

Elżbieta WRÓBEL

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Emil Breiter, „Skamander” i teatr

W czerwcu 2013 roku przypadła 70. rocznica tragicznej śmierci Emila Breitera – jednej z najbardziej znanych i popularnych osobowości literackiej Warszawy czasów międzywojennych. Nazwisko ważnego recenzenta „Wiadomości Literackich” stosunkowo często pojawia się w pracach literaturoznawczych, dotyczących głównie prozy Dwudziestolecia, której był wyjątkowo konsekwentnym obserwatorem. Jednak mimo obecności w naukowym dyskursie, zaskakująco mało wiemy nie tylko o recenzenckiej aktywności Breitera. A przecież jego działalność literacka wraz z pracą adwokacką – związaną także ze środowiskiem twórczej inteligencji stolicy – bez wątpienia współtworzyła fenomen czasów międzywojennych i choćby z tego tylko względu warto przypomnieć wpływowego krytyka. Breiter był doskonałym prawnikiem, obrońcą w wielu ważnych i głośnych procesach politycznych. Jako radca prawny Związku Zawodowego Literatów Polskich reprezentował w potyczkach z Temidą najznakomitszych twórców Dwudziestolecia różnej „ideowej proveniencji”.

Postać Breitera nie bez racji kojarzona jest głównie z międzywojenną Warszawą oraz całym skamandryckim imperium zbudowanym (i dowodzonym) przez Mieczysława Grydzewskiego, a przecież zanim dołączył do „kręgu Skamandra”, był jeszcze młodopolski Kraków. Emil Breiter już w trakcie studiów prawniczych w latach 1904–1909 na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął swą publicystyczną karierę. Ogłaszał recenzje teatralne i literackie w żydowskim „Tygodniku” i wydawanym w Warszawie „Izraelicie”. Pisał również dla „Społeczeństwa” oraz „Przeglądu Społecznego”, nie stroniąc od aktualnej tematyki politycznej, chociaż nigdy ta właśnie problematyka nie stała się tak istotną w jego prasowych wypowiedziach, jak literatura i teatr. Najsilniej związał się z „Krytyką” Wilhelma Feldmana, z którą współpracował w latach 1907–1911. Jego pierwsze teksty dziennikarskie publikowane u Feldmana to przeglądy prasy

obecnej – tytuły francusko- i niemieckojęzyczne – w których streszczał interesujące dla polskiego czytelnika artykuły oraz rozprawy dotyczące sztuki. Omawiał także życie teatralne europejskich stolic z ich najważniejszymi wówczas scenami. Już wtedy ujawniło się jego zainteresowanie dramatem współczesnym, w którym czołowe miejsce zajmowali tacy autorzy, jak: Bernard Shaw, Henri Ibsen i największa jego fascynacja dramatyczna i teatralna zarazem – Stanisław Wyspiański. Breiter, będąc jeszcze studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego, między innymi z Leonem Schillerem, uczestniczył w poselstwie młodzieży krakowskiej w 1905 roku do prezydenta Krakowa Juliusza Leo, wyrażającym poparcie młodych dla objęcia stanowiska dyrektora krakowskiej sceny przez Wyspiańskiego¹, co wymownie świadczy o jego silnym już wówczas zaangażowaniu w życie kulturalne miasta.

Na łamach „Krytyki” opublikował Breiter także obszerne studium poświęcone Jerzemu Sorelowi², którego *Złudzenia postępu* przetłumaczył w 1912 roku. Obok publicystyki Stanisława Brzozowskiego, studium Breitera pozostaje jednym z najobszerniejszych omówień poglądów społecznych twórcy doktryny syndykalizmu w publicystyce polskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku³. Oczywiście kwestią otwartą – niewątpliwie zasługującą na odrębny szkic – pozostaje wpływ Brzozowskiego na sposób odczytywania myśli Sorela przez Breitera.

Dzięki trzem zachowanym listom Breitera do Feldmana dowiadujemy się o bliskich relacjach łączących Breitera z reaktorem naczelnym jednego z najważniejszych periodyków „młodopolskiego Krakowa”. Pochodzą one z maja 1918 roku, gdy Feldman przebywał jako dyplomatyczny przedstawiciel państwa polskiego w Berlinie. W jednym z nich Breiter zdradza niedawnemu pryncypałowi plany przeprowadzki z Krakowa do Warszawy:

Kochany Panie

Wbiłem sobie ćwieka do głowy tym moim projektem warszawskim i obecnie już o niczym innym nie mogę myśleć. [...]

Proszę mi wybaczyć, że zajmuję Pana moimi osobistymi sprawami, ale... czy nie zajmowałem nimi Pana od lat 16-stu?⁴

To niewielki ślad krakowskiej przyjaźni Breitera z autorem *Współczesnej literatury polskiej*. Inna drobna „pamiątka” towarzyskiej zażyłości Feldmana z Breiterem, jak można przypuszczać, opartej na relacji mistrz–uczeń⁵, znalazła się we

¹ Podaję za: E. Breiter, „*Masy cofają się przed nieznanym...*”, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23, s. 4.

² Zob. tenże, *Filozofia społeczna Jerzego Sorela*, „Krytyka” 1911, R. XIII, t. 29, poszczególne części drukowane były w kolejnych zeszytach: kwiecień–sierpień.

³ Zob. J. Sorel, *Złudzenia postępu*, przełożył z wydania drugiego z upoważnienia autora E. Breiter, Kraków [1912].

⁴ List E. Breitera do W. Feldmana oznaczony datą: 9 V 1918, znajdujący się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich. Rękopis oznaczony sygnaturą 12411/II, cyt. z mikrofilmu nr 2234.

⁵ O wielkim podziwie i szacunku, jakim darzył Breiter Feldmana, wymownie świadczy wspomnienie pośmiertne poświęcone redaktorowi naczelnemu „Krytyki” jego autorstwa ogłoszone w prasie; zob. E. Breiter, *Wilhelm Feldman (wspomnienie pośmiertne)*, „Świat” 1920, nr 3.

wspomnieniu Wilama Horzycy, poświęconemu Stanisławowi Wyspiańskiemu, w którym także Breiter odegrał niebagatelną rolę. Zważywszy na fakt, że tak mało można odnaleźć informacji przełamujących oficjalny wizerunek recenzenta „Wiadomości Literackich”, zwłaszcza dotyczących jego „działalności krakowskiej”, przytoczenie anegdoty Horzycy w całości wydaje się uzasadnione:

Wyspiański bardzo cenił architekturę i... matematykę w sztuce, a w dramacie i teatrze szczególnie. Gdy znany później krytyk, Emil Breiter (który sam mi to opowiadał), ledwie po maturze, uzyskawszy przez Wilhelma Feldmana przyjęcie u Wyspiańskiego, by złożyć mu swój dramat, zjawił się u poety, pierwszym pytaniem było: „A jak u pana z matematyką?”. Breiter z miną prymusa odparł, że owszem, dobrze. Na to Wyspiański, nie rozwijając rękopisu, zaczął chodzić po pokoju i tłumaczył młodemu adeptowi Melpomeny, jak to tworzenie dramatu polega właśnie na matematyce i architekturze. „Proszę teraz wziąć rękopis – powiedział w końcu Wyspiański – i przeczytać go pod kątem tego, co panu powiedziałem. Jeśli uzna pan, że pański utwór odpowiada temu, czego od dramatu żądam, przeczytam go chętnie”. Breiter dramat swój wziął, przeczytał i już nigdy się nie pokazał. – Nie trzeba jednak tej anegdoty, by stwierdzić, czym była u Wyspiańskiego „matematyka”. O tej matematyce z pewnością mówił Wyspiański i Ordyńskiemu⁶.

A więc i Breiter próbował swoich sił jako pisarz (dramaturg), co w przypadku życiorysów wielu polskich krytyków teatralnych nie należało do rzadkości. Ideowe wyrastanie Breitera w kręgu „Krytyki” nie pozostało bez znaczenia dla dalszej jego publicystycznej aktywności.

Listy z Feldmanem powstały w czasie, kiedy Breiter kontynuował swą recenzencką działalność już na łamach „Gońca Krakowskiego”, pisząc o scenie krakowskiej między innymi w momencie objęcia przez Teofila Trzcńskiego dyrektury Teatru Słowackiego, popierając wybór nowego dyrektora i apelując do miłośników Melpomeny o wyrozumiałość dla nowych władz teatru, aby mogła przedstawić pełną artystyczną wizję funkcjonowania tej ważnej dla kultury narodowej sceny.

Przeprowadzka Breitera do Warszawy była przełomem w jego dotychczasowym osobistym i przede wszystkim zawodowym życiu. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, co ostatecznie zadecydowało o porzuceniu przez niego Krakowa (w cytowanym liście do Feldmana wspomina o trudnościach finansowych). Jednak zauważyć należy, że po odzyskaniu niepodległości wielu twórców zdecydowało się na przeprowadzkę do stolicy odradzającego się państwa, która szybko odzyskiwała w kraju pozycję najważniejszego ośrodka kulturalnego i politycznego (z „Krakusów” można przywołać Irenę Solską i Karola Irzykowskiego). Ważnym wydarzeniem w warszawskiej biografii Breitera jest jego powołanie do wojska z końcem 1918 roku; zostaje przydzielony do pracy w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa w Warszawie. To w trakcie wojskowej służby rozpoczęła się przyjaźń Breitera z Juliuszem Kadenem-Bandrowskim.

⁶ W. Horzycy, [Wyspiański o dramacie i... matematyce], [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 479.

Autor *Piłsudczyków* był wówczas redaktorem naczelnym „Żołnierza Polskiego”, wydawanego przez VI Oddział Naczelnego Dowództwa. Breiterowi powierzono funkcję zastępcy redaktora naczelnego. (Chociaż nie można wykluczyć, że panowie znali się – choć pobieżnie – jeszcze z czasów krakowskich, byli wszak bywalcami tego samego salonu Marii i Tadeusza Błotnickich⁷). Niewątpliwie praca w warszawskiej redakcji „Żołnierza Polskiego” pozwoliła Breiterowi na poznanie i rozpoznanie ówczesnego środowiska literackiego Warszawy, mimo że nie trwała ona długo. (W tym samym czasie w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa pracował między innymi Kazimierz Wierzyński). Breiter doskonale sprawdził się w roli redaktora odpowiedzialnego za prowadzenie pisma, co odślania cudem ocalała korespondencja (zaledwie kilka listów) Kadena do Breitera. Autor *Generała Barcza*, odpoczywając w sierpniu 1919 roku w Zakopanem, do swojego zastępcy, pilnującego warszawskich spraw redakcji, pisał:

Twój list sprawił mi wielką przyjemność. Oto co znaczy mądry przyjaciel! Wszystko w tym liście tak mądrze wyluszczyłeś, że dopiero wtedy zacząłem naprawdę odpoczywać. Wzmocniło się bowiem jeszcze przeświadczenie, że na miejscu pozostał człowiek dobry, przytomny i czuwający⁸.

Kontakty zawodowe i przyjaźń Breitera z Kadenem, w kontekście tematyki poruszanej w niniejszym szkicu, wydają się istotne, ponieważ pisarz mógł odegrać znaczącą rolę – pośrednika – we wzajemnym zbliżeniu się Breitera z młodymi poetami. Wszak autor *Piłsudczyków* asystował nie tylko przy narodzinach grupy – uczestniczył między innymi w wieczorze inicjującym jej działalność – ale i partycypował w powstaniu programowego czasopisma grupowego „Skamander”, realizując tyleż swoje poetyckie ambicje, co i doglądając „piłsudczykowski interesów” w nowym środowisku twórczym Warszawy⁹.

Rekonstruując początki literackiej przyjaźni Breitera ze Skamandrytami, odnotować także należy, że artykuły jego autorstwa pojawiły się już zarówno w „Pro Arte et Studio” w 1918 roku i następnie w „Pro Arte”. Ostatecznym potwierdzeniem przynależności Breitera do formującego się dopiero imperium Grydzewskiego było znalezienie się w redakcji „Skamandra”, którego pierwszy numer ukazał się w styczniu 1920 roku. Zamieszczono, ułożoną alfabetycznie,

⁷ We wspomnieniach Antoniego Waśkowskiego – odnoszącego się do Krakowa 1892–1939 – znalazł się następujący fragment: „W tym czasie odwiedziła Kraków poetka z Warszawy, Hanna Zahorska. Pisywała w «Krytyce», a używała pseudonimu Savitri. Byłem z nią na wieczorze u Marii Błotnickiej, żony artysty rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego. U Błotnickich spotykałem Juliusza Kadena-Bandrowskiego, bywał u nich również znany filozof, J.Wł. Dawid i literat Emil Breiter, po pierwszej wojnie światowej filar «Wiadomości Literackich»”. Zob. A. Waśkowski, *Znajomi z tamtych czasów. (Literaci, malarze, aktorzy)*, Kraków 1956, s. 60.

⁸ Zob. A. Golis, *Cztery nieznane listy Juliusza Kadena-Bandrowskiego z lat 1919–1921*, „Literatura” 1980, nr 52, s. 11.

⁹ Na rolę Juliusza Kadena-Bandrowskiego w formowaniu się Skamandra zwrócił uwagę już J. Stradecki w fundamentalnej pracy: *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

listę członków komitetu redakcyjnego, na pierwszym miejscu znalazł się Kaden-Bandrowski, za nim Breiter, następnie Grydzewski i pozostała część zespołu, a listę tę zamykało nazwisko Władysława Zawistowskiego, który występował wówczas w roli redaktora prowadzącego pismo¹⁰. Znając przyszłe zawodowe losy wszystkich osób, które znalazły się w redakcji pisma, trudno powstrzymać się od drobnej refleksji, że alfabetyczny porządek przypadkowo wskazał najbliższych współpracowników oraz przyjaciół krytyka. Kaden-Bandrowski wraz z redaktorem Grydzewskim rzeczywiście silnie zaważają nie tylko na zawodowym życiu Breitera.

Wybitny monografista grupy Janusz Stradecki podał, że oficjalne przystąpienie Breitera do Skamandrytów nastąpiło w trakcie zorganizowanego przez nich wieczoru autorskiego 9 kwietnia 1920 roku¹¹. W biografii krytyka fakt ten możemy potraktować jako swoiste „artystyczne narodzenie się” w międzywojennej Warszawie i symboliczny początek jego najbardziej znanej publicystycznej działalności, usuwającej nieco w cień jego aktywność recenzencką na łamach innych czasopism bezpośrednio niezwiązanych tyleż z grupą, co z osobą samego Mieczysława Grydzewskiego. Autor *W kręgu Skamandra*, omawiając założenia programowe Skamandra, zwrócił uwagę, że indywidualne poglądy dotyczące szeroko rozumianej sztuki Kadena, Wincentego Rzymowskiego – także członków pierwszej redakcji „Skamandra” – i Breitera wychodziły poza ścisłe założenia programowe nowej grupy¹². Polemizować z poglądami monografisty grupy nie sposób, gdyż bezdyskusyjnie, Breiter jako recenzent w latach dwudziestych rzeczywiście nie odegrał tak ważnej roli wśród skamandryckich krytyków, jaka stała się udziałem Wilama Horzycy czy Władysława Zawistowskiego. Tłumacz *Złudzeń postępu* należał do grona osób najstarszych funkcjonujących w szerokim skamandryckim kręgu¹³, chociaż, jak się wydaje, nie metryka stała się tu rozstrzygającą. Nie można również definitywnie wykluczyć, że o ówczesnym wyborze „literackiej kompanii” przez Breitera zadecydowały względy czysto koleżeńskie, bo przecież towarzyskie koneksje w sposobie działania Skamandra zawsze pozostawały istotne.

Jednocześnie daje się wyznaczyć ideowy oraz artystyczny obszar wspólny, sprawiający, że przyłączenie się recenzenta do grupy staje się decyzją artystycznie wiarygodną, umotywowaną określoną – choć może nazbyt ogólną – postawą

¹⁰ Zob. Komitet redakcyjny zamieszczony poniżej spisu treści w pierwszym zeszycie „Skamandra” z 1920 roku.

¹¹ J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 106.

¹² Tamże, s. 185.

¹³ Adolf Nowaczyński w swoim głośnym artykule poświęconym młodym poetom, zarzucając im m.in. brak „naczelnego teoretyka” (programowego krytyka), zwrócił uwagę na przedstawicieli starszego pokolenia, którzy znaleźli się w gronie Skamandrytów – odwoływał się do nazwisk występujących na łamach pisma – wymieniając obok Breitera także Karola Irzykowskiego i, najbardziej przypadkowego w tym gronie, Kazimierza Błeszyńskiego. Zob. A. Nowaczyński, „Skamander połyska, wiślaną świetlącą się falą” ..., „Skamander” 1921, z. 7–8–9, s. 314.

światopoglądową. Z pewnością ważne miejsce zajmie tu stosunek „skamandryckiej Warszawy” do spuścizny Stanisława Brzozowskiego. Młodzi poeci już w okresie wydawania studenckiego „Pro Arte” powoływali się na dorobek autora *Legendy Młodej Polski* – motta do poszczególnych numerów – wyrażały podziw dla myśli wielkiego krytyka i upominały się o jego obecność w kulturze niepodległej już Polski. Leszek Serafinowicz, przemawiając na pierwszym wieczorze literackim inaugurującym działalność grupy 6 grudnia 1920 roku – wyjaśniając między innymi „literackie pochodzenie” Skamandra – także zacytował Brzozowskiego, nazywając go dobrym nauczycielem¹⁴. Już w drugim zeszycie „Skamandra” sięgnięto po publicystyczną spuściznę autora *Płomieni*¹⁵. Również dla Breitera dorobek intelektualny Brzozowskiego, w obliczu odzyskanej przez Polskę niepodległości, nie przestawał być aktualnym i ważnym drogowskazem ideowym. Jeszcze przed przystąpieniem do redakcji „Skamandra” opublikował na łamach krakowskich „Masek” i poznańskiego „Zdroju” – gdzie jego nazwisko można było spotkać obok przyszłych Skamandrytów – artykuły poświęcone autorowi *Legendy Młodej Polski*. Breiter był jednym z pierwszych publicystów, którzy w nowych warunkach politycznych kontynuowali rozrachunek z myślą Brzozowskiego.

Dla odnalezienia się Breitera wśród skamandryckiego kręgu miało znaczenie nie tyle żydowskie pochodzenie twórców literackiego imperium Mieczysława Grydzewskiego oraz Breitera, co wspólny sposób przeżywania zarówno swojej polskości, jak i żydowskich korzeni. Skamandryci reprezentowali kolejne pokolenie inteligencji, dla której kultura oraz literatura stanowiły najodpowiedniejszą drogę ku pełnej społecznej asymilacji Żydów polskich. Właśnie w kwestii żydowskiej redakcja „Skamandra” (później także „Wiadomości Literackich”) znalazła się najbliżej stanowiska zajmowanego wcześniej przez „Krytykę”. Sam redaktor Feldman swoją osobistą drogą ku polskości – od dzieciństwa w środowisku ortodoksyjnych Żydów do aktywnego polskiego intelektualisty – reprezentował ów zmienny model biografii polskiego Żyda¹⁶, bliski twórcom kręgu Skamandra¹⁷. Z młodopolskiej biografii Breitera ważnym faktem będzie jego współpraca w 1905 roku z „Izraelitą”, czasopismem mocno i programowo zaangażowanym w szerzenie idei asymilacji społeczności żydowskiej.

¹⁴ Zob. *Varia*, „Skamander” 1920, z. 1. Leszek Serafinowicz zacytował wówczas fragment pochodzący z *Legendy Młodej Polski* (z części *Polska dzieciństwa*), co oczywiście w kontekście wyjaśniania przez niego roli, jaką pragną odgrywać młodzi poeci w odrodzonej ojczyźnie – nawet w tak skróconej wersji – posiada niemałe znaczenie.

¹⁵ Zob. S. Brzozowski, *Wśród ruin* (z *tek pośmiertnej*), „Skamander” 1920, z. 2.

¹⁶ Anna Landau-Czajka, omawiając problem asymilacji Żydów w Dwudziestoleciu, odniosła się także do sytuacji panującej w Galicji przed 1914 rokiem, przywołała również stanowisko W. Feldmana, postawione w jego publicystycznej broszurze: *Asymilatorzy, syjoniści i Polacy* wydanej w 1893 roku. Zob. A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 108.

¹⁷ Hold Wilhelmowi Feldmanowi w imieniu Skamandrytów odda Wilam Horzyca, recenzując książkę: *Pamięci Wilhelma Feldmana*; zob. „Skamander” 1922, z. 18, s. 165–166.

Także w wielu innych kwestiach społecznych, politycznych i kulturowych bez trudu można wskazać istotne podobieństwa pomiędzy stanowiskiem „Krytyki” (stosunek do tradycji romantycznej, kult Wyspiańskiego, postępowość obyczajowa i wreszcie legionowy czyn samego Feldmana¹⁸) a szeroko rozumianym światopoglądem skamandryckim – nieodnoszącym się wyłącznie do kwestii artystycznych i literackich – konstytuującym się w prasie kierowanej przez Grydzewskiego. Odzyskanie niepodległości jednak sprawiło, że wiele starych problemów ze stron „Krytyki” należało redefiniować i poddawać publicystycznej „obróbce”. Wydaje się, że dla „młodopolanina Breitera” nie było wówczas odpowiedniejszej kompanii w niepodległej już Warszawie nad towarzystwo młodych poetów i samego redaktora Grydzewskiego. Również polityczne i ideowe usytuowanie się w latach dwudziestych Skamandrytów blisko obozu piłsudczykowski mogło być ważne dla Breitera, który także znalazł się w „literackim obozie” Komendanta, będąc po 1918 roku aktywnym publicystą „Gazety Polskiej” i „Narodu”, a w latach późniejszych „Głosu Prawdy”. Nie bez znaczenia dla związków Breitera z prasą piłsudczykowską pozostawała jego przyjaźń z Kadenem.

Przystąpienie Emila Breitera do redakcji „Skamandra” wywołało echo i u jego krakowskich kolegów – Tadeusza Peipera i Stanisława Ignacego Witkiewicza (czas krakowskich studiów), pozostających z nim wówczas w korespondencyjnym kontakcie, który zaświadczy również o mocnym osadzeniu Breitera w środowisku młodej inteligencji krakowskiej. Kilka listów słanych z Madrytu dotyczyło głównie spraw związanych z funkcjonowaniem nowego czasopisma. Breiter pragnął pozyskać – bez powodzenia – pióro przyszłego przywódcy poetyckiej awangardy dla „Skamandra”¹⁹. Listy Witkacego z Zakopanego także wiązały się głównie z działaniem grupowego periodyku, chociaż odsłaniają kulisy nieco dłuższego „epizodu skamandryckiego” w biografii autora *Kurki wodnej*²⁰, do którego jeszcze powrócę w dalszej części niniejszego szkicu.

Emil Breiter przed wstąpieniem do redakcji „Skamandra” był znany przede wszystkim jako krytyk teatralny²¹. Rozpoczął już swoją publiczną batalię o teatr. Jego wypowiedzi drukowane na łamach „Głosu Polski” pod koniec 1919 roku oraz w „Narodzie” z początkiem 1920 roku stanowią interesującą propozycję dotyczącą miejsca i roli teatru w odradzającym się państwie polskim. Już nigdy

¹⁸ Główne aspekty linii programowej „Krytyki” w kontekście publicystyki F. Feldmana omówił Andrzej Jazowski w swojej pracy: *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1970.

¹⁹ Kilka listów T. Peipera do E. Breitera znajduje się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie; Dział Rękopisów, sygnatura: 680.

²⁰ Zob. *Listy do Emila Breitera 1919–1920*, opublikowane w tomie: S.I. Witkiewicz, *Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013.

²¹ Najważniejsze cechy światopoglądu Emila Breitera jako krytyka teatralnego wskazała Dorota Fox w przygotowanej przez siebie rozbudowanej sylwetce; zob. *Słownik polskich krytyków teatralnych*, t. 1, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 21–30.

potem Breiter nie zdobył się na tak całościowe stanowisko ani wobec aktualnych zjawisk zachodzących w teatrze, ani wobec przemian obejmujących współczesną prozę, którą zacznie – jednak dopiero nieco później – bacznie obserwować²². Dla Breitera teatr był, jak przystało na wychowanka modernizmu, najważniejszym czynnikiem kształtującym życie społeczne oraz państwowe²³. Wypowiadał wówczas, co szczególnie interesujące, poglądy rozmiłowanego w sztuce scenicznej krytyka, ale również reprezentował punkt widzenia prawnika, który zna i rozumie teatr jako mające sprawnie funkcjonować przedsiębiorstwo. Legislacyjny unormowanie zasad pracy teatru wraz z tworzącymi go ludźmi uważał za podstawowy warunek jego prawidłowego, także i artystycznego, działania²⁴. Zaproponował rozwiązania prawne, dotyczące między innymi kontraktów aktorskich, stosunków własnościowych łączących teatry z państwem, powołując się na sprawdzone rozwiązania obowiązujące głównie w Austrii i Francji, odślaniając przy tym swoją prawniczą erudycję i kompetencję. Poruszył także ważny problem cenzury, której istnienie we wszelkich, jak twierdził, publicznych przejawach ludzkiego słowa i myśli, uważał za zbędne. (Istnienie cenzury w ogóle w zasadniczy sposób, według Breitera, ograniczało indywidualną wolność każdego obywatela niepodległego państwa polskiego²⁵). W teatrze dopuszczał – nie bez poważnych zastrzeżeń – ingerencje cenzora, tylko w przypadku, kiedy przedstawienie „mieści w sobie czyn przestępczy przewidziany w ustawie karnej”, czyli „nie można zabronić niczego w teatrze i dramacie, co nie sprzeciwia się ustawie karnej”²⁶. Głos Breitera był oczywiście częścią toczącej się tuż po odzyskaniu niepodległości na łamach warszawskiej prasy szerokiej debaty poświęconej życiu teatralnemu stolicy, w której panowało niemałe, także i prawne, zamieszanie²⁷. W styczniu 1920 roku w „Narodzie” surowo oceniał również całokształt życia artystycznego wraz z preferencjami teatralnymi „rozbawionej”²⁸

²² Dopiero w czasie II wojny światowej będzie pracował nad obszernym studium poświęconym literaturze współczesnej, a fragmenty tej pracy Breitera wydrukują londyńskie „Wiadomości”.

²³ E. Breiter, *Spoleczne źródła teatru I*, „Gazeta Polska” 1919, nr 265, s. 4–5; kolejne części tego artykułu ukazały się w numerach 270 oraz 271.

²⁴ Tenże, *O polską ustawę teatralną I*, „Gazeta Polska” 1919, nr 208, s. 3; tegoż, *O polską ustawę teatralną II*, „Gazeta Polska” 1919, nr 209, s. 3.

²⁵ Tenże, *O polską ustawę teatralną III*, „Gazeta Polska” 1919, nr 210, s. 4–5.

²⁶ Zob. tenże, *O polską ustawę teatralną II*, s. 3.

²⁷ Zob. E. Krasieński, *Warszawskie sceny teatralne 1918–1939*, Warszawa 1976 (tu zwłaszcza rozdział: *U progu niepodległości*).

²⁸ O specyficznym nastroju, panującym w niepodległej już stolicy, pisało wielu historyków teatru – E. Krasieński, S. Marczak-Oborski, D. Fox i inni. Także we wspomnieniu Jerzego Zawieyskiego pojawia się charakterystyka ówczesnej publiczności warszawskiej złaknionej przede wszystkim zabawą: „Powojenna Warszawa chciała teatru-rozrywki, czegoś beztróskiego w repertuarze i odwracała się z niechęcią od mar przeszłości, od Wyspiańskiego, zwłaszcza od romantyków, od Polski w koronie z cierni. W sejmie i życiu publicznym toczyła się walka o kierunek ideologiczny Niepodległej. Ale w atmosferze społecznej, zwłaszcza po zakończeniu wojny z roku 1920, przeważały dążenia do zwykłości, do zabawy i beztróski. Nowe czasy

wówczas publiczności warszawskiej. Domagał się, aby współczesny teatr polski nie zrezygnował z bycia „wybitnym czynnikiem życia kulturalnego” – tak jak za czasów Pawlikowskiego i Wyspiańskiego – za pośrednictwem którego docierały do szerokich warstw społeczeństwa najważniejsze idee artystyczne, wyznaczając następnie ramy ogólnego życia wspólnotowego (naród, państwo)²⁹. Także i te wypowiedzi Breitera wpisują się w ogólną diagnozę życia teatralnego pierwszych lat niepodległości stawianą przez czołowych publicystów teatralnych – Tadeusza Żeleńskiego czy Adolfa Nowaczyńskiego z jego znanym tekstem o „rozmirażowaniu” życia teatralnego stolicy³⁰ – zaniepokojonych preferowaniem przez sceny warszawskie wyłącznie repertuaru rozrywkowego³¹.

Ważnymi uczestnikami owej walki o zmianę sytuacji panującej w warszawskich teatrach miejskich byli także Skamandryci – słynne (często przypominane przez historyków literatury i teatru) protesty na *Pani Chorażynie* Stefana Krzywoszewskiego w Teatrze Polskim w grudniu 1918 roku i innych spektaklach³². Głosy oburzenia na prowadzoną przez warszawskie teatry politykę repertuarową rozbrzmiewały również w recenzjach sporządzanych przez Wilama Horzycę, Antoniego Słonimskiego czy Władysława Zawistowskiego³³. Zatem wydawać by się mogło, że Breiter wraz z całą redakcją „Skamandra” znaleźli się po tej samej stronie publicystycznej walki o zmianę sytuacji artystycznej na scenach warszawskich. Niewątpliwie teatr stał się także tą sferą publicznej działalności Breitera, która również przyczyniła się do jego zbliżenia ze Skamandrytami, choć i teatr ową „skamandryczność” krytyka mocno skomplikował.

Breiter debiutował na łamach programowego periodyku warszawskich poetów szkicem poświęconym sztuce Stefana Grabińskiego *Willa nad morzem*, wystawionej w Teatrze Małym. Krytyk poddał analizie czysto literacką konstrukcję fabuły, która jego zdaniem nie zawierała w sobie odpowiedniego potencjału teatralnego³⁴ (między innymi niewiarygodne postaci³⁵). W styczniu 1921 roku na łamach „Skamandra” ukazała się pierwsza część rozprawy Breitera

przyniosły zmianę w obyczajach, w stylu życia, w kulturze i sztuce. Dzieła klasyków i wielkich poetów z niedawnej przeszłości, wystawiane przez teatry «dla honoru domu», spotykały się z obojętnością, o czym świadczyły puste teatralne widownie”. Zob. J. Zawieyski, *Irena Solska*, [w:] tegoż, *Dobrze, że byli*, Warszawa 1974, s. 221.

²⁹ Zob. E. Breiter, *O ideę w teatrze*, „Naród” 1920, nr 3; kolejne części tego artykułu nr 5 i 9.

³⁰ Zob. A. Nowaczyński, *Rozmirażowanie*, „Teatr” 1918/1919, z. 2.

³¹ Zob. J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 21–36.

³² Zob. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 75.

³³ Kwestie spójnego stanowiska krytyków teatralnych Skamandra porusza artykuł Grażyny Szyling: *Krytyka teatralna grupy Skamandra w latach 1918–1927*, [w:] *Szkiecy o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981, s. 67–81.

³⁴ Zob. E. Breiter, *Grabińskiego „Willa nad morzem”*, „Skamander” 1920, z. 3, s. 174–177.

³⁵ Sposobu budowy postaci w sztuce Grabińskiego bronił – na prawach niewielkiej dygresji – także na łamach „Skamandra” Witkacy; zob. S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w czystej formie*, „Skamander” 1921, z. 10–11–12–13, s. 358.

Walka o teatr, którą kontynuował w następnym zeszycie³⁶. Publicystyczne rozwiniął tu swoje wcześniejsze spostrzeżenia artykułowane w prasie, poświęcone społecznym uwarunkowaniom funkcjonowania teatru, dostrzegając jego pustkę ideową, jaka nastąpiła po śmierci największego człowieka teatru polskiego – Stanisława Wyspiańskiego.

Zatem Breiter ujawnił się w roli współpracownika „Skamandra” jako krytyk teatralny, będąc silnie zanurzony w bieżącą dyskusję toczącą się wokół scen warszawskich. Dla Jadwigi Zacharskiej artykuł Breitera stał się początkiem poważnej publicystycznej batalii „Skamandra” domagającej się naprawy sytuacji artystycznej w miejskich teatrach³⁷. Pamiętać jednak należy, że w przypadku tego ugrupowania, nie tylko w kwestii teatru, trudno mówić o klarownym stanowisku reprezentatywnym dla wszystkich jej członków. Omawiając wiele artystycznych problemów poruszanych przez ważnych współpracowników pisma, często można odnaleźć zarówno wypowiedzi, jak i konkretne wydarzenia, które wzajemnie się nie tyle wykluczają, co ideowo lub artystycznie „neutralizują”. W przypadku teatru, odwołując się głównie do aktywności recenzenckiej Władysława Horzycy, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego oraz Władysława Zawistowskiego, również przyglądając się ich artystycznym związkom z poszczególnymi, scenami, wyłoni się oblicze teatru preferowane przez Skamandrytów³⁸, ale i na tym gruncie można natrafić na wiele zaskakujących faktów. Wymownego przykładu dostarcza już sam moment konsolidowania się grupy. Młodzi poeci i związani z nimi krytycy, walcząc o ambitny repertuar teatralny, równocześnie umiejętnie wykorzystali działania oraz strategie kabaretowe dla promowania własnej twórczości: casus „Pikadora”, który także potrafił „zagospodarować” artystycznie zapotrzebowanie na rozrywkę panujące wśród publiczności warszawskiej tuż po odzyskaniu niepodległości.

Artykuł *Walka o nowy teatr*, w którym Breiter upominał się także o scenę ludową, obejmującą swym artystycznym oddziaływaniem jak najszerze warstwy społeczeństwa – robotników wraz z całą masą wielkomiejską – jest niewąt-

³⁶ Zob. E. Breiter, *Walka o teatr (cz. II)*, „Skamander” 1921, z. 5–6, s. 134–142.

³⁷ Jadwiga Zacharska m.in. stwierdziła: „Wiele uwagi w publicystyce «Skamandra» poświęcono sprawom teatru. Poczynając od artykułu Emila Breitera *Walka o teatr*, poprzez krytyczne omówienie aktualnych premier (na ogół pióra Horzycy), do artykułu Anatola Sterna *Manekiny naturalizmu. Uwagi o polskim teatrze, dramaturgii, aktorze i krytyku teatralnym na tle nowej sztuki* toczyła się batalia o zreformowanie i modernizację tej instytucji. Skamandryci, doceniając możliwości wynikające z bezpośredniego kontaktu z publicznością, domagali się przede wszystkim ambitnego repertuaru, nie kryjąc zresztą, że u podłoża tych zainteresowań leży chęć nawiązania stałej współpracy z teatrem”. Zob. J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, s. 25–26.

³⁸ Na artystycznie określony model teatru preferowany przez twórców związanych ze skamandryckim kręgiem zwracali już uwagę autorzy wyborów recenzji pisanych przez Lechonia, Horzycę czy Zawistowskiego. Zob. m.in.: W. Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, wstęp E. Krasieński, Warszawa 1971; J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i opracował S. Kaszyński, Warszawa 1981.

pliwie częścią preferowanego przez najważniejsze nazwiska skamandryckiego obozu modelu działania teatru, krystalizującego się w latach dwudziestych między innymi w działalności artystycznej i organizacyjnej Leona Schillera tak mocno popieranego przez Skamandrytów.

O zaangażowaniu się Emila Breitera w skamandrycką batalię domagającą się zmiany sytuacji artystycznej w teatrach warszawskich świadczy również jego udział w grupie literatów powołujących do istnienia w 1921 roku scenę eksperymentalną, jak wspomina Iwaszkiewicz, o „hamletowskiej nazwie” Elsynor³⁹. Logistycznie inicjatywę literatów wsparł Arnold Szyfman (w jego teatrze pika-dorczycy urządzali nieco wcześniej teatralne protesty)⁴⁰, który użyczył scenę Teatru Małego. W gronie tym obok Breitera znaleźli się Jarosław Iwaszkiewicz (pełniący funkcję kierownika literackiego), Władysław Zawistowski, Wilam Horzyca, Jerzy Rytard, Juliusz Wołoszynowski oraz Stanisław Baliński⁴¹. Dużo obiecujące zapowiedzi redakcji „Skamandra” o ambitnych planach teatru Elsynchron uwieńczone zostały wystawieniem zaledwie jednej sztuki⁴². Zdecydowano się na *Pragmatystów* Stanisława Ignacego Witkiewicza, spektakl reżyserował Karol Borowski⁴³. Premiera odbyła się 29 grudnia 1921 roku. Witkacy już

³⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienie o Szyfmanie*, [w:] *Teatr Polski 1913–1948. Arnold Szyfman 1908–1948* [układ i oprawę graf. książki wykonał Tadeusz Gronowski], Warszawa 1948.

⁴⁰ Arnold Szyfman tak opisał swoją ówczesną współpracę z literatami: „W roku 1921, obok zwykłego repertuaru, próbował Teatr Polski z gronem młodych literatów (Iwaszkiewicz, Horzyca, Zawistowski, Breiter i in.), którzy przybrali nazwę «Elsynor», prowadzić przedstawienia o eksperymentalnym charakterze, by dać możliwość wypowiedzenia się w teatrze talentom autorskim, nie mieszczącym się w granicach zwykłego teatru, jako też dla poszukiwania nowych dróg reżyserskich i aktorskich. Przedstawienia odbywały się w Teatrze Małym po normalnym wieczornym przedstawieniu. Na pierwszy ogień poszła sztuka St. Ign. Witkiewicza *Pragmatysty*. Niestety przedstawienie to, na ogół bardzo udane pod względem inscenizacyjnym i aktorskim, nie zainteresowało publiczności, a inicjatorzy, zrażeni tym, nie znaleźli dostatecznej energii do dalszych prób w tym kierunku”. A. Szyfman, *Historia lat dziesięciu (1913–1932)*, [w:] *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923*, Warszawa 1923, s. 20–21.

⁴¹ Obecność Stanisława Balińskiego w tym teatralnym przedsięwzięciu odsłoniła umowa zawarta pomiędzy Elsynorem a Arnoldem Szyfmanem 28 XII 1921 roku. Zob. E. Krasieński, *Z archiwum Arnolda Szyfmana: Elsynor (1921)*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 1, s. 5–6.

⁴² W dziele *Varia* przez premierą w Elsynorze można było przeczytać: „Słusznie powiada Boy, że reforma zasadniczo powinna polegać na stworzeniu dobrego teatru. Nasi polscy reformatorzy albo ugrzęźli w dobrych teatrach, gdzie się gra zle sztuki, albo swą reformatorską pracę ograniczyli do kształcenia młodego pokolenia aktorów [...]. A jednak gwałtowny rozwój literatury i malarstwa nagli i pociąga dotychczasowych pracowników teatralnych do ułatwienia mu scenicznego wypowiedzania się. Stąd szereg prób teatralnych, zmierzających do oddania ducha współczesności. Do takich prób należy zaliczyć powstanie sceny eksperymentalnej przy Teatrze Polskim, która się zowie Elsynor. [...] Być może, scena ta potrafi stworzyć nowy styl teatralny, w każdym zaś razie odnowi monotonię bieżącego repertuaru widowisk warszawskich paroma nieszablunowymi przedstawieniami”. Zob. *Varia [Hasło reformy teatru]*, „Skamander” 1921, z. 14–15, s. 488.

⁴³ Szczegółowo działalność Elsynoru omawia artykuł J. Deglera: *Z dziejów scenicznych Witkacego. I „Pragmatysty w „Elsynorze”. II Teatr Formistyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.

w marcu 1920 roku w liście do Breitera wyraził swoje pragnienie wywołania skandalu teatralnego w Warszawie⁴⁴. Wysoce prawdopodobne jest, że i Breiter popierał wybór sztuki autora *Nowego wyzwolenia* – swojego krakowskiego wciąż jeszcze przyjaciela – jako mającą zainaugurować działalność nowej sceny. Kluczową rolę w krótkiej historii Elsynoru odegrał Jarosław Iwaszkiewicz, co również odśladania jego korespondencja z autorem *Kurki wodnej*, a także późniejsze wypowiedzi pisarza⁴⁵. Zaangażowanie się Iwaszkiewicza i Breitera w mający powstać teatr już wtedy oparte zostało przynajmniej na ich obopólnej sympatii, która z czasem przerodziła się w serdeczną przyjaźń. Dla autora *Oktostychów* odkrycie intelektualnej silnej więzi z Breiterem będzie stanowiło niemałą niespodziankę. Po blisko czterech latach od premiery w Elsynorze w czasie swojego pierwszego pobytu we Francji w liście do żony Iwaszkiewicz sam zaskoczony wyzna:

Wyobraź sobie, że jak tylko myślę o przegrupowaniu i przemeblowaniu, jakie nastąpiło we mnie w stosunku do Polski po wyjeździe, jeżeli myślę o tym wszystkim, co tu widziałem i czego się nauczyłem od Francuzów, jeżeli ogarniam mniej więcej stosunki literackie tutaj – to o jedynym człowieku myślę w Warszawie, z którym będę mógł o tym wszystkim naprawdę pomówić, zgadnij? O Breiterze! Niesłychane naprawdę zjawisko, ale tak jest. Bo przecież nie z Tolkiem ani Leszkiem, ani z rozpaczliwie już i pewnie na zawsze zmanierowanym Stasiem, ani z Grycem [...]⁴⁶.

Przyjaźń Breitera z Iwaszkiewiczem trwająca całe Dwudziestolecie zostanie heroicznie wypełniona w czasie II wojny światowej⁴⁷.

Artykuł ten został również opublikowany w książce J. Deglera: *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973. Zob. także: M. Ślusarska, „Elsynor” 1921, „Teatr” 1969, nr 20.

⁴⁴ Zob. List S.I. Witkiewicza do Emila Breitera nr 5 oznaczony datą: [Kraków] 21 III 1920, zamieszczony w tomie: S.I. Witkiewicz, *Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 550–560.

⁴⁵ Ważną rolę J. Iwaszkiewicza w powołaniu do życia Elsynoru podkreślał już E. Krasiński. Także T. Pawlak, opracowując m.in. listy Witkacego do J. Iwaszkiewicza (wątek Elsynoru jest jednym z ważniejszych tematów poruszanych w tej korespondencji), zwrócił uwagę na znaczenie Iwaszkiewicza zarówno w dziejach tej sceny, jak i przy samym wyborze sztuki Witkacego, powołując się na późniejsze wypowiedzi pisarza zamieszczone m.in. w *Dziennikach* (zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. i przypisy A.R. Papiescy, wstępem poprzedził A. Gronczewski, Warszawa 2007). Przywołał szczególnie istotne tu wspomnienie Iwaszkiewicza: „Właściwie mówiąc, dążyłem do stworzenia Elsynoru tylko po to, aby zagrać Witkiewicza. Po zrealizowaniu *Pragmatystów* nie mieliśmy już nic do wyboru. Bardzo wierzyłem w Witkacego nie filozofa, nie malarza, o powieściopisarzu nie wiedziałem, ale wierzyłem w dramaturga. Byłem w tym bardzo odosobniony i sprawa Elsynoru nie była ani łatwa, ani jednoznaczna. Zrodziła się jednak w atmosferze Zakopanego”. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Album tatrzańskie*, Kraków 1976, s. 70; cyt. za: T. Pawlak, *Wstęp [do:] Listy do Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 790.

⁴⁶ List J. Iwaszkiewicza do żony oznaczony datą: 7 kwietnia [1925], zamieszczony w zbiorze: Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy 1922–1926*, opracowały M. Bojanowska, E. Cieślak, wstępem opatrzył T. Burek, Warszawa 1998, s. 367–368.

⁴⁷ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*.

Z pewnością wszystko, co działo się wokół Elsynoru na przełomie 1921 i 1922 roku, przyczyniło się do scementowania kontaktów koleżeńskich oraz towarzyskich Breitera z Jarosławem Iwaszkiewiczem oraz resztą skamandryckiej kompanii. Mimo że teatralny eksperyment wszystkich jego uczestników, łącznie z Arnoldem Szyfmanem, rozczerował, to z pewnością udało się w Warszawie wywołać, tak oczekiwany przez Witkacego, skandal.

Janusz Degler, wnikliwie rekonstruując dyskurs krytyczny wokół premiery *Pragmatystów*, wskazał zasadnicze przyczyny teatralnej porażki Witkacego; w recenzjach prasowych przeważały głosy negatywnie oceniające spektakl. Ważnym czynnikiem mającym znaczenie dla zaopiniowania nowej sceny przez prasę warszawską – przyczyniającą się do stworzenia wokół całego przedsięwzięcia zbyt wygórowanych oczekiwań – miał sam wybór sztuki, która, paradoksalnie, została odebrana przez krytykę jako zbyt tradycyjna, zwłaszcza w kontekście publikowanych wcześniej w „Skamandrze” wypowiedziach⁴⁸. Spektakl nie zdobył także sympatii warszawskiej publiczności. *Pragmatystów* wystawiono jedynie cztery razy. Zawiedziony teatralnym rezultatem Elsynoru był również Breiter, który w obszernych recenzjach w „Świecie” i w „Głosie Polskim” wysunął pod adresem sztuki Witkacego szereg ostrych zarzutów⁴⁹. Autora *Pragmatystów* brak zrozumienia sztuki wraz z całą teorią *Czystej formy w teatrze* zwłaszcza przez Breitera – elsynorczyka – wyjątkowo zabolął. Polemiki Witkacego z recenzjami *Pragmatystów* Breitera redakcja „Skamandra”⁵⁰ nie zamieściła, co stało się powodem zerwania kontaktów autora *Nowego wyzwolenia* z pismem⁵¹. Teatr Elsy-

⁴⁸ Por. J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym* (tu: II „Pragmatyści w Elsynorze”, s. 35–51).

⁴⁹ Warszawski okres przyjaźni Witkacego z Breiterem nie należał do dobrych, już po premierze w Elsynorze pisał do zaprzyjaźnionego małżeństwa Reynelów: „[...] jestem b. zapracowany i piszę mało. Nie mów nikomu: Breiter jest moim ukrytym wrogiem i zachowanie się jego wobec mnie jest głupie i lekceważące. Nic nie rozumie, a leci tylko na powodzenie. Wszystko uznaje, co jest en vogue. Ostrożnie z nim”. Zob. *Listy do Władysławy i Leona Reynelów*, list 8, datowany: [Zakopane] 7 II 1922, cyt. za: S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 461. W korespondencji Witkacego z Breiterem wyłania się – choć jedynie w zarysie – historia przyjaźni Witkacego z Breiterem od wielkiej sympatii (okolice 1919 roku) do niechęci, rozpoczynającej się z chwilą powołania do istnienia Elsynoru. Także w listach adresowanych do żony ujawnia się lekceważąca postawa autora *Kurki wodnej* wobec opinii krytycznych wygłaszanych przez Breitera. Zob. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005 oraz *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2007.

⁵⁰ Polemiczny artykuł Witkacego, który zamierzał wydrukować na łamach „Skamandra”, to: *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze*.

⁵¹ W korespondencji Witkacego z różnymi zaprzyjaźnionymi wówczas osobami odnaleźć można zapis nie tyle wydarzeń związanych z premierą *Pragmatystów*, co również charakterystyczny notatnik emocjonalnej reakcji pisarza (oczywiście pomagają wskazówki autora opracowania tego tomu epistolografii Witkacego). W liście do Władysławy Reynel znalazło się stwierdzenie: „Zerwałem ze «Skamandrem», bo nie umieścili artykułu o krytyce warsz[awskiej], w którym był zjechany Breiter. Teraz piszę do «Czartaka»”. Zob. *Listy do Władysławy i Leona Reynelów*, list 18, datowany: [Zakopane] 5 II 1922, cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy I...*,

nor także zaprzestał swojej działalności⁵². Sztukę Witkacego na łamach „Skamandra” w lutowym zeszycie 1922 roku zrecenzował Wilam Horzyca, który analizując ideową stronę zarówno teorii Czystej Formy w teatrze, jak i samego przedstawienia – dojrzał w nich przede wszystkim aspekt religijny – opowiedział się jednak po stronie tradycyjnego misterium (zestawił tę sztukę z graną w tym samym czasie *Szopką* Or-Ota w Teatrze im. Bogusławskiego)⁵³. Witkacy na zarzuty krytyki formułowane po premierze w Elsynchronie odpowiedział zbiorem *Teatr* opublikowanym dopiero w 1923 roku. Wyeksponowanie w swojej polemice postaci Breitera uzasadniał:

Ala ponieważ krytyki jego [Breitera – E.W.] w „Świecie” i łódzkim „Głosie” są jakby syntezą wszystkich ujemnych wartości krytyki warszawskiej w ogóle, wybieram go sobie tutaj na „doświadczalnego królika”. Dotąd cierpieł tylko autorzy – niech się trochę pomęczą teraz recenzenci⁵⁴.

Z jednym niewątpliwie można się z Witkacym zgodzić, bez żadnego ryzyka, Breiter rzeczywiście coraz mocniej wrastał w środowisko warszawskie, zacieśniając więzy towarzyskie ze skamandryckim kręgiem, a potwierdzenia dostarcza szeroko rozumiana literatura wspomnieniowa, tak atrakcyjnie rekonstru-

s. 464–465. Dwa dni później do Kazimierzy Żuławskiej Witkacy m.in. stwierdził: „Warszawa jest ohydna. Cały Elsynchron i „Skamander” okazał się gniazdem gadów.” Zob. *Listy do Kazimierzy Żuławskiej*, list 8, datowany: [Zakopane] 7 II 1922, cyt. za: S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 588. Witkacy nawiąże ponownie współpracę ze „Skamandrem” w 1925 roku, będzie tu drukował sztukę *Wariat i zakonnica*; zob. „Skamander” 1925, nr 39.

⁵² Redakcja pisma, patronująca teatrowi, zamieściła dość lakoniczną i bagatelizującą niepowodzenie sceny informację: „Klub eksperymentu teatralnego Elsynchron po interesującym debiucie (*Pragmatyści* Witkiewicza) zakończył, zdaje się, swój krótki żywot. Trudno na razie zorientować się, czemu to przypisać: apatii i nieporadności kolegiąlnego rządu elsynchroników, zimnej kalkulacji finansowej p. Szyfmana, czy też po prostu nieuchwytnym imponderabilom, które nie dopuściły do współżycia na tych samych deskach scenicznych Savoira z Claudelem, a Colusa z Hasencleverem. Tak czy inaczej, żałować wypada, że przedsięwzięcie, od którego można się było spodziewać poważniejszych wysiłków nie tylko w dziedzinie inscenizacji, ale i w dziedzinie repertuaru – wzięło nieoczekiwanie tak smutny obrót. Miejmy nadzieję, że nie jest to wieczny spoczynek, ale jedynie letarg”. Zob. *Varia*, „Skamander” 1922, z. 19, s. 268.

⁵³ Zob. W. Horzyca, *Teatr. Na temat „Pragmatystów” Stanisława Ignacego Witkiewicza w Elsynchronie*, „Skamander” 1922, z. 17, s. 120.

⁵⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynchronie. Poświęcone p. Emilowi Breiterowi*, [w:] tegoż, *Teatr*, Warszawa 1923, cyt. za: tegoż, *Nowe Formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 331. Przygotowując swój szkic do druku, Witkacy dopisał w zakończeniu fragment świadczący, iż Breiter z polemiką swojego kolegi zapoznał się wcześniej: „Zaznaczyć muszę, że P.B. znał już w marcu 1922 r. w rękopisie moją odpowiedź na jego krytykę *Pragmatystów*, odrzuconą przez «Skamandra», tego samego «Skamandra», który od pierwszych dni swojego istnienia drukował rzecz moją o teatrze i który obecnie pomieścił tę krytykowaną tu krytykę *Szkiców estetycznych*. Wszystko to razem byłoby bardzo zabawne, gdyby nie było bardzo, ale to bardzo smutnym”. Tamże, s. 340.

ująca Dwudziestolecie⁵⁵. W listopadzie 1921 roku – równolegle do działań elsynorczyków – redakcja „Skamandra” wprowadziła stałych recenzentów odpowiedzialnych za określoną tematykę. Emilowi Breiterowi powierzono kierowanie działem *Książka*⁵⁶, który poprowadził do końca 1922 roku (od zeszytu 14 do zeszytu 21). Będzie omawiał współczesną prozę oraz lirykę poetów wyłącznie należących do skamandryckiego kręgu. Na marginesie warto zauważyć, że Breiter od początku swojej krytycznej działalności utwory poetyckie omawiał niezwykle rzadko, zatem sięgnięcie przez niego po tomiki wierszy autorów skamandryckich, trudno nie potraktować jako wyjątkowego gestu recenzenckiej solidarności z tą właśnie grupą, tym bardziej że będzie publikował omówienia ich twórczości również w prasie niebędącej bezpośrednio związanej ze Skamandrytami.

Pisząc dla „Skamandra”, Breiter jako recenzent zawsze pozostawał związanym z innymi tytułami prasowymi, co oczywiście nie jest faktem wyjątkowym w zawodowej biografii autorów skupionych wokół pisma. Jednak w jego przypadku publicystyczna aktywność na łamach innych tytułów prasowych sprawiła, że w latach dwudziestych stał się swoistym autsajderem skamandryckim (także dla dzisiejszych historyków literatury). Tym bardziej że po 1922 roku już niczego na łamach „Skamandra” nie opublikował, będąc równocześnie aktywnym recenzentem teatralnym regularnie i często publikującym na łamach innych gazet oraz czasopism. (Coraz większe zainteresowanie Breitera współczesną prozą wciąż jeszcze nie stanowiło poważnej konkurencji dla jego teatralnej pasji). Krytyk dzielił się regularnie swoimi wrażeniami teatralnymi przede wszystkim z czytelnikami „Świata” i to właśnie współpraca z tygodnikiem założonym przez Stefana Krzywoszewskiego skomplikowała teatralne relacje ze skamandrycką redakcją pisma. Podkreślić wypada, że Breiter pisał do „Świata” od 1919 aż do 1927 roku. Autor słynnej – i ważnej w dziejach grupy – *Pani Chorażyny* oraz wielu innych popularnych wówczas komedii nie przestawał symbolizować złego teatru, z którym Skamandryci uparcie walczyli, pełnego intelektualnej łatwizny i literackiej tandety. Krzywoszewski należał do oponentów młodych poetów jeszcze od czasu „Pro Arte et Studio” i głośnej *Wiosny* Tuwima; na stosunki z redaktorem naczelnym „Świata” obojętnymi z pewnością nie pozostały jego koneksje ideologiczne i związek z prawicą⁵⁷. Oczywiście była to walka pełna typowych dla funkcjonowania grupy wewnętrznych sprzeczności (Lechoń). Wyjątkowo wytrwałymi przeciwnikami Krzywoszewskiego – jako reprezentanta określonej wartości teatru – pozostali Antoni Słonimski⁵⁸ (wspomagany przez Juliana Tuwima), a także Mieczysław Grydzewski⁵⁹.

⁵⁵ Przede wszystkim korespondencja z okresu międzywojennego J. Iwaszkiewicza oraz jego bogata literatura wspomnieniowa.

⁵⁶ Zob. *Varia*, „Skamander” 1921, z. 14–15, s. 488.

⁵⁷ Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 44.

⁵⁸ Całościową postawę Słonimskiego w walce o poziom literacki i artystyczny teatru omówiła Bożena Gierat-Bieroń w książce: *Antoni Słonimski – teatr w demokracji*, Kraków 2004.

⁵⁹ Zob. jam [M. Grydzewski], *Przegląd prasy. Kariera p. Krzywoszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 5.

W batalii „Skamandra” o ambitny repertuar scen warszawskich oraz rozsądną politykę repertuarową – wystawianie nie tylko „kasowych fars” – Stefan Krzywoszewski był jednym z najostrzej zwalczanych przeciwników, również ze względu na piastowane przez niego stanowisko prezesa Związku Autorów Dramatycznych, którym został w 1919 roku. Spersonalizowana debata publicystyczna „Skamandra” upominająca się o poziom warszawskich teatrów miała oczywiście także innych bohaterów, między innymi Arnolda Szyfmana i Juliusza Osterwę, a stosunek do każdego z nich tworzy odrębną i pasjonującą publicystyczną historię, będącą częścią tej samej walki o dobry teatr⁶⁰.

Jedno drobne wydarzenie ze stycznia 1921 roku, choć nie dotyczyło ono bezpośrednio spraw związanych z teatrem, można potraktować jako zapowiedź późniejszych kłopotów Breitera wynikających ze współpracy z redaktorem Krzywoszewskim. Antoni Słonimski w satyrycznej jednodniówce „Dziura” – przygotowanej przez siebie – w styczniu 1921 roku z właściwym dla siebie humorem skomentował milczenie Breitera o Skamandrytach w artykule poświęconym najnowszej literaturze, opublikowanym nieco wcześniej, oczywiście na łamach „Świata”⁶¹:

Tu się zbierze o Breiterze

Zapytujemy pana Doktora Breitera, jak miał czelność, będąc członkiem komitetu redakcyjnego „Skamandra”, nie pomieścić ani jednego słowa o tym miesięczniku w swoim artykule o *Prądach współczesnej literatury* drukowanym w „Świecie”. Zapytujemy także p. Br., po co w ogóle pisał ten artykuł i dlaczego podpisuje się w dalszym ciągu dwiema pseudonimami. Ostrzegamy stróżów, iż ten felczer polskiej krytyki jest Żydem w Warszawie urodzonym i nie ma nic wspólnego ze znanym recenzentem teatralnym tegoż pseudonimu⁶².

„Dziura” parodiowała „Skamandra”⁶³ i zgodnie z „odwróconą rzeczywistością” poetyki śmiechu miała za zadanie rozbrajać argumenty formułowane przez

⁶⁰ W pracach monograficznych poświęconych dwóm wybitnym osobowościom teatru międzywojennego – Juliuszowi Osterwie i Arnoldowi Szyfmanowi – wątek relacji ze Skamandrytami został już wielokrotnie omówiony. Relacje poetów z Redutą znalazły swój zapis m.in. w pracach: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971; S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984. Ciekawe spojrzenie na stosunek Skamandrytów do Osterwy zaproponował Henryk Izidor Rogacki, wygłaszając na konferencji naukowej „Dwa teatry – dwa światy” (UJ 10–12 V 2007) referat *Osterwa Skamandrytów*. Ze sprawozdania z konferencji wynika, że autor ukazał wpływ publicystyki skamandryckiej na „czarną legendę” narosłą wokół Reduty. Zob. M. Chuda, *Wokół Reduty i „Gardzienic”*. (Sprawozdanie z konferencji naukowej „Dwa teatry – dwa światy”, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 10–12 V 2007), „Ethos” 2007, nr 3/4, s. 399–400. Dzieje pełnej gwałtownych zwrotów historii współpracy Skamandrytów z Szyfmanem przedstawił Edward Krasieński m.in. w swojej najnowszej publikacji: *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013.

⁶¹ Zob. E. Breiter, *Ożywienie ruchu literackiego*, „Świat” 1929, nr 51, s. 2–3.

⁶² Zob. „Dziura. Pamflet Dwutygodniowy” 1921, nr 1, s. 2.

⁶³ Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 65.

przeciwników pisma. Autoironia, na której osadzony został humor „Dziury”, w latach dwudziestych była jedną z najważniejszych publicystycznych strategii obrony przed zarzutami kierowanymi w stronę Skamandrytów. Słonimski „obśmiewał” tu przede wszystkim żydowskie pochodzenie całego swojego środowiska literackiego, pragnąc zbagatelizować poważne antysemickie ataki, które coraz częściej wytaczali ich przeciwnicy. Stąd na dwóch zaledwie stronach tego okazjonalnego periodyku tak mocno akcentował żydowskie korzenie współpracowników pisma (na pierwszej stronie pod nagłówkiem *Z poezji żydowskiego „Skamandra”* znalazły się wiersze „autorstwa” Słonimskiego i Tuwima). Tekst o Breiterze został również podporządkowany parodii antysemickiej retoryki. Słonimski, redagując dział *Kronika*, wykorzystał „wydarzenie z ostatniej chwili” także w przypadku dwóch pozostałych bohaterów tego działu – Horzycy i Zawistowskiego, poświęcając go w całości skamandryckim krytykom. Oprócz niewątpliwego wytrącenia publicystycznych argumentów wrogom Skamandra, Słonimski w „Dziurze” nie po raz ostatni komentował również zachowanie swoich przyjaciół, którzy – według niego – zasługiwali na upomnienie⁶⁴. Humor bowiem stwarzał tę przestrzeń wspólnej komunikacji całego środowiska skamandryckiego, która doskonale nadawała się także do „wewnątrzprzyjacielskiej” polemiki. Zresztą nie po raz ostatni krytyk dostał się pod ostrze satyry swoich skamandryckich kolegów.

Usprawiedliwieniem dla Breitera pozostawał fakt – odsłaniający również istniejące w redakcjach prasowych „wyższe racje” – że uwagi o „Skamandrze” znalazły się w jego artykule pisanym dla „Świata”, ale zostały usunięte przez redaktora naczelnego tygodnika, co zdradził Słonimski w jednej ze swych *Kronik* po kilku latach, wypowiadając się o niezbyt dobrych obyczajach panujących w redakcjach⁶⁵.

⁶⁴ Juliusz Sakowski, wspominając postawę Słonimskiego, skomentował również owe zredagowane, głównie przez autora *Czarnej wiosny*, pismo: „Słonimski tępił obłudę w polityce, tandetę w sztuce i małość w życiu. Nikogo nie oszczędzał z domorostych wielkości, poronionych Kolumbów literatury, mężów stanu i poniżej stanu. Nepotyzm, siuchta, sztama – to były pojęcia mu obce i nie chroniły swym glejtem nawet najbliższych przyjaciół, którym dostawały się cięgi lub choćby szturchańce, gdy był po temu powód, albo bez powodu, po prostu na zapas i żeby nie wyjść z sprawy. W młodości w latach, w pamflecie pt. «Dziura», który sam w całości wypełnił, były na nich najzłośliwsze ataki, niektóre pod takimi nagłówkami «Tu się zbierze o Breiterze», «Tu przemyć też Horzycę», «Tu dostanie z ręki boskiej pan Władysław Zawistowski». Byli to trzej wybitni wówczas krytycy, dla których Słonimski powinien był mieć pewne względy, tym bardziej że należeli do tej samej, co i on grupy literackiej: byli wraz z czołowymi poetami Skamandra członkami komitetu redakcyjnego miesięcznika po tym tytułem”. Zob. J. Sakowski, *Słonimski dawniej i ostatnio*, [w:] *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, red. P. Kądziała i A. Międzyrzecki, Warszawa 1996, s. 274.

⁶⁵ Antoni Słonimski w jednej ze swoich *Kronik* drukowanych na łamach „Wiadomości Literackich” w 1927 roku, odnosząc się do aktualnej sytuacji – sprawa przemilczenia przez „Kurier Poranny” planów wystawienia w Teatrze Polskim sztuki Nowaczyńskiego – podawał przykłady niechlubnych praktyk recenzenckich zachodzących w różnych redakcjach: „Z drugiej strony

Wydarzenie z 1920 roku nie było z pewnością odebrane przez współpracowników „Skamandra” jako poważne przewinienie i z pewnością w ich oczach bardziej obciążyły samego Krzywoszewskiego, skoro w niedalekiej przyszłości razem ze skamandryckim towarzystwem działał Breiter na rzecz zmiany sytuacji w teatrze i zakładał scenę Elsynchron. Zresztą o pogorszających się stosunkach pomiędzy redakcjami obu pism świadczy ironiczna i zarazem zabawna wzmianka komentująca zamieszczenie przez tygodnik Krzywoszewskiego recenzji tomu poetyckiego Zygmunta Karskiego:

W „Świecie” ukazała się recenzja z *Musującego poranka* Zygmunta Karskiego. Pozwalamy sobie przypomnieć p. Krzywoszewskiemu, że p. Karski należy do grupy poetów, która przed trzema laty podpisała protest przeciwko wystawieniu *Pani Chorażyny* w Teatrze Polskim i że wskutek tego również jego osoby dotyczy interdykt, jakim p. Krzywoszewski obłożył szereg skamandrytów, zakazując swoim współpracownikom pisania o nich w „Świecie”. Podobne omyłki byłyby na przyszłość mocno niepożądane i dlatego w interesie stron obu – podkreślamy tę niemiłą gafę, zdaje się, że p. Czekalskiego⁶⁶.

Ów fragment pochodził z tego samego numeru, w którym pożegnano się z teatrem Elsynchron. Oficjalne relacje pomiędzy skamandrycką trybuną a pismem Krzywoszewskiego zaczęły się mocniej komplikować wraz z 1922 rokiem; przez cały ten rok Breiter wciąż będzie jeszcze publikował recenzje literackie w „Skamandrze”. W lipcu 1922 roku Antoni Słonimski wystawił niezwykle ostrą ocenę całemu warszawskiemu środowisku teatralnemu. Rozpoczął swój publicystyczny rozrachunek od oceny współczesnych autorów dostarczających scenom stolicy marny literacko repertuar:

Smutniejsza bodaj od generacji „nowych bogaczy” jest generacja „nowych biedaków” – autorów dramatycznych, wśród których zaczyna się coraz częściej spotykać nazwiska przyzwoitych i zdolnych pisarzy. Póki ohydy zapelniające repertuar wychodziły spod pióra pp. Krzywoszewskich, Hertzów albo Fijałkowskich, można było nie chodzić po prostu do teatru, albo ulżyć sobie mocnym epitetem pod adresem tej branży, ale obecnie, gdy na afiszach teatralnych zjawiają się nazwiska Sieroszewskiego, Tetmajera i gdy nam obiecują sztuki Reymonta – należy się przyjrzeć bliżej całej sprawie, a może zgadnijmy, czy tylko milionowe tantiemy znęcają ludzi poważnych do zadawania się z zuchwałością dyrekcji, tępotą aktorów i prostactwem widowni⁶⁷.

Krzywoszewski (dramaturg), Jan Adolf Hertz i Mieczysław Fijałkowski konsekwentnie w recenzjach autora *Wieży Babel* będą zaliczani od kategorii

może ktoś nam powiedzieć: czy można wymagać od Boya, żeby nie pisywał w ogóle do «Porrannego» dlatego, że tam przemilczają Nowaczyńskiego, lub żeby Dębicki rzucił «Kurier Warszawski», bo wydawcy bojkotują Tuwima? Czy Lorentowicz powinien był pisywać do «Świata», chociaż mu redaktor wykreślił moje nazwisko z artykułu o współczesnej poezji polskiej? Czy Breiter miał zostać w «Świecie», mimo iż Krzywoszewski usunął z recenzji o miesięcznikach poetyckich «Skamandra»?». Zob. A. Słonimski, *Kronika*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 44, s. 4.

⁶⁶ *Varia*, „Skamander” 1922, z. 19, s. 269.

⁶⁷ A. Słonimski, *O teatrze warszawskim*, „Skamander” 1922, z. 22–23–24, s. 454.

„ohyd”, do której z czasem dołączy jeszcze wielu ówczesnych polskich dramaturgów (Gustaw Beylin).

Dla Słonimskiego ambitny literacko tekst dramatyczny stanowił fundament wartościowego teatru. Również Wilam Horzyca na łamach „Skamandra”, dzieląc się swoimi wrażeniami z kolejnej premiery w Reducie, przekonywał, że tekst dramatyczny stanowi podstawę dla artystycznie interesującego i wartościowego przedstawienia scenicznego⁶⁸. Literackie (przedkładanie tekstu dramatu nad czysto widowiskowe elementy spektaklu) postrzeganie teatru przez obydwu krytyków „Skamandra” posiadało zasadnicze znaczenie dla – toczonej z publicystyczną zaciekleścią – walki o odpowiedni repertuar.

Słonimski, oceniając aktualny poziom scen warszawskich, nie oszczędził i recenzentów, których także uważał za współwinnych panowania złych gustów zarówno wśród publiczności, jak i pomiędzy dyrektorami teatrów:

Ani wieczny student Władysław Zawistowski, ani Emil Breiter, recenzent „Świata” i jednocześnie współpracownik „Skamandra”, ani wreszcie przewielebny Kornel Makuszyński, „stary kochany”, który jest coraz mniej kochany, a coraz bardziej stary, najuczciwszy zresztą i najpoważniejszy krytyk – nie ma odwagi nazwać rzeczy po imieniu, aczkolwiek jest po imieniu z wszystkimi dyrektorami teatrów. Toleruje się nikczemny repertuar, [...]. Literatura jest dziś „panem” w stosunku do spoufalonej służby, która rządzi się na scenie i za kulisami. Jeżeli jest dziś tak zwany „bolszewizm” w Warszawie, to właśnie w teatrze: generacja prostaków obala arystokratyzm sztuki. A jeżeli nie ma dziś wielkiej poezji na scenie, można przynajmniej wymagać, żeby się tam względnie przyzwyczajano zachowywano⁶⁹.

Teatralne drogi współpracowników „Skamandra” zaczynają się komplikować. Wyraźnie poglądy Breitera i Zawistowskiego nie tworzą wraz z głosami czołowych krytyków teatralnych pisma – Horzycy i Słonimskiego – harmonijnie brzmiącej całości. Wymownego przykładu dostarcza stosunek współpracowników pisma do Reduty i ostra krytyka jej artystycznych poczynąń – repertuarowych wyborów i ugrzęźnięcia w eksperymencie aktorskim – przez Słonimskiego oraz Horzycę, przy równoczesnym adorowaniu poczynąń Juliusza Osterwy ze strony Zawistowskiego. Oczywiście wypracowana przez tradycję światopoglądowa niezależność krytyka w redakcyjnym kolegium nie pozostawała bez znaczenia, również niemałą rolę odegrał w tej kwestii sławetny

⁶⁸ Wilam Horzyca, recenzując wystawienie przez Redutę *Ulicy dziwnej* Kazimierza Czyżowskiego, stwierdził m.in.: „Podobnie ma się rzecz i z dramatem. I tu niejedno leży poza wolą czy samowolą reżysera, a już na pewno wszystko leży w promieniu przesilenia w dramacie. P. Dobrodzicki padł tego ofiarą: jest żywym świadectwem, jak trudno żyć teatrowi bez współmiernego z nim dramatu. Kto przystępuje do pracy w teatrze, ten świadomie czy nieświadomie, liczy na dramat, który ma na scenie realizować. [...] Bo dramat – nie można przestać powtarzać tego – jest prawdziwą rzeczywistością teatru, ukazywaną w wirtuozowskim ujęciu”. Zob. W. Horzyca, *Kryzys w dramacie – „Ten, którego biją po twarzy” Andrejewa w Teatrze Polskim i „Ulica dziwna” Czyżowskiego w Teatrze Reduta*, „Skamander” 1922, z. 18, s. 181.

⁶⁹ A. Słonimski, *O teatrze warszawskim*, s. 456–457.

eklektyzm redakcji pisma, z którego szybko przeciwnicy nowego literackiego periodyku uczynili zarzut⁷⁰.

W lipcu 1922 roku – nieomal równocześnie do tekstu Słonimskiego – Breiter opublikował na łamach „Świata” artykuł⁷¹, w którym również dokonał surowej oceny dominujących tendencji we współczesnej dramaturgii:

Bezprogramowość, pogoń za aktualną anegdotą i brak samodzielnej myśli artystycznej – to zasadnicze cechy naszej dzisiejszej twórczości dramatycznej. [...]

Twórczość dramatyczna stała się przedmiotem giełdowej spekulacji ze strony przedsiębiorców teatralnych i artykułem masowego spożycia dla nienasyconej publiczności wielkomięskiej. [...]

A w sferze teatru hałaśliwość i eklektyzm przekraczają już granice prymitywnego smaku i kultury. To pospieszne i zbyt posłuszne dopasowanie się do potwornej nicości najprzeciętniejszych i najpospolitszych zainteresowań prowadzi do zaprzeczenia naszego poważnego dorobku dramatycznego, do wyjałowienia gruntu dla nowych talentów i artystycznych zagadnień i stwarza niepłonną groźbę, że w braku celowej, świadomej, bezinteresownej – bo artystycznej – pracy nad przemianą ideologii dramatycznej – nie zdołamy uchronić teatru polskiego przed zalewem chamstwa, spekulacji i zagranicznej tandety⁷².

Breiter kontynuował swoją publicystyczną rozprawę o idei teatru, którą prowadził wcześniej także na łamach „Skamandra”. Zdecydowanym tonem wypowiedział się o prymitywnej artystycznie rodzimej produkcji farsowej. Redakcja „Skamandra” zauważyła tę wypowiedź Breitera. Popierając jego stanowisko, zacytowała nawet fragment artykułu, podziwiając przede wszystkim – nie bez ironii – obiektywizm redaktora Krzywoszewskiego, do którego jako do komediopisarza, zdaniem redakcji „Skamandra”, słowa Breitera się również odnosiły⁷³. Ów komentarz do artykułu Breitera zamieszczony był w dziale *Varia* w tym samym numerze pisma, w którym Słonimski ubolewał nad biernością krytyków teatralnych. (Czasowa zbieżność wydaje się przypadkowa). Materiał zawarty w dziale *Varia* powstawał zawsze później niż pozostałe złożone do druku teksty (publikacja kolejnych zeszytów często opóźniała się), co pozwoliło zareagować na tekst Breitera i wymierzyć prztyczka w nos wyjątkowo nielubianemu przeciwnikowi, wykorzystując do tego głos jego współpracownika. Artykuł Breitera w dużej mierze odnosił się do komediowej i farsowej produkcji pisarzy obcych, a z preferowaniem repertuaru zagranicznego walczył także Stefan Krzywoszewski, zarówno jako prezes Związku Autorów Dramatycznych, jak i publicysta teatralny. Głos Breitera na łamach „Świata” współtworzył również debatę poświęconą teatrowi realizowaną przez Krzywoszewskiego, o czym świadczy zamieszczenie tego tekstu na pierwszej stronie. Jednak nie zmienia to faktu, że tekst Breitera negatywnie oceniał także polską produkcję dramatyczną, choć nie padały

⁷⁰ Zob. *Krytykom i recenzentom redakcja*, „Skamander” 1921, z. 4, s. 80–87.

⁷¹ Zob. E. Breiter, *Upadek sztuki dramatycznej*, „Świat” 1922, nr 28, s. 1–2.

⁷² Tamże, s. 2.

⁷³ *Varia* [Bardzo słuszny artykuł], „Skamander” 1922, z. 22–23–24, s. 462.

konkretne nazwiska rodzimych twórców. I właśnie owo „niedopowiedzenie” krytyka wykorzystała redakcja „Skamandra”.

Ton całej debaty poświęconej teatrowi na łamach „Skamandra” zdecydowanie zaostriął się w drugiej połowie 1922 roku. Powodem tak prowadzonej dyskusji publicznej stały się kolejne nieudane, zdaniem redakcji „Skamandra”, premiery na warszawskich scenach. Przychylności skamandryckich recenzentów nie wzbudziło ani *Wesele* Wyspiańskiego wystawione w Tetrze Polskim – określone jednym z najgorszych przedstawień sezonu⁷⁴, ani działalność Teatru Rozmaitości z całym grudniowym zamieszaniem, jakie powstało po premierze sztuki Kazimierza Wroczyńskiego *Ona*⁷⁵. W zeszycie „Skamandra” z końca 1922 roku w dziale *Varia* znalazła się krótka recenzja sztuki Tadeusza Konczyńskiego *Dom Magdaleny*, która trafnie oddaje zarówno nastroje, jak i gusta teatralne preferowane przez redakcję „Skamandra”:

Dom Magdaleny p. Konczyńskiego wyróżnia się w powodzi współczesnych dramatycznych utworów polskich brakiem pretensjonalności, prostotą konfliktu, żywą fabułą, napięciem akcji i szlachetnością intencji. Nie jest to jeszcze Sztuka, ale nie jest to w każdym razie Beylin czy Krzywoszewski, ani Siedlecki czy Wroczyński. A to samo stanowi już wielką pociechę w martyrologii teatralnej, którą od lat tyłu przeżywamy⁷⁶.

Wszystkie nazwiska dramatopisarzy, z którymi zestawiono tekst Konczyńskiego, redakcja zaliczała do owych „ohyd teatralnych”, wyjątkowo zapalczywie przez nią zwalczanych. Nie mogło zatem zabraknąć w dziale *Varia* komentarza dotyczącego wystawienia przez Teatr Polski komedii Krzywoszewskiego *Historia nie z prawdziwego zdarzenia*. Publicystyczne razy dostały się autorowi, Szyfmanowi za prowadzoną w Teatrze Polskim politykę repertuarową⁷⁷, jednak najwięcej zarzutów skierowano w stronę recenzentów warszawskich:

W akcji obliczonej na głupotę i ciemnotę widzów najwierniej sekunduje teatrowi krytyka. Współczesna krytyka teatralna Warszawy zdaje pod tym względem po każdej premierze egzamin z cynizmu, zuchwalstwa i bezczelności. Dość jest np. porównać to, co ci panowie wypisywali o *Białej rękawiczce* Stefana Żeromskiego, z ich sprawozdaniami z najświeższego płodu p. Krzywoszewskiego. Nie mówimy tu rzecz prosta o p. Rabskim: osoba ta ze swoimi felietonami, przyrządzanymi na żydowskiej cuchnącej fryturze, od-

⁷⁴ W dziale *Varia* o *Weselu* można było przeczytać: „*Wesele* w Teatrze Polskim było jednym z najgorszych przedstawień sezonu, zdumiewającym po prostu nonszalanckim i lekceważącym potraktowaniem Wyspiańskiego, było w granicach środków i możliwości tej sceny – niemalże skandalem”. Zob. „Skamander”, [„*Wesele*” w *Teatrze Polskim*], 1922, z. 25–26, s. 550.

⁷⁵ Zob. E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, s. 33.

⁷⁶ *Varia* [„*Dom Magdaleny*”], „Skamander” 1922, z. 27, s. 610.

⁷⁷ W tym samym numerze, również w dziale *Varia*, znalazła się informacja, że Arnold Szyfman w reakcji na krytykę „Skamandra” jego teatralnych (dyrektorskich) poczynąń, zaprzestał zapraszać przedstawicieli pisma na premiery. Warto dodać, że relacje „Skamandra” z Szyfmanem (i całym kręgiem skamandryckim) z początkiem lat dwudziestych przechodziły różne etapy, a ich temperatura wahała się właściwie od premiery do premiery w zależności od poziomu literackiego wystawianej sztuki.

wiedzana w dodatku przez Polskę („I długo w nocy, w obcym hotelu, na moim łóżku siedziała Polska płacząca”, jak dosłownie sam pisze z wrodzonym taktem i smakiem), podobą się dzisiaj tylko Nowaczyńskiemu, budząc uczucie radosnej wesołości u innych. Ale warto przyjrzeć się bliżej szkodliwej działalności Grubińskiego, kiedyś wybitnego nowelisty, dziś tylko automatu do reklamowania Szyfmanowskich wdzięków. Warto przyjrzeć się lekceważącemu traktowaniu swoich obowiązków sprawozdawczych przez Makuszyńskiego, który coraz częściej wprowadza do recenzji nieprzyjemny ton niezrozumiałej dla szerszego koła czytelników intymności i zgrywania się w zachwyty do ostatniego frazesu... Warto przyjrzeć się zawilym stylizacjom Miłaszewskiego, pod którymi ukrywa się kompletny brak własnego zdania i namiętna chęć kompromisu z opinią. Warto przyjrzeć się coraz szerszemu obniżaniu ambicji krytycznych u Zawistowskiego, niedawno jeszcze surowego i nieustępliwego, obecnie miękkiego i niezdecydowanego. Na recenzji ze sztuk Krzywoszewskiego uwidocznia się wreszcie przykładowo, co w krótkim czasie z młodego, poważnego, odcytanego pisarza może zrobić warszawskie środowisko teatrzańskie: Emil Breiter dopatruje się w *Historii nie z prawdziwego zdarzenia* intelektu, racjonalizmu, postaci, konfliktów, teatralności, kontrastów sytuacyjnych, ludzi, charakterów, dowcipu, obserwacji itd. – tj. akurat wszystkiego, czego sztuce p. Krzywoszewskiego brakuje. Jedno z trojga: Breiter kpi albo z nas, albo z siebie, albo z autora⁷⁸.

Redakcja „Skamandra” za współwinnych za istniejący poziom teatrów warszawskich nie bez racji uznała przede wszystkim recenzentów, piszących dla tytułów prasowych mających znaczny wpływ na budowanie nastrojów oraz gustów szerokiego odbiorcy. Na liście tej znaleźli się również sprawdzeni w wielu potyczkach ideowych – i to nie tylko w kwestiach teatralnych – przeciwnicy skamandryckiego kręgu; casus Adolfa Nowaczyńskiego. Ta swoista krucjata przeciwko krytykom wynikała z bardzo radykalnego stanowiska redakcji „Skamandra”, szczególnie wobec współczesnej komediowej twórczości polskich autorów, której negatywnym symbolem stała się przede wszystkim twórczość Stefana Krzywoszewskiego. W przypadku Breitera bezpośredniego pretekstu dostarczyła recenzja *Historii nie z prawdziwego zdarzenia* opublikowana w styczniu 1923 roku na łamach „Głosu Polski”⁷⁹. Zastrzeżenia odnoszące się do konkretnego faktu artystycznego ukazują jednak, że także i Breiter dla „Skamandra” jako recenzent teatralny, stał się kimś z zewnątrz, współpracownikiem konkurencyjnego pisma, a przede wszystkim również i reprezentantem teatru, który redakcja pisma zwalczała.

Breiter rzeczywiście, zwłaszcza w porównaniu do wyjątkowo ostrych ocen sztuk Krzywoszewskiego formułowanych na łamach „Skamandra” (później także przez Antoniego Słonimskiego w regularnie pisanych recenzjach dla „Wiadomości Literackich”), postrzegał sztuki tego autora bardziej łaskawym okiem. Jednak nigdy nie stał się jego „ślepy apologeta”, i to nawet sporządzając swoje recenzje dla „Świata”. W ogóle Breiter jako krytyk teatralny wykazywał się

⁷⁸ Varia [„*Historia nie z prawdziwego zdarzenia*”], „Skamander” 1922, z. 27, s. 612.

⁷⁹ Zob. E. Breiter, *Historia nie z prawdziwego zdarzenia, komedia Stefana Krzywoszewskiego*, „Głos Polski” 1923, nr 4, s. 4.

większą wyrozumiałością i życzliwością wobec funkcjonowania teatru jako przedsiębiorstwa („finansowo” oscylującego przecież między farsą a misterium⁸⁰), niż „programowo złośliwy” w roli krytyka teatralnego Słonimski, który był najbardziej rozpoznawalnym głosem całego skamandryckiego kręgu w teatralnych tematach, zwłaszcza w latach dwudziestych. Breiter doceniał u autora *Walki* przede wszystkim znajomość rzemiosła teatralnego, nazywając go „człowiekiem teatru par excellence”⁸¹. Fachowość sceniczną Krzywoszewskiego potrafił dostrzec również w sztuce, która od strony literackiej nie wzbudzała zachwytów recenzenta; jako tekst literacki, za Wilhelmem Feldmanem, najwyższej stawiał komedię *Diabeł i karczmarka*⁸². Wypowiedź Breitera oddająca najpełniej jego stosunek do twórczości Krzywoszewskiego znalazła się w recenzji komedii *Colombina* wystawionej przez Teatr Rozmaitości w 1920 roku:

Optymizm, jak to słusznie zauważył Renan, jest formą pogodnego spożywania życia. I – dodajmy – wygodnego. Krzywoszewski jest też przede wszystkim sybarytą, epikurejczykiem, dla którego „droga jest wszystkim, cel niczym”. Nic też dziwnego, iż ten rewizjonistyczny zgoła sposób patrzenia, któremu hołdują prawie wszyscy autorzy tak popularnych komedii francuskich, stwarza podstawy znacznego sukcesu teatralnego. A sukces teatralny jest, zdaniem Sarcey’a i Hennequin’a, jednym z założeń krytycznej oceny dramatu. O ostatniej sztuce p. Krzywoszewskiego to przede wszystkim trzeba i można powiedzieć. Należy do rodzaju, który podoba się publiczności. Jest komedią lekkiego typu, nieporuszającą wielkich zagadnień, w której ludzie zbyt wiele mają do powiedzenia, aby mogli sobie coś ważnego powiedzieć. A przy tym autor uderza w silne struny sentymentalne. Może czyni to za często, ale osiąga cel, o który mu idzie⁸³.

Odmienne stanowisko Breitera wobec wystawianych komedii Krzywoszewskiego jest zasadniczą – najbardziej widoczną – różnicą na gruncie publicystyki teatralnej pomiędzy recenzentem „Świata” a krytykami „Skamandra”⁸⁴.

⁸⁰ Tu pozwoliłam sobie przywołać tytuł książki Mariana Rawińskiego, gdyż świetnie oddaje owe dylematy repertuarowe, i nie tylko, międzywojennego teatru.

⁸¹ E. Breiter, *Teatry Warszawskie. Teatr Letni*, „Zmartwienia pana Hammelbeina”, komedia Stefana Krzywoszewskiego, „Świat” 1924, nr 48, s. 16.

⁸² Zob. tenże, *Teatry Warszawskie. Teatr Polski*: „Diabeł i karczmarka” Stefana Krzywoszewskiego. *Teatr Mały*: „Niewinna grzesznica” Wacława Grubińskiego, „Świat” 1925, nr 13, s. 12–14.

⁸³ E. Breiter, *Z Teatru Rozmaitości*. „Colombina”, komedia w 3-ach aktach Stefana Krzywoszewskiego, „Świat” 1920, nr 9, s. 14.

⁸⁴ Wymownym przykładem stosunku do sztuk Krzywoszewskiego jest również redakcyjna wypowiedź jeszcze przed premierą *Colombiny*, świadcząca o tym, iż walka z autorem tej sztuki zataczała także szersze teatralne kręgi i posiadała miejsca wspólne z innymi twórcami, z którymi Skamandryci prowadzili spory: „[...] krążą pogłoski, że twórca Reduty, p. Juliusz Osterwa, reżyseruje i wystąpi w najnowszej sztuce p. Stefana Krzywoszewskiego, tym razem poświęconej ruletce i jasnemu brzegowi. O ile nie mamy nic przeciwko wprowadzaniu zapowiadzanego arcydzieła na scenę Teatru Rozmaitości (inny repertuar nie odpowiada istotnie kwalifikacjom p. Lenartowicza), o tyle dziwimy się p. Osterwie, że udziela swego nazwiska tej przykrej imprezie. Albo! Albo! Reformatorstwo i apostołstwo stanowczo nie dają pogodzić się

To jedno teatralne „rozminięcie” się Breitera i współpracowników programowego czasopisma skamandryckiego nie wpłynęło bynajmniej na ich wzajemne kontakty towarzyskie. Fenomen funkcjonowania tego środowiska literackiego polegał między innymi na umiejętności lekceważenia prowadzonych oficjalnie sporów literackich w imię koleżeńskiej przyjemności przebywania w jednej towarzyskiej kompanii, nad którą tak umiejętnie czuwał Mieczysław Grydzewski. Przekonujący dowód, że spór o autora *Głuszca* nie zaważył na wzajemnych kontaktach ani osobistych, ani nawet zawodowych, dostarczają stronice „Wiadomości Literackich” powołane do życia przez Grydzewskiego w styczniu 1924 roku. Na liście pierwszych współpracowników pisma znalazł się również Emil Breiter, który stanie się z czasem – w latach trzydziestych – jednym z najważniejszych postaci literackiego imperium, które zbudował Grydzewski za pomocą swojego tygodnika. To na łamach tego pisma uformuje się ostatecznie Breiter jako recenzent literacki. Jednak „Wiadomości Literackie” to już odrębny – choć tak mocno związany z historią współpracy ze „Skamandrem” – etap w zawodowej biografii Emila Breitera.

Abstract

Emil Breiter, the “Skamander” and the Theatre

The author of the article has recalled the figure of Emil Breiter, now a forgotten critic, who was an important figure in the cultural life of the interwar Warsaw. The origins of his journalistic activities are reminded, which date back to “Young Poland Krakow”, where the critic used to collaborate with William Feldman’s “Krytyka”. However, the most extensive coverage is given to Breiter’s relationship with the magazine “Scamander” and a bunch of writers working with it, dating already from 1918. The author reminds us the setting up of *Elsynor* (staging of *Pragmatyści* by S.I. Witkiewicz) and a common journalistic battle, which called for the renewal of theatrical life in the capital of the reborn Polish state. The author is primarily interested in the answer to the question: why did Breiter – as a theatrical critic – never become a full member of the Skamander circle in the twenties of the last century? An extremely important issue proves to be here the attitude of the “Scamander” editors and Breiter to the works of Stefan Krzyżoszewski, a then leading author of comedies gladly staged at the capital city’s theatres.

z przyjmowaniem błazeńskich ról, już po raz drugi w ciągu krótkiego czasu”. Zob. *Varia* [W strefach teatralnych], „Skamander” 1921, z. 5–6, [s. 193].