśnie „metagatunkiem” niepoddającym się łatwej konceptualizacji. Ta wyprawa do samego jądra – w nadziei na cud regeneracji i w poszukiwaniu zagubionego stylu⁸⁰ czy też mickiewiczowskiej „nowej syntezy”⁸¹ – odsłoniła imaginacyjny (geo)logiczny rdzeń duchowego życia narodu. W jego profilu wszystkie ubytki, nierówności i uskoki powstałe w wyniku dziejowych procesów wypełniało spoiwo „metakomentarza” – historii, jaką dana społeczność opowiada samej sobie o sobie. W spoiwie tym mieściła się zarówno historiozofia Górskiego, zgodnie z którą „czyn religijny Mickiewicza” rekompensować miał Polakom brak głębokiego przeżycia duchowego średniowiecza⁸², jak i wizja Emila Breitera, wedle której poprzez twórczość Wyspiańskiego z kolei „Polska przechodzi, jak gdyby cudem i nie wiadomo dlaczego, swoją epokę odrodzenia”⁸³. W alternatywnej, „progresywnej” wersji metakomentarza Wyspiański stawał się pierwszym futurystą, jak chciał Horzycy⁸⁴, Mickiewicz zaś – konstruktywistą, zgodnie z Schillerowską fantazją na temat Lekcji XVI⁸⁵.

⁷⁴ A. Górski, *Człowiek z różdżką*, [w:] „*Marcholt*” (1934–1939). *Antologia tekstów*, wybór i oprac. J. Musiał, Kraków 2002, s. 25 (pierwotny wydruk w: „*Marcholt*”, 1 X 1934).

⁷⁵ *Ibidem*, s. 26.

⁷⁶ Kieźuń, *op. cit.*, s. 104.

⁷⁷ A. Górski, *Monsalwat. Rzeczy o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1998, s. 207–208.

⁷⁸ T. Czyżewski, *Tadeusz Makowski, malarz dzieci, gruszek i jabłek*, „*Życie Polskie*” (Paryż), 10 II 1924 (przedruk w: „*Biuletyn Towarzystwa Przyjaciół Książki w Paryżu*”, 8, 1950, s. 4–7); cyt. za: I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 62–63.

⁷⁹ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 220.

⁸⁰ Sytuację bieżącą Górski oceniał następująco: „Dziś jesteśmy bez stylu i bez jednolitej kultury – to znaczy prawie bez kultury. Masa dzisiejszej inteligencji polskiej nie posiada obecnie tej wspólności odczuwania, tego podobieństwa twarzy duchowej, jakie jest wymagane, aby powstały wielkie czyny i wielkie idee”, Górski, *Monsalwat...*, s. 204. Zupełnie inaczej kwestia „stylu” przedstawiać miała się w dobie romantyzmu. Górski widział to tak: „Patrząc na pokolenie Mickiewiczowskie, pod tą gwiazdą losów przechodzące, uderzeni jesteśmy ich wspólnym stylem. Wszyscy oni posiadają ton zasadniczy. Przejawia się to we wszystkim, cokolwiek weźmiemy z tych czasów pod uwagę. Ich sposób mówienia, myślenia, ich czucia i czyny, ich twarze widne nam w zbiorach sztychów i portretów, ich listy, ich domy, mieszkania, nawet ich gesty i chód, dochowane w starcach z tego czasu, związane są z sobą wysokim stanem kultury narodowej”, *ibidem*, s. 203.

⁸¹ *Ibidem*, s. 172.

⁸² Górski, *Człowiek z różdżką...*, s. 17–19.

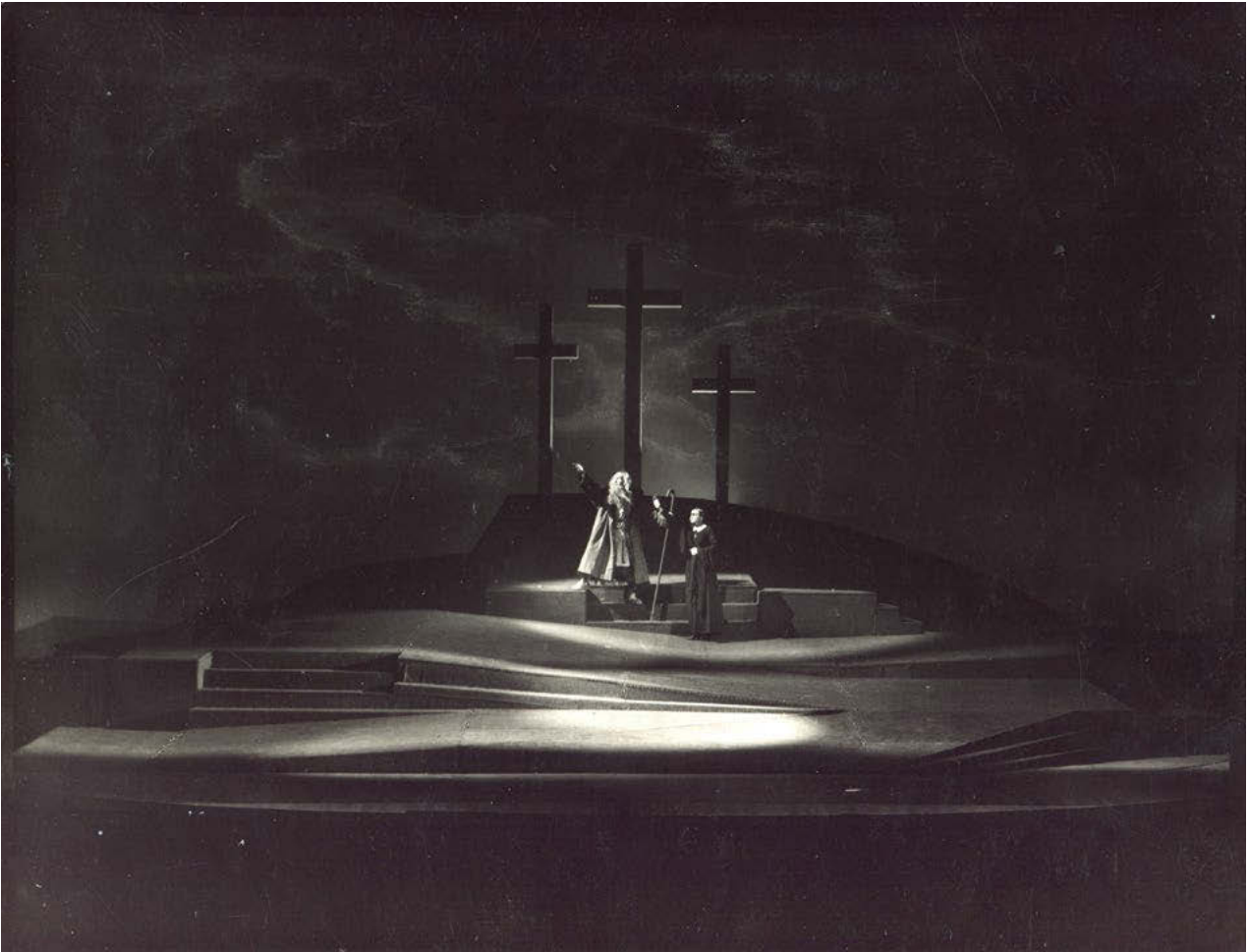
⁸³ E. Breiter, *Stanisław Wyspiański. W dwudziestą piątą rocznicę śmierci*, „*Wiadomości Literackie*”, 50, 1932, s. 1.

⁸⁴ Horzycy sformułował myśl następującą: „i jeden tylko był tu człowiek, któremu idee futuryzmu nie byłyby obce, gdyby doczekał godziny ich narodzin; to Wyspiański. Ale Wyspiański to nie uczeń futuryzmu, to jego prekursor!”, W. Horzycy, *Wyspiański i futurizm*, [w:] *Wyspiański i teatr 1907–1957*, red. A. Woyciecki, Kraków 1957, s. 63.

⁸⁵ Słynny passus pojawia się w Schillerowskim *Teatrze Ogromnym* (1937): „Zadrżycie z oburzenia fanatycy starego pudła teatralnego: Mickiewicz konstruktywistą! Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego! Czyżby to był niezdrowy wpływ Wschodu? Czyżby



8. Grób Andrzeja Pronaszki w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Powązkowskim
fot. J. Stacewicz-Podlipska



9. *Dziady* Adama Mickiewicza (Noc Dziadów – scena finałowa), Teatr Polski, Warszawa, 1934, reż. Leon Schiller, scen. Andrzej Pronaszko, fot. S. Brzozowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego

Polski teatr monumentalny czy też, wedle celnej definicji Kosińskiego, „wielkie misterium objawionej jedności”⁸⁶ zrodził się pośród czy wręcz z tego wielogłosu haseł wykluczających się wzajemnie, innym razem nakładających się na siebie lub tworzących niespodziewane efekty unisono, a więc w obszarze Eysteinsonowskiej „modernistycznej poetyki stereo”. Porastając „słowiańską mitopeję” prelekcji paryskich i romantycznej dramatyki, dopisywał, czy też nadpisywał ją, „do-twarzając” niejako jej tkanę i stając się w swojej warstwie wizualnej – rozpoznawalnej choć wymykającej się precyzyjnemu opisowi – narodowym psychogramem⁸⁷. Przynależąc do mitopeicznego projektu stworzenia „summy, syntezy syntez”⁸⁸, zapraszał i zaprasza być może

proroczym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na meyerholdyzm!”, L. Schiller, *Teatr Ogromny*, [w:] idem, *Droga przez teatr 1924–1939*, s. 344.

⁸⁶ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 264. Kosiński wskazuje, że „odświętno-unifikacyjny” charakter polskiego teatru monumentalnego – „łączącego przeszłość z teraźniejszością i przyszłością, jednostkę ze zbiorowością, a zbiorowość z kosmosem i historią” – wyjaśniać może zmianę kursu władz sanacyjnych wobec Schillera i niespodziewaną jego akceptację (w drugiej połowie lat 30. XX w.) w roli reprezentacyjnego artysty II RP. Ów „sojusz sanacji i monumentalizmu” ma świadczyć o istnieniu „głębokich związków między dążnościami władz II RP, tendencjami ogólnoeuropejskimi oraz teatrem monumentalnym”. Dowodząc celnie, że „teatr władzy z natury swojej ciąży ku monumentalizmowi”, a jednocześnie nie chcąc sugerować „jakichś związków Schillera czy teatru monumentalnego z faszyzmem”, Kosiński wskazuje na wymagającą przemyślenia przynależność polskiego fenomenu scenicznego do „szerszej fali europejskiej estetyki widowiskowej”. Wydaje się, że ten ważny kontekst uwzględnić i zważyć pozwala ulokowanie namysłu nad polskim teatrem monumentalnym właśnie w perspektywie współczesnych interdyscyplinarnych studiów nad „mozaikowym” modernizmem wraz z jego niebinarnymi i niestabilnymi osiami napięć.

⁸⁷ O scenografii pozostającej „w psychicznej zgodności ze stanami «wewnętrznej» rzeczywistości zarówno dramaturga, jak i inspirowanego jego dziełem plastyka” oraz o jej roli „jako swoistego psychogramu” ciekawie pisali bracia Piotr i Wojciech Krakowscy, *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960 (1965)*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2: *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 497.

⁸⁸ Ławski, *op. cit.*, s. 69.

do Wielkiego Ogrodu „lektury polifoniczno-aporetycznej”, której specyfikę tak opisuje Jarosław Ławski: „Każdy z nas, jeśli chce tam wejść, musi iść naraz kilkoma ścieżkami, przeskakiwać z jednej na drugą, uciekać z jednej, ratować się drugą, zawracać i przyspieszać. W końcu wrócić i/lub przekroczyć. [...] Ma być wydarzeniem. Ryzykiem. Spotkaniem z «innym». Skokiem od – do”⁸⁹. Tą właśnie drogą – podążając kilkoma ścieżkami naraz, przeskakując z jednej na drugą, uciekając z jednej i ratując się drugą, zawracając i przekraczając, a przede wszystkim ryzykując – podróżować mógł kiedyś sam Schiller. Ryzyko takiej podróży było wówczas i pozostaje dziś wciąż istotne, bo na drodze tej, jak ostrzega Ławski, filolog może spotkać wyznawcę (lub okazać się wyznawcą), ponowoczesny zaś subiektywista odkryć w sobie *homo religiosus*⁹⁰. Może jednak okazać się, że tylko taka – współczulna i ryzykowna – lektura pozwoli zmierzyć się ze zdumiewającą fuzją snów, słów i obrazów ufundowaną na „czynnie religijnym” Mickiewicza, który „przeszedł jak deszcz ulewny przez towarzyszące mu pokolenie, przeorał cały obszar polskiej kultury. Pozostał po nim wichur duchowy, pędzący łodzie nasze od brzegów na ocean ku konstelacji Krzyża na nieboskłonie”⁹¹. Wówczas jednak należałoby uwzględnić być może przeoczoną propozycję metodologiczną sformułowaną swego czasu przez japońskiego psychologa Masasuke Kurodę, aby do bazowego podziału nauk na nomotetyczne i idiograficzne dołączyć nauki idiomodyficzne, przewidujące możliwość głębokiej przemiany podmiotu poznającego⁹².

„W RYTMIE DUCHA NARODU I SPÓŁCZESNOŚCI”, CZYLI PRACA MODERNIZMU A (GEO)LOGICZNY RDZEŃ POLSKIEGO TEATRU MONUMENTALNEGO

Streszczenie

Tak zwany polski teatr monumentalny – hybrydyczny konstrukt ideowo-artystyczny łączący romantyczną treść z awangardową formą – stanowić miał w opinii wielu badaczy odkrywczy polski wkład w rewolucje sceniczne XX w. Zrodzony z niespodziewanego uścisku mitu sztuki czystej oraz mitu sztuki totalnej, „narodowy i ponadnarodowy jednocześnie”, od lat opiera się próbom problematyzacji czy choćby precyzyjnego zaszeregowania gatunkowego. Raz zaliczany do awangardy, innym znów razem wykluczany z niej bądź określany mianem „paraawangardowego”, pozostaje wyzwaniem dla polskiej teatrologii, zakłopotanej wciąż sojuszem nowoczesności i tzw. obowiązków narodowych. „Mezalian” ten tłumaczony bywa najczęściej lokalnymi uwarunkowaniami historycznymi, destabilizującymi polską awangardę i zaciemniającymi jej obraz.

Z tą myślą matrycą zmagali się już m.in. Roger Griffin i Mark Antliff, dowodnie wykazując sakramentalne związki, które przydały się nowoczesności i nacjonalizmowi, oraz wskazując, że odległa przeszłość stanowiła solidny fundament dla projektu modernistycznego. W perspektywie tych badań, jak również rozpoznać badaczy takich jak Steven Mansbach czy Piotr Juszkiewicz, polski teatr monumentalny wyzbyć się może statusu lokalnej, dzikiej szczytki awangardy, by stać się modelowym przykładem syntetyzującej pracy modernizmu. Narzędzi do tak ujętej, nowej problematyzacji dostarcza także literaturoznawstwo ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji „dwutorowego modernizmu” Edwarda Możejki, którą ciekawie niuansuje Ástráður Eysteinnsson, proponując zamiast prostych dychotomii „poetykę stereo”. W świetle współczesnego, interdyscyplinarnego namysłu nad „mozaikowym” modernizmem oraz jego wewnętrznymi napięciami odsłania się głęboki „(geo)logiczny rdzeń” polskiego teatru monumentalnego, a wraz z nim rozległe „wyrobisko”, które za Jarosławem Ławskim nazwać można „projektem mitopeicznym”.

“IN THE RHYTHM OF THE NATIONAL SPIRIT AND THE PRESENT TIME”, OR THE EFFORTS OF MODERNISM VERSUS THE (GEO)LOGICAL CORE OF THE POLISH MONUMENTAL THEATRE

Summary

The so-called Polish monumental theatre – a hybrid ideological and artistic construct combining Romantic content with avant-garde form – was to constitute, according to many scholars, the innovative Polish input into the revolutionary changes that occurred in European theatre in the twentieth century. Born from an unexpected union between the myth of pure art and the myth of total art, being “simultaneously national and supra-national”, this theatre has for years resisted attempts at conceptualization, or even at precise genre classification. At times included into, and at other times excluded from the avant-garde, and occasionally described as being closely related to avant-garde (“para-avant-garde”), it has posed a permanent challenge to the Polish teatrology, perplexed by any connection between modernism and the so-called national duties. This “mésalliance” is most often explained by “local historical conditions”, destabilizing the Polish avant-garde and obscuring its image. This conceptual template has been confronted by, among others, Roger Griffin and Mark Antliff, whose research

⁸⁹ *Ibidem*, s. 66.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Górski, *Człowiek z różdżką...*, s. 27.

⁹² M. Kuroda, *Trzy typy nauk: nomotetyczne, idiograficzne oraz „idiomodyficzne”*, „Colloquia Communia”, 1987, 1–2, s. 33–35.

clearly revealed the liaisons that occurred between Modernism and nationalism, indicating that the “distant past” constituted a solid foundation for the Modernist project. In the context of their research, as well as the findings of such scholars as Steven Mansbach or Piotr Juszkiewicz, the Polish monumental theatre may shed its status as that of a local, feral variety of the avant-garde and, on the contrary, become a model example of the synthesizing efforts of Modernism. Tools for this new conceptualization are also provided by contemporary literature studies, with a special focus on Edward Możejko’s concept of “two-pronged” Modernism, interestingly nuanced by Ástráður Eysteinnsson, who instead of simple dichotomies, proposed to apply what he called the “Stereo Poetics”. In the light of the modern-day interdisciplinary research on the variegated nature of Modernism and on its inner tensions, it is essential to note the deep “(geo) logical core” of the Polish monumental theatre, and with it, a widespread “exploitation ground”, which may be described, following Jarosław Ławski, as a “mythopoeic project”.

BIBLIOGRAFIA

- Antliff Mark, *Fascism, Modernism, and Modernity*, „The Art Bulletin”, 84, 2002, 1, s. 148–169.
- Bauman Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1991.
- Berman Marshall, „*Wszystko, co stale, rozpycha się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, Kraków 2006.
- Breiter Emil, *Stanisław Wyspiański. W dwudziestą piątą rocznicę śmierci*, „Wiadomości Literackie”, 50, 1932, s. 1.
- Bru Sascha, *Borderless Europe, Decentring Avant-Garde, Mosaic Modernism*, [w:] *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. idem i in., Berlin–New York 2009 (European Avant-Garde and Modernism Studies, 1), s. 3–17.
- Eysteinnsson Ástráður, „*What’s the Difference?*” *Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde*, [w:] *Europa! Europa?, The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sascha Bru i in., Berlin–New York 2009 (European Avant-Garde and Modernism Studies, 1), s. 21–35.
- Fik Marta, *Polski teatr monumentalny – cóż to znaczy? (próba podsumowania)*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 197–202.
- Górski Artur, *Człowiek z różdżką*, [w:] „*Marcholt*” (1934–1939). *Antologia tekstów*, wybór i oprac. Jan Musiał, Kraków 2002, s. 17–27.
- Górski Artur, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1998.
- Griffin Roger, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, New York 2007.
- Griffin Roger, *Modernity, Modernism, and Fascism. A „Mazeway Resynthesis”*, „Modernism / Modernity”, 15, 2008, 1, s. 9–24.
- Grigorova Margreta, *Nieukończony bułgarski debiut „Dziadów” Adama Mickiewicza 1937–1938*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818–2018*, red. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Kraków 2021, s. 285–309.
- Horzyca Wilam, *Wyspiański i futurizm*, [w:] *Wyspiański i teatr 1907–1957*, red. Alfred Woycicki, Kraków 1957, s. 63–69.
- Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
- Juszkiewicz Piotr, *Modernizacja, nacjonalizm, niepodległość. Genealogia nowoczesności w polskiej sztuce XX w.*, [w:] *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. Lech Karwacki, Dariusz Kacprzak, Szymon Piotr Kubiak, Szczecin–Warszawa 2019, s. 31–42.
- Kieżuń Anna, *Artur Górski i modernistyczny Lwów. Powinowactwa ideowe*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 18, 2021, s. 103–120.
- Korzeniewski Bohdan, *Pożegnanie z muzą*, [w:] idem, *O wolność dla pioruna... w teatrze*, Warszawa 1973, s. 59–70.
- Kosiński Dariusz, *Konstrukcja przestrzeni*, [w:] *Od dekoracji do konstrukcji*, red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Warszawa 2020 (Zmiana Ustawienia. Polska Scenografia Teatralna i Społeczna XX i XXI Wieku, t. 1), s. 240–341.
- Kosiński Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Krakowski Piotr, Krakowski Wojciech, *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960 (1965)*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2: *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław 1976, s. 479–507.
- Krauss Rosalind E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, Gdańsk 2011.
- Kuchtówna Lidia, *Nurt polskiego teatru monumentalnego. Zarys historyczny*, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. eadem, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 16–23.
- Kuchtówna Lidia, *Schillera i Horzyca teorie polskiego teatru monumentalnego*, [w:] *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887–1987*, red. eadem, Barbara Lasocka, Warszawa 1990, s. 59–67.

- Kuroda Masasuke, *Trzy typy nauk: nomotetyczne, idiograficzne oraz „idiomodyficzne”*, „Colloquia Communia”, 1987, 1–2, s. 33–35.
- Limanowski Mieczysław, „*Dziady*” w interpretacji Schillera i Pronaszki na Pohulance, [w:] *Duchowość i maestria. Mieczysław Limanowski. Recenzje teatralne 1901–1940*, oprac. Zbigniew Osiński, Warszawa 1992, s. 528–535.
- Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Ławski Jarosław, *Król-Duch jako mitopeja. Esej*, [w:] *Studia o Królu-Duchu Juliusza Słowackiego*, red. Michał Kuziak, Jarosław Ławski, Kraków–Białystok 2020, s. 63–85.
- Mansbach Steven, *Modern Art in Eastern Europe, Introduction*, Cambridge 1997.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Awangardowa wielość rzeczywistości*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*, wybór i wstęp idem, noty Lidia Kuchtówna, Warszawa 1973, s. 5–37.
- Michalik Jan, *Głosy w dyskusji*, oprac. Maria Napiontkowa, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 214.
- Mickiewicz Adam, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 2, tłum. Leon Płoszewski, oprac. Marta Piwińska, Kraków 1997.
- Możejko Edward, *Tracing the Modernist Paradigm. Terminologies of Modernism*, [w:] *Modernism*, red. Ástráður Eysteinson, Vivian Liska, Amsterdam–Philadelphia 2007 (Comparative History of Literatures in European Languages, t. 21), s. 20–22.
- Popiel Jacek, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995.
- Popiel Magdalena, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008.
- Prussak Maria, *Przypadki „Lekcji XVI”*, czyli o pożytkach z tekstologii, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 27–34.
- Raszewski Zbigniew, *Pierwszy konstruktor Teatru Narodowego*, „Pamiętnik Teatralny”, 6, 1957, 1, s. 39–50.
- Schiller Leon, *O krytyce teatralnej*, [w:] idem, *Teatr ogromny*, wstęp i oprac. Zbigniew Raszewski, Warszawa 1961, s. 454–478.
- Schiller Leon, *O sobie i o teatrze lwowskim*, [w:] idem, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 64–66.
- Schiller Leon, *Teatr Ogromny*, [w:] idem, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 322–345.
- Schiller Leon, [Wstęp], [w:] *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, Warszawa 1913, s. 3–18.
- Schiller Leon, *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, [w:] idem, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 146–156.
- Smolikowski Paweł, *Przesłaniec modernizmu. Andrzej Towiański*, Warszawa 1912.
- Stacewicz-Podlipska Joanna, *Przed i po „wielkim Jutrze”. Zachęta i wystawy scenografii*, Warszawa 2019.
- Terlecki Tymon, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, [w:] idem, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 82–87.
- Terlecki Tymon, *Ludzie, książki i kulisy*, Londyn 1960.
- Terlecki Tymon, *Ostatni romantyk sceny polskiej*, [w:] idem, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 128–160.
- Terlecki Tymon, *Polski teatr monumentalny*, zapis i oprac. Anna Kuligowska, [w:] *W kręgu teatru monumentalnego*, red. Lidia Kuchtówna, Jan Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 9–11.
- Timoszewicz Jerzy, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970.