

11.841.772

teorie współczesnego teatru



myśl teatralna
polskiej awangardy

**myśl teatralna
polskiej awangardy
1919 — 1939**

teorie współczesnego teatru pod redakcją Konstantego Puzyny

myśl teatralna
polskiej awangardy
1919—1939

antologia

WYBÓR I WSTĘP: STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

NOTY: LIDIA KUCHTÓWNA

Wydawnictwa
Artystyczne i Filmowe
Warszawa 1973

Okladkę projektował
JERZY JAWOROWSKI

Indeks opracowała
LIDIA KUCHTÓWNA



11.841.772
— (A)

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001011474034

1973 w 9265 / 33

61/73

Awangardowa wielość rzeczywistości

1.

„Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem. (...) Teatr musi stać się maszyną burzącą RÓWNOWAGĘ (...) ducha, jego senny bezruch czy śpiączkę. (...) Teatr — to wielka centrala telefoniczna, wiecznie czujna, wiecznie podsłuchująca i podpatrująca, chwytająca w lot PROBLEMY, które już nadchodzą. (...) Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, (...) siły, która mu pęd nadaje. (...) Teatr musi wypaść na ulicę — krzyzczeć i gadać ze wszystkich stron. Z bramy, z dachu, z balkonu, z auta. (...) TEATR TO AGITACJA. TO REKLAMA NOWYCH PRAWD.”* Tak oto,

* A. Pronaszko: autoreferat *O teatr przyszłości*, „Wiek XX” 1928, nr 2. Na ankietę *Teatr przyszłości* odpowiedzieli też w innych numerach tego tygodnika: L. S. Schiller, W. Brumer, M. Maszyński, W. Zawistowski, S. I. Witkiewicz.

na ankietę rozpisaną w dziesięciolecie odzyskania niepodległości pod znakiem: *Teatr przyszłości*, odpowiadał Andrzej Pronaszko, artysta czujnie reagujący na hasła skrajnej awangardy, a zarazem zapładniający jej zdobyczami inne jeszcze kierunki sztuki nowatorskiej w Polsce.

Wcześniej, bo już wiosną 1922 roku na łamach krakowskiego czasopisma „Zwrotnica”, na którego okładce widniał lapidarny nadruk „Kierunek — sztuka teraźniejszości”, ukazał się programowy artykuł także zatytułowany *Teatr przyszłości*. Wyszedł on spod pióra teoretyka sztuki, matematyka i malarza Leona Chwistka. I w jego słowach odnajdywało się niejedno z atmosfery polskiego życia artystycznego w latach po pierwszej wojnie światowej. Było w nich coś z zachłyśnięcia się wolnością, entuzjazmu budowania własnego świata od nowa, z poczuciem dynamicznych możliwości, jakie obiecywała nowoczesna cywilizacja techniczna.

Momentem sprzyjającym ekspansji nowych form sztuki w Polsce było też poczucie wyzwolenia się z narzuconego przez sytuację zaborów kręgu problematyki narodowo-martyrologicznej. Najwrażliwsi z artystów zostali zresztą niebawem zagarnięci przez niemniej trudny i bolesny krąg spraw społecznych, ale owo poczucie obywateli niepodległego państwa zrodziło w nich pragnienie zintegrowania się ze współczesną sztuką Europy, sprzyjało tendencjom uniwersalistycznym, umożliwiało kontakty.

Całego więc tego ruchu nie sposób rozpatrywać bez rozejrzenia się w ogólniejszym, pozakrajowym kontekście. Zatrzymajmy się przeto najpierw przy tym punkcie, pamiętając, że chodzi nie tyle o tropienie wpływów czy zależności, ile o dowód, że front nowej sztuki był rozległy i wyrównany. Polska myśl artystyczna, o której będzie mowa w dalszych rozdziałach, miała obszerne zaplecze w sztuce europejskiej, a także dzięki własnemu, odrębnemu dorobkowi stała się jej partnerem i współuczestnikiem.

Wydaje się niesłuszne — jak to się często w naszych badaniach zdarza — wypreparowywanie spraw teatru z szerszego kontekstu innych dziedzin, ograniczanie pola widzenia wyłącznie do historii przedstawień i nazwisk reżyserów-reformatorów. W Polsce — podobnie chyba jak i gdzie indziej — zinstytucjonalizowane placówki sceniczne, kultywujące zdobywaną latami doskonałość tradycyjnego rzemiosła, z natury rzeczy oporniej przyjmowały nowinę. Toteż prorokami awangardy stawali się często ludzie spoza ścisłego kręgu zawodowców teatru: literaci, plastycy, dysponujący głębszą sondą estetyczną.

Przeto przechodząc do nakreślenia tła rewolucji artystycznej, eksplodującej w wielu krajach, wypada się posłużyć materiałem dowodowym korespondującym z problematyką sceny, ale wyrosłym także na gruncie poszukiwań w poezji, muzyce, malarstwie, architekturze, filozofii sztuki...

„Mozart i Bach są nowocześniejsi niż wiek dziewiętnasty” — notował Paul Klee w swych *Dziennikach* w lipcu 1917 r. Tenże artysta w *Wyznaniu twórcy* (1920) pisał: „Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym” * — dając tymi słowami świadectwo powszechnej w owych latach niechęci do bezpośredniego transponowania rzeczywistości wedle stereotypów ubiegłego stulecia, deprecjonowanych nie tylko w odniesieniu do sztuki teraźniejszej, ale i do przeszłości. Nieco wcześniej i znacznie radykalniej, z nieporównaną furją formułowali swe gusty i swój program artyści włoscy w głośnym *Akcie założycielskim i manifestie futuryzmu* (1909), przygotowanym przez Filippo Tommaso Marinettiego:

„Ruszajmy! Nareszcie mitologia i ideały mistyczne zostały przewyciężone. (...) Chcemy opiewać (...) odwagę, śmiałość, bunt, (...) piękno szybkości; (...) ryczący samochód, który (...) jest piękniejszy od Nike z Samotrakii. (...) Nie ma już piękna poza walką. (...) Chcemy sławić wojnę. (...) Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów, chcemy zwalczyć moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość. (...) Chcemy uwolnić kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy. (...) Nuże! Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne! (...) Sztuka w istocie, może być tylko gwałtem, okrucieństwem i niesprawiedliwością.” **

„Negacja wartości powszechnie uznanych” — dawała o sobie znać nie tylko w manifestach, ale i w praktyce artystów, którzy swą „rozpaczą” przewyciężali ostentacyjnie w stylu „humeur noir” — jak pisał po latach André Breton we wstępie do katalogu wystawy *Art of this Century* w Nowym Jorku 1942 roku. Breton wspominał ekspozycję Maxa Ernsta w Kolonii, tak usytuowaną, że wejście i wyjście prowadziło przez klozet. Wspominał Marcela Duchampa podpisującego się pod reprodukcjami Mony Lizy z domalowanymi przezeń wąsami, „strukturę” Hansa Arpa komponowaną przez tydzień z codziennych odpadów kuchennych, wreszcie obraz Picabii składający się z przybitej do podłogi pustej ramy z naciągniętymi sznurami, do których miała zostać przywiązana żywa małpa. Ku wielkiemu żalowi twórcy, nie udało się jej wynająć i wypadło się zadowolić małpką pluszową.

Guillaume Apollinaire, autor słów o „artystach zbuntowanych przeciw konwencjonalnym formom perspektywy i psychologii”, w swym *Manifestie-syntezie* (1913) prezentował „antytradycję futurystów”, ofiarowując różne Marinettiemu, Picasso, Légerowi, Strawińskiemu, Picabii, samemu sobie (sobie wymienił poeta na czwartym miejscu długiej listy nowatorów) — natomiast głównym obdarował

* W zbiorze: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 271, 272.

** Ibidem, s. 140—145.

...Lizuchów Dobrego Smaku
Braci Syjamskich d'Annunzia i Rostanda
Szekspira, Goethego
Aischylosa i teatr rzymski w Oranges...*

Późniejszy o lat parę *Manifest realistyczny* (1920) dwu braci Antoine'a Pevsnera i Nauma Gabo, uważany za podstawowe sformułowanie konstrukttywizmu, z kolei wyrażał się bez odrobiny respektu o „całym tym futurystycznym trajkotaniu”, mającym co najwyżej „wartość anegdotki”. Moskiewscy konstruktywiści zwracali się do „malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, aktorów, poetów” z filozofią głoszącą, iż „rzeczywistość — jest największym pięknem. (...) Konieczność — najwyższą i najsprawiedliwszą ze wszystkich moralności. (...) Czyn — najwyższą i najsprawiedliwszą prawdą”. Poszukując istoty przedmiotu postulowali w zakresie sztuk plastycznych odrzucenie koloru i uznanie tonu („światłochłonnego środowiska materialnego ciała przedmiotu”) za jedyną rzeczywistość malarską; odrzucali wartość opisową linii, uznając ją tylko za kierunek sił statycznych i rytmów; odrzucali wreszcie rytmy statyczne i opowiadali się za rytмами kinetycznymi, jako głównymi formami odczucia rzeczywistego czasu.**

Inne skrzydło nowej sztuki propagował niemniej słynny *Manifest surrealizmu* André Bretona z 1924 roku, głoszący metodę „czystego automatyzmu psychicznego”, a więc spontanicznego zapisu myśli czy doznań, niekontrolowanego logiką, względami etycznymi, socjalnymi, obyczajowymi ani tradycyjnym poczuciem piękna, w celu uzyskania niezmałowanej konstrukcji i dotarcia do sedna rzeczywistości poprzez absolutną szczerość.

W odróżnieniu od introspektywnych i subiektywistycznych skłonności surrealizmu — berliński *Manifest dadaistyczny* proklamował „sztukę pod względem techniki i kierunku zależną od czasu, w którym żyje. Artyści są wytworami swej epoki. Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysiączne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że ulegała wstrząsom ostatnich tygodni, ta, która wciąż na nowo skupia swoje członki pod ciosami ostatniego dnia”***

Położony tu nacisk na związek zjawisk artystycznych nie tylko ze swą epoką, ale z bieżącą chwilą, był sygnałem czujności społecznej, niezmiennie charakterystycznym dla wielu centrów awangardowych, często odległych od ruchu „dada”. Z dziedziny scenicznej dość wymienić „skok” Erwina Piscatora od „teatru artystycznego” do „teatru chwili” (Zeittheater), w którym rozgrywały się nie tragedie indywidualnych bohaterów, lecz dramaty historii z udziałem mas, przy czym chodziło właśnie o powiązanie przeszłości z teraźniejszością, o wydobyte z odległych zdarzeń potencjału

* Ibidem, s. 162—163.

** Ibidem, s. 334—339.

*** [R. Huelsenbeck]: *Manifest dadaistyczny* (1918). — *Artyści o sztuce*, op. cit., s. 292.

politycznych problemów dnia. Piscator zaczął programowo angażować w swoje przedstawienia zdobycze techniki, pierwszy wprowadził do teatru projekcje filmowe, nowe rozwiązania architektoniczne, używał sceny ruchomej w najprzeróżniejszych kombinacjach, ukazując bogactwo możliwości jej stosowania.*

Wyrazicielem zwrotu do współczesności był zbliżony do kubizmu Fernand Léger, nie tylko malarz, ale i scenograf, kiedy w artykule pod znaczącym tytułem *Estetyka maszyny* (1923) ogłaszał, iż „człowiek współczesny żyje w narzucającym się coraz bardziej systemie geometrycznym”. Optimizm właściwy apologetom wczesnego maszynizmu odzywał się w ufnym sformułowaniu Légera: „Pęd ku użytkowości nie przeszkadza nadziei panowania piękna”.** Ta sama wiara ożywiała Waltera Gropiusa, gdy w tym czasie projektował teatr Bauhausu, który miał „odzyskać pierwotną radość dla wszystkich zmysłów, zamiast częściej estetycznej przyjemności”.***

Ton rewolucyjnego entuzjazmu najdonośniej dźwięczał w wypowiedziach futurystów rosyjskich, nie tak dosadnych w obrazoburczych inwektywach jak włoscy koledzy, ale znacznie konkretniejszych w rozumieniu zadań społecznych. *Dekret nr 1* opublikowany przez Majakowskiego w moskiewskiej „Gazecie Futurystów” obwieszczał wszem wobec: „Wraz z obaleniem ustroju carskiego sztuka przestaje kryć się w (...) pałacach, galeriach, salonach, bibliotekach, teatrach (...). Niechaj dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki. (...) Cała sztuka — dla całego narodu!”**** Płaton Kierżencew w książce *Teatr twórczy* wydanej w Moskwie w 1918 roku dowodził, że największym błędem dotychczasowych artystów było, iż usiłowali oni zreformować teatr, zamiast go rewolucjonizować, poprzez „budzenie inicjatywy twórczej mas”, to znaczy aktywizowanie widowni i wciąganie jej w proces kreacyjny widowiska.

Manifesty awangardy były nieraz redagowane w guście prowokacji intelektualnej, niejednokrotnie ich skrajności zakrawały na zuchwały żart. Były one jednak czułym sejsmografem przemian artystycznych naszego wieku. Ich hasła zazwyczaj przyjmowane na początku z oburzeniem i niedowierzaniem lub zjadliwie wyśmiewane — z biegiem lat weszły do warsztatów nawet najzupełniej „szeregowych”, konformistycznych twórców, „wtarły się” w mentalność współczesnego odbiorcy sztuki.

Nie miejsce tu na kompletowanie antologii manifestów i programów, czy

* S. Marczak-Oborski: *Piscator Erwin*, Encyklopedia Współczesna, Warszawa 1957.

** *Artyści o sztuce*, op. cit. s. 217.

*** *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu* (1923). — *Artyści o sztuce*, op. cit. s. 398.

**** W. Majakowski, W. Kamieński, D. Burluk: *O demokratyzacji sztuk* (1918). — *Artyści o sztuce*, op. cit. s. 316—317.

bodaj na próbę zaprezentowania wszystkich najważniejszych myśli w awangardzie występujących. Chodzi jedynie o ukazanie pewnych punktów wyjścia wspólnych dla artystów różnych krajów, o wyprowadzenie niektórych linii kierunkowych i równoległych. Warto zacytować raz jeszcze Apollinaire'a z jego Prologu do surrealistycznej burleski *Cycki Tereźjasza* (1917):

To słuszne że dramaturg korzysta
Ze wszystkich cudowności jakimi dysponuje
Podobnie jak czyniła Morgane na Mont-Gibel
To słuszne że każe mówić tłumom przedmiotom martwym
Jeżeli zechce
I że nie liczy się ani z czasem
Ani z przestrzenią
Jego wszechświatem jest dramat
Wewnątrz którego on jest bogiem stwórcą
Układającym wedle upodobań
Dźwięki gesty kroki masy barwy
Nie po to jedynie
By fotografować coś co zwiemy kawałkiem życia
Lecz by wywołać życie w całej jego prawdzie
Ponieważ dramat winien być pełnym wszechświatem
Razem ze swoim twórcą
To znaczy samą naturą
A nie wyłącznie
Pokazywaniem drobnego skrawka
Tego co nas otacza lub tego co przeminęło
.
Nie zbudowano by nam jednak nowego teatru
Kolisty teatr ma dwie sceny
Jedną pośrodku drugą tworzącą jakby pierścień
Wokoło publiczności i który pozwoli
Rozwinąć w pełni naszą sztukę nowoczesną
Łącząc nieraz jak w życiu bez widocznego związku
Dźwięki gesty barwy krzyki hałas
Muzykę akrobację taniec poezję malarstwo
I chóry i działania i dekoracje liczne.*

3.

W tym samym czasie w Polsce wspomniany już Leon Chwistek od roku 1917 w kolejnych artykułach, książkach i odczytach wypowiadał

* Tłum. K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie — Nowa architektura teatralna*, „Dialog” 1959, nr 5.

poglądy, które złożyły się na system filozoficzny, nader istotny dla zrozumienia przemian artystycznych. Był to system — jeśli można do paru zdań sprowadzić to, co proponował w dziedzinie sztuki — opierający się na twierdzeniu, że „nie ma tego, co w zwykłej mowie nazywamy rzeczywistością”.^{*} Różni ludzie, a nawet ten sam człowiek w różnych momentach ma do czynienia ze zgoła odmiennymi rzeczywistościami. Taka koncepcja „wielości rzeczywistości” musiała w konsekwencji doprowadzić do obalenia sądu o prymacie realizmu. W swym dialektycznym rozumowaniu Chwistek dochodził do stwierdzenia, iż „rzeczywistość nigdy nie jest nam dana jako coś gotowego, a to z czym mamy do czynienia, są tylko schematy rzeczywistości”.^{**} Wyróżniał przede wszystkim cztery takie równouprawnione schematy, odnoszące się do układów czterech elementów: rzeczy (odpowiednik w sztuce: prymitywizm), fizykalnego aspektu rzeczy (realizm), wrażeń (impresjonizm), wyobrażeń (nowoczesne kierunki artystyczne). Chwistek sądził jednak, że konkretne dzieło sztuki musi być zgodne z pewną określoną rzeczywistością, gdyż dzieło, którego formę zaczerpnięto z różnych rzeczywistości, jest złe. Tak więc będąc wyznawcą pluralizmu estetycznego, w stosunku do sprecyzowanych kierunków czy dzieł żądał jednak zasady wyboru, jednorodności. W późniejszym okresie opowiedział się za sztuką wyobrażeniową, wizjonerską — i z taką to właśnie wiązał nadzieje umasowienia w perspektywie przewrotu społecznego, podczas gdy naturalizm skazał „na vegetację i niezaszczynną rolę ośrodka mało ambitnych i tępych pompierów”.^{***} Poglądy te stać się miały na czas bardzo długi podstawą filozoficzną, często nawet nieświadomym źródłem szkoły myślenia i wyobrażeń o sztuce w naszych kręgach artystycznych, bowiem nazywały i stawiały na płaszczyźnie teoretycznej generalne, zbieżne tendencje różnych nowatorskich kierunków.

Chwistek wychodził od swoistej ontologii i z niej wyprowadzał wnioski dotyczące ogólnej teorii oraz poszczególnych gałęzi sztuki. Z innego „punktu wyjścia” rozpoczynał Tadeusz Peiper, twórca, redaktor i główny wtajemniczony grupy artystów z czasopisma „Zwrotnica”. We wstępnym artykule programowych (1922, nr 1), zatytułowanym właśnie *Punkt wyjścia*, czujna obserwacja wydarzeń bieżących, wyczulona wrażliwość na ich istotę — prowadziła go do postulatów dotyczących poezji, malarstwa, teatru. Proklamował „epokę uścisku z terażniejszością”, „wojnę bez krwi: o potęgę, o obfitość, o radość. Fabryka stanie się tankiem pokoju. W zapasach tych przymierze z czasem, z naszym czasem, stanie się warunkiem zwycięstwa, a więc przykazaniem”.

W artykule pod zmiennym tytułem: *Miasto. Masa. Maszyna* mówił, że

^{*} *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1924, nr 24.

^{**} *Wielość rzeczywistości*, Kraków 1921.

^{***} *Tragedia naturalizmu*, „Droga” 1933, nr 7—8.

„budowanie dzieł sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu”, co nie jest wyłącznie wymogiem estetycznym, lecz „potrzebą samego życia”. Inspirował wiązanie twórczości z życiem: „Organiczność, znana nam najlepiej z fizjologii społecznej, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie”.

Peiper wyraźnie dostrzegł korelacje estetyki i ekonomii, ukazywał je na przykładzie teatru, który jest zarazem sztuką i przedsiębiorstwem. Rozwiązanie tej antynomii widział w masowości odbioru. „Dwie rzeczy są potrzebne: budynek, który by pomieścił kilka tysięcy widzów, i odpowiednie dla tej masy widowisko, (...) widowisko dzisiejsze, wyrosłe z instynktu, zainteresowania, uczucia i smaku człowieka dzisiejszego”. Proponował też wielki teatr plenerowy. Za pretekst chciał przyjąć dawne „uroczystości, w których lud bierze udział masowo: Rękawka, Lajkonik, Wianki”, za scenę można by przyjąć krakowski brzeg Wisły od mostu Zwierzyńskiego po Wawel i ulice przyległe, „wyprowadzać tłum raz z tej, raz z tamtej strony (...) na płynących galarach, rozpędzonych (...) samochodach, ukazywać go w świetle ogni sztucznych, lamp lub reflektorów, (...) rozdzielać go, ścierać ze samym sobą, krzyżować, łączyć i rozpraszać”.* W ocenie bieżących przedstawień Peiper zwalczał „dewocję wobec słowa”**, domagał się widowisk, które dawałyby „przekład opisu poetyckiego na przebieg zdarzeń teatralnych”.

Inną niż Chwistek czy Peiper, bardziej praktycystyczną metodę stawiania spraw czysto teatralnych stosował krytyk Adam Zagórski. Dostrzegając trzy wspólne momenty „w teoriach, projektach i dążeniach (...) wszystkich nowatorów*** w dziedzinie budownictwa teatru, reformatorów sceny oraz sztuki teatralnej”. Oto one: 1) „uwielbienie techniki jako ujarzmielki przyrody, oraz ubóstwienie maszyny, jako idealnie podstawowego i celowego narzędzia”; 2) „możliwie najsilniejsze zmaterializowanie widowiska” (chodziło o gotowość ograniczenia, a nawet wyeliminowania aktora, zainteresowanie kinem, cyrkiem, kabaretem — jako komponentami widowiska); 3) „zwiększenie aktywności przedstawienia teatralnego, wciągnięcie widza w wir akcji scenicznej”.

Katalog Zagórskiego bystrze podchwytował tęsknoty „nowatorów” z początku lat dwudziestych, kiedy to ceremoniał oficjalnego teatru bywał ciągle jeszcze zgoła odmienny. Kontrowersyjność stanowisk dała się widzieć przy okazji ankiety z roku 1924: *Rola malarstwa scenicznego*, rozpisanej przez główne wówczas czasopismo fachowe „Życie Teatru”. Odpowiedzi na-

* *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica”, 1922, nr 2.

** *Teatr na wawelskim dziedzińcu*, „Zwrotnica” 1923, nr 5.

*** Termin „nowator” jest być może zabawnym neologizmem Zagórskiego, a może tylko... błędem korektora „Życia Teatru” i chodzi tu po prostu o — nowatora.

deszało około dwudziestu scenografów, reżyserów, dramaturgów, krytyków. Znaczna ich część, przywiązana do zasiedziałego modelu teatru, wypowiadała się przeciw silniejszemu eksponowaniu żywiołu plastycznego, określonego wedle ówczesnej nomenklatury jako „malarstwo sceniczne”. Pisarz Zygmunt Kisielewski twierdził, że na scenie „malarstwo nie stanowi czynnika istotnego, niezbędnego (...) Może, ale nie musi towarzyszyć sztuce dramatycznej. Powinno tedy zająć miejsce komparsa, statysty, pożądanego, czasem potrzebnego, najczęściej obojętnego dla sztuki”. Dla zasłużonego teatrologa starszego pokolenia Józefa Kotarbińskiego „malarstwo sceniczne w stosunku do wewnętrznej treści dramatu jest zewnętrzną łupiną”, albowiem „barwność zewnętrzna nie powinna tłumić (...) marzenia poety”. Komediopisarz Wacław Grubiński wyrokował obcesowo: „Teatr nie stoi na dekoracji. (...) Przez dwa tysiące lat nie było dekoracji, a przecież to nie znaczy, że przez ten czas nie było teatru”.*

Konserwatyzm taki budził kategoryczne protesty w obozie przeciwnym. Najzawziętszy polemista wśród futurystów i najwybitniejszy futurysta wśród polemistów, Anatol Stern wystąpił z potępiającą filipiką pod wymownym hasłem: *W potrzasku ankiety*.** Zabrzmiały wszelako w tej ankiecie także i głosy ludzi rozumiejących współczesną funkcję plastyki. Mieczysław Treter wprowadził generalne rozróżnienie między tekstem dramatu zapisanym w egzemplarzu, a tym samym tekstem wystawionym w teatrze, kiedy to o skonkretyzowaniu się dzieła scenicznego decyduje rzeczywistość tła plastycznego.*** Komunikujący poeta Witold Wandurski, zafascynowany pomysłem przerzucenia pomostu między średniowiecznym teatrem plebejskim a sceną nowożytną, rozumiał, że konstrukcja jest rzeczą istotniejszą na scenie niż kompozycja płaszczyznowa plam barwnych w panneau i kulisach (stad urok schodów na scenie). I dlatego rozwiązanie problemów przestrzennych — architektoniczne lub konstrukcyjne — obowiązuje przede wszystkim malarza teatralnego, który musi się wyrzec metod płaszczyznowego czy sztalugowego malarstwa czystego.

Najciekawsza w dorobku ankiety była bodaj wypowiedź Wincentego Drabika (nr 31—35). Powołując się na doświadczenia Wyspiańskiego, Craiga i Appii żądał zrozumienia i realizowania wizji plastycznej przedstawienia również przez reżysera i aktorów. „Forma malarzka musi być ściśle z koncepcją reżyserską zspolona”, boć przecie „zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną”.

Słowa Drabika ewokowały znamienite nazwiska z epoki wielkiej reformy na przełomie wieków. I choć od niej datowano u nas nader często i słusznie okres odnowy sztuki teatru, stwierdzić wypada, że agresywne tendencje kierunków awangardowych po pierwszej wojnie światowej oka-

* *Rola malarstwa scenicznego*, „Życie Teatru” 1924, nr 26—30.

** „Kurier Polski” 1924, nr 211.

*** *Rola malarstwa scenicznego*, „Życie Teatru” 1924, nr 37.

zały się kolejnym uderzeniem o decydującym znaczeniu. Właśnie ich owocem, bardziej już dojrzałym, stały się koncepcje teoretyczne omówione na początku rozdziału.

Teraz wypadnie jeszcze nawrócić do burzliwej rewolty artystycznej, jaka rozpetęła się bezpośrednio po odzyskaniu niepodległości, kiedy to teatr, podobnie jak poezja i plastyka, stał się terenem gwałtownego fermentu i poszukiwań.

Już w kilkanaście dni po zakończeniu wojny powstała na przykład kawiarnia Pod Pikadorem, grupująca poetów późniejszego Skamandra, przeżywających wówczas swój najbardziej bojowy okres. Ulotkę reklamową zredagowano w stylu awangardowych manifestów. Oto jej fragmenty:

RODACY!

Robotnicy, żołnierze, dzieci, starcy, ludzie, kobiety, inteligenci i pisarze dramatyczni!

Młodzi artyści Warszawy łączcie się!

Samoobrona materialna poetów przed wyzyskiem wydawców, dyrektorów teatrów itp. kabaretów.

WOLNA ESTRADA!!!

Precz z teatrem ROZMAITOŚCI i z LOURSE'm

Niech żyje wejście za 5 marek Pod Pikadora

Niech żyje Leszek Serafinowicz!

Niech żyje Antoni Słonimski!

Niech żyje Julian Tuwim!

W regulaminie i cenniku Pikadora wśród wielu paragrafów wyróżniał się 5-ty, obwieszczający, iż „każdy z gości obowiązany jest spoglądać na poetów z odpowiednim szacunkiem. Obelżywe okrzyki i bicie poetów krzesłami, laskami lub tzw. rękoma uważamy za niedopuszczalne ze względu na ekonomię czasu w programie”. Głównym wyczynem Pikadorczyków, pod którym oprócz już wymienionych podpisali się także Jarosław Iwaszkiewicz i Zygmunt Karski, była awantura na grudniowej premierze w Teatrze Polskim (1918) tuzinkowej sztuki historycznej *Pani chorążyna* Krzywoszewskiego, ulubionego przez warszawskich mieszczuchów dostawcy tradycyjnych komedii. W trakcie przedstawienia manifestanci podnieśli nieuprzejmy tumult i rozrzucili wśród widzów ulotki, wyjaśniające, że „młodzież literacka piętnuje niesłychany fakt wystawienia na deskach pierwszego w Polsce teatru sztuki p. Stefana Krzywoszewskiego jako ciężką obrazę sceny narodowej, protestuje jak najkategoryczniej przeciw podporządkowaniu interesów artystycznych względom kasowym. (...) Teatr Polski wystawiający sztukę p. Krzywoszewskiego staje na skraju przepaści”, dlatego

to „niżej podpisani poczuwają się do obowiązku publicznego zmanifestowania swego protestu” — itd. itd.*

Występowi temu daleko było do wymyślnych ekstrawagancji cytowanych za Bretonem w poprzednim rozdziale. Tutaj protestujący przybierali pozę obrońców czcigodnej sceny i dawali do zrozumienia, że nie chodzi im o epatowanie, lecz — przeciwnie — o „powołanie do głosu nieskrępowanego sądu publicznego”. A i tak przecie rozbudziło to oburzenie prawomyślniej krytyki, czemu w „Kurierze Warszawskim” dał wyraz Władysław Rabski: „Kilku egzaltowanych i psychologią modnych bojówek przesycionych reprezentantów najmłodszej literatury usiłowało w sposób nigdzie na świecie nie praktykowany zamienić podczas premiery teatr na salę wiecową i odczytać publicznie już po drugim akcie jakiś protest rewolwerowy (...) Wyłaził z tego skandalu pogoń za sensacją, namiętne pragnienie zwrócenia na siebie uwagi i wpływ grasującej po świecie anarchii”**. **

Nie na wiele wszelako zdały się głosy zachowawczego rozsądku. „Wściekajmy się — nie dajmy się!” *** — zagrzewano się do walki i dziewiętnastowieczny model sceny, zastygły w werystycznej konwencji, teraz dopiero stał się na dobre celem bezpardonowych ataków. „Stary teatr, teatr tradycyjny zamiera, (...) nigdzie skorupa rutyny nie zgrubiała do takiej potworności. (...) Tu się śpi twardo, pochrapując smacznie (...) na starej polskiej kanapie teatralnej” — pisał zjadliwie czterdziestoletni wówczas Zelwerowicz. **** Ukazywały się obrazoburcze manifesty, formułowano nowatorskie teorematy, pojawiły się sztuki zrywające z manierami starej dramaturgii, publiczność szokowano premierami przedrzeźniającymi uznawane do wczoraj piękności.

„Cały ekspresjonizm dąży do tego, by stworzyć styl, który byłby uduchowieniem formy bytu”. W takim to kontekście padał początkowo w Polsce termin: ekspresjonizm — ze stronic poznańskiego „Zdroju” w marcu 1918 roku. Użył go Stanisław Przybyszewski w artykule *Powrotna fala* (nr 6). „Dziecię szatana”, patron, a wówczas chyba już i nestor artystów zbuntowanych, proklamował nowy kierunek wedle ducha i litery ideałów swej młodości. Temperatura czasu sprzyjała jednak całkowitej negacji zastanych form i konwencji. Pisał o tym jeden z publicystów tegoż czasopisma „Zdrój”, Zenon Kosidowski: „Dominującym znamieniem przeobrażeń była niechęć do przeszłości, która doprowadziła do wybuchu wojny światowej oraz tęsknota za stworzeniem nowego wyrazu cywilizacji i kultury. Zerwać z przeszłością, budować nowe wartości moralne, ideowe i kulturalne, trwalsze

* Cytaty dotyczące Pikadora wg „Wiadomości Literackich” 1926, nr 51—52.

** W. Rabski: *Teatr po wojnie*, Warszawa (1925) s. 16—17.

*** R. Jaworski „Wiadomości Literackie” 1925, nr 64.

**** *Jak chciałem inscenizować „Pana Jowialskiego”?*, „Maski” 1918, z. 5.

i mniej zawodne".* To wszystko jeszcze wyrażone było łagodnie, uprzejmym językiem. Wnet przecie ruszyło ławą następne pokolenie, własnym gustom oddane i operujące własną, hałaśliwą frazeologią. W almanachu *Gga*, przygotowanym przez Anatola Sterna i Aleksandra Wata, można było przeczytać **MANIFEST PRYMITYWNOŚCI DO NARODÓW ŚWIATA I DO POLSKI**, a w nim m. in.: „wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech (...) **PRZEKREŚLAMY HISTORIĘ I POTOMNOŚĆ** (...) polska winna się wyrzec tradycji, mumii księcia Józefa i teatru (...) **ISTOTA SZTUKI W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW**. Cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografia niezasmakowana (...) wirujące przedmioty jak materiał sztuki, teatry zamienić na budynki cyrkowe (...) mickiewicz jest ograniczony **SŁOWACKI JEST NIEZROZUMIAŁYM BEŁKOTEM**".**

W „Jednodniowce futurystów (wydanie nadzwyczajne na całą Zeczpospolitą Polską)” — Kraków, czerwiec 1921 — Bruno Jasieński ogłosił *Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natyhmiaskowej futuryzacji życia*, o sprawach teatralnych mówiło się tam mimochodem. Drugie wydanie, pod osławionym tytułem *Nuż w bzuhu*, (Kraków — Warszawa, listopad 1921), przynosiło już kategoryczną zapowiedź bankructwa dotychczasowych scen i wieściło rychłe ich „sfuturyzowanie”. Nie oszczędzono nawet „p. Witkiewicza” i jego sztuki *Tumor Mózgowicz*, została ona nazwana „bigosem, w kturym prolog dadaistyczny, expresjonistyczna treść i naturalistyczna faktura składają się na całość niezmierne niesmaczną (...) *Tumor* jest niećekawym, acz sensacyjnym w zamieśnieniu obrazkiem z życia alfonsuf nadwiślańskich”. Ton proklamacji stał się jeszcze bardziej agresywny: „dźgnięte nożem w bzuħ ospałe bydlę sztuki polskiej zaczęło ryczeć. przez otwór żygnęła ława futuryzmu. obywatela, pomużcie nam zedżeć z was wasze znoszone od codziennego użytku skury. dosyć włuczeńa za sobą partyjnych hasel w rodzaju: «bug i ojczyzna!» (...) demokraci wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskich przyjaciół:

Hcemy szczać
WE WSZYSTKIH KOLORAH!"

„Szwajcarscy przyjaciele” to dadaści z grupy Tristana Tzary, a cytowane hasło było parafrazą okrzyku: „*Nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses!*” — z drugiego manifestu dadaistycznego Tzary.

Równocześnie, na kartkach swego organu „Formiści”, Tytus Czyżewski dobijał się o wyrosłe z polskich natchnień pojęcie sztuki nowoczesnej i zwalczał dosłowne przejmowanie wzorów zagranicznych. Załatwiał to na przykład metodą krótkich not „dosalających” przyjaciołom: „Stern i Wat = wylazł na gruszkę i rwał pietruszkę, czyli to samo już było we Włoszech

* *Fakty i złudy*, Poznań 1931, s. 130—131.

** Warszawa, grudzień 1920.

przed dziesięć laty". Czyżewski nie lękał się — jak to było w modzie — skrajnych sformułowań: „Kram jęczącego wciąż romantyzmu stał się dla nas jak owa powtarzająca się potrawa, którą codziennie karmią pupilków w internacie do uprzykrzenia i mdłości (...). Wszyscy chcą odmiany — czegoś innego (...) Obecna sztuka (...) polska musi używać skrótów i potrzebnych syntetycznych zaokrągleń (...) Skojarzenia (...) będą rzadkie, niespodziane i nieprzewidziane, (...) kontrasty myślowe jak najbardziej oddalone. (...) I to jest poezja współczesna, sztuka syntetyczna człowieka XX-go i XXI-go wieku (...) Śmierć romantyzmowi, symbolizmowi i programizmom! niech żyje mechaniczny instynkt!”.*

Wytrawny już wówczas praktyk teatralny, stronnik formuł nowoczesnych i wróg stereotypów „tradycji” i „stylu” — Aleksander Zelwerowicz, myśląc o renowacji klasyków opowiadał się za swobodnym stosunkiem do arcydzieł przeszłości, ale precyzyjniejsze ustalał reguły postępowania: „nie wolno, oczywiście, dodawać ani jednej literki do tekstu (...) wolno opuszczać tekst, łączyć, skracać i przestawiać szereg poszczególnych scen, obrazów i nawet aktów”.

Nieszczególna passa puścizny romantycznej trwała jeszcze lat parę, skoro na łamach reprezentatywnego czasopisma awangardy „Blok”, w artykule—manifestie: *Dramat ruchu* pojawiła się teza: „Teatr romantyczny umiera. Rodzi się teatr mechanistyczny”. Echa niektórych poglądów Chwistka odzywały się we wskazaniach programowych „Błoku”: „1) Wartości dzieła sztuki nie oceniamy miarą prawdopodobieństwa w oddaniu przezeń świata widzialnego. 2) Widz, który szuka w dziele sztuki wiernego odbicia rzeczywistości, popełnia zasadniczy błąd: od dzieła sztuki winno żądać się nie oczekiwanego. 3) Zadaniem dzieła sztuki jest stworzenie z barwy — materiału — harmonijnego zjawiska całości i jedności” (1924, nr 8—9). W tymże piśmie wśród niemal instruktażowych wezwań proklamowano też pod hasłem „właściwych rzeczy na właściwym miejscu”: „Statykę jedności zjawiska w architekturze, rzeźbie i obrazie — natomiast Ruch uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk w płaskim malarstwie ruchomym (kino) i w przestrzennym ruchomym malarstwie (teatr) (1924, nr 1). Przy innej okazji postulowano: „w teatrze nieruchome płaszczyzny malowane zastępujemy ruchomymi — świetlnymi płaszczyznami”, a elementy widowiska hierarchizowano wedle następującej kolejności: „światło, ruch, dźwięk, słowo” (1924, nr 5). „Blok” określał się jako organ „kubistów, supematystów i konstruktywistów”, przy czym na pytanie „co to jest konstruktywizm?” — odpowiadał w punkcie czternastym: „Nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych”.** Podobne sugestie przynosiło nieco późniejsze czasopismo

* *Pogrzeb romantyzmu — Uwidł starczy symbolizmu — Śmierć programizmomu*, „Formiści” 1921, nr 4.

** Od redakcji, 1924, nr 6—7.

„Praesens”, propagujące w roku 1926 jako „styl współczesności” — formy abstrakcyjne, mechaniczne.*

Obok haseł i artykułów teoretycznych zarówno „Blok” jak i „Praesens” podsuwały również projektowane na ich modłę rozwiązania scenograficzne w reprodukcjach prac Jana Golusa, Marii Nicz-Borowiakowej, Andrzeja Pronaszki, Aleksandra Rafałowskiego, Henryka Stażewskiego, Stanisława Zalewskiego, Teresy Żarnowerówny.

Jednak spośród tych artystów istotną rolę w teatrze odegrał tylko Pronaszko, współpracujący niekiedy ze swym bratem Zbigniewem. Dawne estetyzowanie i malarskość dekoracyjną zastępowali oni ostro zarysowaną konstrukcją form, porządkującą i racjonalizującą tak wyraz dramatu, jak i tok inscenizacji. O Pronaszce będzie zresztą mowa jeszcze niejednokrotnie.

W publikacjach „Zwrotnicy” krakowskiej inny scenograf Feliks Krasowski wystąpił z koncepcją „sceny narastającej”. Była ona niejako plastycznym odpowiednikiem peiperowskiej idei „wiersza rozkwitającego”. Proponowała dla przykładu rozwiązanie scenograficzne niektórych sztuk Shakespeare’a, Mickiewicza, Witkiewicza, tak pomyślane, że wraz z narastaniem akcji dekoracja wzbogacała się o niezbędne i wzajem komponujące się elementy, aby pod koniec spektaklu obraz sceny stanowił wizualną sumę dzieła dramatycznego.

W pomysłach Krassowskiego były już pewne przesłanki do późniejszej idei teatru symultanicznego, głoszonej przez Szymona i Helenę Syrkusów we wzmiankowanym przed chwilą czasopiśmie „Praesens”.** Idee symultanimu sięgały korzeniami z jednej strony do programu futurystycznego („szybkość, jednoczesność, dynamizm”), z drugiej strony do praktyki kubizmu. Syrkus odczuł te idee bardzo bezpośrednio i autentycznie: „Stałem któregoś dnia przy Bahnhof am ZOO w Berlinie, ogarnięty tempem życia wielkiego miasta. Koło mnie śmigały auta, autobusy i tramwaje. Ponad moją głową przesuwaly się pociągi dalekobieżne i miejska kolej napowietrzna. Gdzieś wyżej jeszcze aeroplany. A pod nogami, w tunelach, huczała kolej podziemna. W tej różnokierunkowej sieci mechanicznych pojazdów przesuwaly się nieprzerwane fale publiczności. Co chwila otwory, łączące rozmaite poziomy stacyj, wyrzucały nowe tłumy ludzi, nowe fale powietrza, o innej już temperaturze. W owej chwili wyobraziłem sobie przekrój nowoczesnego miasta z jego różnorodnymi płaszczyznami różnokierunkowych ruchów, ze wszystkimi kanałami łączącymi stacje tych wszystkich kolei. I zrozumiałem, że ów SYMULTANIZM — jednoczesność różnogatunkowych zjawisk, jest znakiem czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który raz odnalazł symultanizm gdzieś w sercu wielkiego miasta, nie umie już po prostu myśleć inaczej. (...) Ostatnie widowiska Piscatora (*Przygody Dobrego Wojaka Szwejka*, *Ras-*

* H. Stażewski: *Styl współczesności*, nr 1.

** O *teatrze symultanicznym*, 1930, nr 2.

putin) to próby pokazania symultanizmu życia na scenie".* Projekt techniczny swojego teatru Syrkus oparł na zasadzie rozbicia sceny na dwie części: stałą i ruchomą, proscenium i scenę głębłą. Część ruchomą stanowiły — jak w cytowanej poprzednio wizji Apollinaire'a — dwa pierścienie okalające widownię i posiadające zdolność ruchu okrężnego w różnych kierunkach i zróżnicowanych tempach. Przy uruchomieniu poza tym obrotówki i zapadni na scenie stałej — dawało to możliwość równoczesnego stosowania w przedstawieniu zwielokrotnionego ruchu okrężnego, ruchu wirowego, ruchu pionowego. Rezygnując z kurtyny, projektanci szczególną wagę przywiązywali także do wykorzystania możliwości świetlnych i akustycznych. W rozważaniach teoretycznych nie akcentowali zresztą wyłącznie problemów technicznych. Szło o szybkość przenoszenia akcji z miejsca na miejsce, o płynność, dynamizm i bogactwo widowiska, ale podstawową myślą było, by „ruch sceny stał się odpowiednikiem ruchu ŻYCIA — jednak odpowiednikiem skomponowanym nie na sposób życia, ale na sposób teatru”, aby z teatru uczynić „środek propagandy kultury wśród mas” poprzez „najściślejsze zespolenie sceny z widownią”. W warszawskim Teatrze im. Żeromskiego na Żoliborzu przy okazji sztuki Blume'a Boston (1933) Syrkusowie próbowali scenografii nie związanej z deskami scenicznymi, ale wznoszącej się w różnych miejscach widowni, tak by publiczność ze wszystkich stron wciągana była w rzeczywistość utworu i w żywioł gry.

Teatrem symultanicznym interesował się również Andrzej Pronaszko. Jeszcze w roku 1928 na zamówienie Magistratu warszawskiego wykonał wraz z Syrkusem odpowiedni model — makietę, stawiając sobie zadanie „jedności przestrzeni teatralnej, jednoczesności akcji, elastyczności sceny i wnikania widowni na scenę”.** Prasa stołeczna pisała wtedy o planach zbudowania wielkiego półkolistego gmachu obliczonego na kilka tysięcy widzów. W nagłówkach znowu pojawił się termin: „Teatr przyszłości”.***

Na pogranicza problematyki odrębnych na pozór sztuk zwracał uwagę cytowany tu już Walter Gropius, gdy pisał: „Przedstawienie teatralne, które stanowi rodzaj orkiestralnej jedności, jest ściśle związane z architekturą. Jak w architekturze każda część jest włączona w wyższe życie całości, tak i w teatrze wielość problemów artystycznych formuje jedność wyższego stopnia, mającą własne prawa”.****

Odminną szkołę myślenia niż twórcy teatru symultanicznego i twórca teatru Bauhausu oraz odmienne praktyki reprezentował Iwo Gall, scenograf, reżyser, dyrektor i autor teoretycznej rozprawy *Budowniczy tła scenicznego*. Ze wspomnianymi reformatorami łączyła go niechęć do „teatru pudełkowego”, tendencja do funkcjonalnego traktowania zabudowy scenicz-

* *Tempo architektury*, ibidem.

** A. Pronaszko: *Odrodzenie teatru*, „Sygnały” 1934, nr 8—9.

*** *Teatr przyszłości w Warszawie*, „Scena Polska” 1929, s. 5.

**** *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, op. cit., s. 398.

nej i silne poczucie związków artystycznego wyrazu przedstawienia z architekturą gmachu. Odrębnością Galla było lekceważenie efektów mechanicznych, natomiast respekt dla „wieczystej, nieśmiertelnej Sztuki dramatycznej”, to znaczy dla waloru poetycko-intelektualnego dramaturgii — oraz wiara w „odrodzenie wartości i znaczenia aktora jako istotnej dominanty teatru”. Wprowadzał podstawowe rozróżnienie działania *Z* przestrzeni scenicznej (o którym stanowiły środki inscenizacyjne) oraz działania *W* przestrzeni scenicznej (co jest domeną aktora). Nad obydwojema tymi działaniami powinien sprawować pieczę budowniczy tła scenicznego, jednoczący w sobie potencje inscenizatora — w pierwszym i reżysera — w drugim przypadku. Poprzez nawrót wartości teatru antycznego, wschodniego i misteryjnego, Gall dochodził do wizji swojego ITEATRU. Upodobanie w hieratyczności i nieco mistycyzujące gusta zbliżały po trosze Galla do najbardziej prawego skrzydła nowatorów. Pośród nich Jerzy Braun* wyróżniał się uporem w nawoływaniu do swego „Teatru antynominalnego”. Patronami tej koncepcji mieli być Krasiński i Hoene-Wroński, a sprowadzała się ona do widowisk obrazujących nie walkę indywiduów, lecz walkę idei filozoficznych, wysnutą z antynomii rozumu i z antynomii uczucia i poznania, z antynomii pierwiastka boskiego i ludzkiego w człowieku. „Sztuka jest wyrazem wielkiej metafizycznej tęsknoty, ideą Piękna absolutnego, które szuka wcieleń na ziemi” — pisał natchnionym stylem Braun — tymczasem „teatr, ta święta gałąź sztuki, szamoce się dziś w bolesnych nieuchwytnościach”. Z podobnego klimatu rodziły się refleksje utalentowanego, dwudziestoletniego wtedy krytyka i eseisty Bolesława Micińskiego, o wiele wszakże wyraźniej oparte na konkrety: „Teatr to skomplikowana symbioza słowa i materii. W dualizmie tym leży istota tragedii Ducha, który kule ołowiane zamknięte w blaszanej rynnie na chwilę zamienia w piorun. Dlatego biada temu, który wszedłszy za kulisy zerwie maskę tragiczną z twarzy teatru i potrącając o bęben, siedlisko burzy, oglądać będzie teatr z tamtej strony”.**

Malarz Adam Dobrodzicki*** od pojęcia teatru—tajemnicy żmudnie dochodził do precyzowania zasad formalnych, zresztą nadto meandrycznie wyrażonych. Mówiąc o „wartościach przestrzeni scenicznej”, za źródło powstawania formy uważał: „— nie świat odgrywanych zdarzeń, lecz duchową płaszczyznę dramatycznego konfliktu, przetworzoną w wizję; (...) — nie prawidłowość budowy, właściwą architekturze, lecz ukazanie sił dynamicznych wprowadzonych w konflikt; (...) — nie zrównoważenie obrazu i nastroju, lecz konflikt formalnych założeń; (...) — nie ozdobność czy dekoracyjność, lecz rozpiętość danej formy czy barwy; — nie celowość orga-

* *Teatr idei i jego dwanaścioro przykazań*, „Gazeta Literacka” 1931, nr 1 — oraz *Teatr antynominalny*, ibidem, 1933, nr 2.

** O inscenizacji *«Daniela»*, „Zet” 1932, nr 18.

*** *Przestrzeń sceniczna*, „Południe” 1925, nr 2.

niczną ornamentacyjnego motywu, lecz skierowanie uwagi na ewolucję czynników dynamicznych; — nie przewyższanie światła, właściwe architekturze, lecz właśnie celową jego płynność i grę”.

Nowe prądy dawały o sobie znać nie tylko w manifestach i rozprawach teoretycznych, nie tylko w słowie pisanym, lecz także i w praktyce inscenizatorskiej. Burzliwe polemiki wywołało przedstawienie warszawskiej Reduty w roku 1922, reżyserowane przez Dobrodzickiego. Sztuka *Ulica Dziwna* Kazimierza A. Czyżowskiego nawiązywała do stanowiących wtedy sensację dnia chwytów futurystycznych; wystawiono ją w sposób zrywający z kanonami plastyki scenicznej, rytmu gry, prowadzenia dialogu. Sztukę Felicji Kruszewskiej *Sen* reżyser Edmund Wierciński pokazał w Reducie wileńskiej i w Teatrze Nowym w Poznaniu (1927) w skrajnym ujęciu ekspresjonistycznym, w którym strzępy rzeczywistości mieszały się z aluzjami do mitów narodowych, a subiektywistyczna deformacja rządziła nie tylko konstrukcją sceny, ale również maską i gestem aktora. *Daniela* Wyspiańskiego na sali Stołecznej Rady Miejskiej (1932) inscenizował Eugeniusz Poreda, może nie z pełnym sukcesem, ale w konsekwentnym reżysersko-scenograficznym rozwiązaniu sceny kolistej. Jedną z najudatniejszych prób stosowanych w gatunku „teatru mechanicznego” stał się w Teatrze Narodowym (1937) *Człowiek, który był Czwartkiem* według Chestertona, w reżyserii Radulskiego, kiedy to Pronaszko skonstruował cały labirynt ulic i zaułków miasta, a także zakamarków zaświata, dokąd uciekali w panice bohaterowie sztuki. Niesamowity efekt pędu i odmiany tła uzyskiwał dzięki pomysłowemu wykorzystaniu sceny obrotowej w połączeniu z systemem dekoracji wózkowych. Reżyser Jerzy Sztyndler z Teatru Miejskiego w Łodzi wprowadził muzykę nowoczesną do zastygłego w konwencji scenicznej utworu — finał *Wesela* rozegrał w rytmie rumbi (1932).

Szczególnie interesujące i trwale zdobycze przyniosła fala awangardowa w dramaturgii. Począł kształtować się oryginalny styl polskiej groteski scenicznej, mający takie dokonania jak *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego, agitacyjna feeria antywojenna wysnuta z klechdy ludowej i swobodnie rozegrana na tle nieoczekiwanych zmian scenerii: przedśionka nieba i pola bitew, królewskich pałaców i zapadłej wioski. Tytus Czyżewski pisał krótkie utwory, odznaczające się niekonwencjonalnym humorem: *formo-satyro-buffonada Osieł i słońce w metamorfozie*, zaskakujący w wyborze środków plastycznych *Włamywacz z lepszego towarzystwa*, oraz *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* — wizja antyczna snuta przy akompaniamencie telefonów, pafefonu i syren fabrycznych. Tadeusz Peiper, autor dwu sztuk: *Szóstka! szóstka!* oraz *Skoro go nie ma* wystąpił jako prekursor tendencji zezwalających na daleko posuniętą ingerencję reżysera nie tylko w komponowaniu tekstu scenicznego, ale i w samą jego materię. Dramaturg awangardowy poszedł więc znacznie dalej od profesjonalnego reżysera Zelwerowicza, którego opinię na ten temat przytoczono tu już wcześniej. Dziełem najdojrzałym literacko z tego kręgu była *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda

Gombrowicza, komedia dworu królewskiego, mogącego kojarzyć się z Elsynorem, na którym jednakże pojawia się swoista Ofelia — księżniczka tak niewydarzona i tak swym niewydarzeniem mącąca każdemu spokój ducha, że całe otoczenie prowokuje do mordu i staje się centralną postacią tragikomicznej makabreski.

Wszystkim wymienionym tutaj pisarzom przyszło odbyć długą kwarantannę. *Śmierć na gruszy* Wandurskiego od czasów prapremiery krakowskiej w roku 1925 wznowiona została w Polsce dopiero po czterdziestu latach. *Iwona Gombrowicza*, opublikowana dwa lata przed wojną *, trafiła po raz pierwszy na scenę w rok po wydarzeniach październikowych. Czyżewski i Peiper zapoznani są przez dzisiejsze teatry, podobnie jak inni jeszcze awangardowi dramatopisarze: Marian Niżyński, autor *Dalmina*, czy Józef Czechowicz ze swoimi jednoaktówkami, tyle cenionymi przez Wilama Hozyce.

Wspomniane tu osoby, zjawiska i spektakle — wybrane zostały z rozmaitych lat całego dwudziestolecia międzywojennego. Autorem, który działał przez cały ten okres, był Stanisław Ignacy Witkiewicz, vulgo Witkacy, powieściopisarz, myśliciel i portrecista, najbardziej chyba barwna postać środowiska artystycznego, dzięki niezwykłym kolejom losu, szokującemu stylowi życia i bycia, a także stylowi swych obrazów i pisarstwa. Najmniej znano jego próby poetyckie, ale właśnie krótki wiersz „dedykowany Pani Zofii Stryjeńskiej” może dać niezłą próbkę „witekacyzmu”:

Rozbemboszeni wielmoże napuszają bomby,
Bombochy wzdęte pępią rozpuczone trąby.
Mały chudzielec tykwii patyczkiem w swej szparce,
Suchą bułeczkę rozciera na metalowej tarce.
Rozbemboszył się w baczambarę chudzielec.
Patyczek — rozpuchł mu się w pałę.
Wielmoże — jako flaczki się stali w Popielec.
A bamboszki w trąbki gwizdzą małe.**

Przed wszystkim pozostał jednak Witkacy twórcą ponad dwudziestu sztuk, prekursorskich w stosunku do niejednej z późniejszych awangard. W swych rozważaniach teoretycznych opowiadał się za koncepcją Czystej Formy będącej emanacją „tajemniczego istnienia” i „niepokoju metafizycznego”. One to, jego zdaniem, stanowią właściwą treść sztuki, a nie jakiegokolwiek prawdopodobieństwo życiowe, czy wierność uznanym konwencjom. I raz jeszcze przypominał się w tym miejscu Apollinaire ze swymi słowami o artystach zbuntowanych, „oddalających się od dawnej sztuki złudzeń optycznych i lokalnych proporcji, aby wyrazić wielkość form metafizycznych”.***

* „Skamander” 1937, nr 93—95 i 96—98.

** *Artysta i znawcy*, „Formiści” 1921, nr 2.

*** *Kubiści*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 23.

Pojęcie Czystej Formy wyjaśniał Witkacy przy pomocy tzw. rozumu chłopskiego, aby „żaden inteligent nie mógł rzec, że nic nie rozumie, że to dla niego za mądre”. Otóż elementy Czystej Formy zawiera taka „sztuka na scenie, w której poza działaniem się, gadaniem, pozami, minami i treścią, własnymi słowami łatwo opowiadalną, czai się coś nieuchwytnego a innego, coś takiego, czego w życiu się nie spotyka, (...) a jednak jest, na pewno jest, jak nastrój w obrazie i ton wiersza, i dziwny wdzięk niezyciowy rzeźby”. Mówiąc to samo w innym sposobie: „pojęcie Formy (...) oznacza konstrukcję samodzielną, działającą samą przez się, samą swą konstruktywnością jako taką, a nie tylko poprzez ujednotwienie przez nią treści”. Witkacego cechowało nieodparte poczucie katastroficzne, sądził, że w postępującym społecznieniu, na tle zaniku poczucia osobowości, sztuka zginie i że teatr też skończyć się musi. Nie przestawał jednak żałować, że teatr „kończy się przedwcześnie nie przeszedłszy przez okres najciekawszy w tym całym finiszu, okres wybujałych form z punktu widzenia życia groteskowych, ale za to artystycznie bogatych i pełnych niewyczerpanych jeszcze niespodzianek”.^{*} Tak więc i ten nieubłagany katastrofista dzielił z najzarliwszymi entuzjastami wiarę w nieograne możliwości stojące przed teatrem. Jego teoretyczne postulaty praktyka dramatopisarska często redukowałam do oszałamiających popisów niezwykle wyobraźni, poddanych jednak uchwytnej logice artystycznej. Akcja *Sonaty Belzebuba czyli Prawdziwego zdarzenia w Mordowarze* toczy się częściowo w piekle, które jest tu otchłanią na miarę efekciarskiego wnętrza dekadenceckiego kabaretu, ale równocześnie jest prawdziwym piekłem dla bohatera sztuki, ponieważ pragnie on rzeczy nadludzkiej; chce napisać taką sonatę, jaką stworzyłby sam Belzebub, gdyby był kompozytorem. Sztuka *Szewcy* jest przekorną wizją przewrotu społecznego, oglądanego z perspektywy małego zakładu rzemieślniczego, który urasta do groteskowego symbolu zwycięstwa i zagłady rewolucji. W innych jeszcze sztukach jak *Oni*, *Tumor Mózgowicz*, *Metafizyka dwugłowego cielęcia* — Witkiewicz uprawiał wnikliwą krytykę współczesnych prądów umysłowych, problemy cywilizacji ukazywał w perspektywach nieuchronnej zagłady. Swym wizjonerskim utworom nadawał przy tym pozory błazeńskich fars w stylu buffo. Ich droga do sukcesu była długa i żmudna. Przez wiele lat ani publiczność, ani artyści teatru nie kwapili się z uznaniem. Czas przyznał jednak rację — jeśli nie Witkiewiczowi, to jego dziełom, które okazywały się najtęższym dorobkiem polskiej awangardy teatralnej.

4.

Cechą wyróżniającą następne naczelne nurty nowatorskie w teatrze polskim lat 1919—1939 było, iż nie zamykały się one w „klasycznym” —

^{*} O artystycznym teatrze, „Pióro” 1938, nr 1.

jeśli tak można powiedzieć — kręgu kierunków zwyczajowo uważanych za awangardowe w sztuce europejskiej. Wyraźniej kontynuowały drogi wytyczone u nas w poprzednim dwudziestoleciu, zwanym niekiedy okresem modernizmu lub neoromantyzmu, najczęściej Młodej Polski. Dla ukazania owej ciągłości wypadnie przeto na chwilę nawrócić do tamtej epoki.

„Teatr upada” — tymi słowami rozpoczął Leon de Schildenfeld-Schiller swe *Myśli o odrodzeniu teatru*, pomieszczone w *Katalogu wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego* z 1913 roku. Kładł te słowa ironicznie, sądząc że dają się słyszeć one właśnie wtedy, gdy wzbierają nowe, odświeżające prądy, „w czasach namiętnych walk z rutyną i szablonem”.

Wypowiedź Schillera zamyka antologię *Myśl teatralna Młodej Polski* wydaną już w serii „Teorie współczesnego teatru”. Zawarte tam teksty ukazują nie tylko punkty dojścia myśli młodopolskiej, lecz także punkty odbicia i startu awangardy polskiej następnego dwudziestolecia 1919—1939.

Namaszczona nomenklatura i uroczyste słowa pisane z dużej litery przez młodopolską drużynę wnet zaczęły zalatywać lamusem i patosem, choć na dobrą sprawę nie były wiele gorsze ani lepsze od stosowanych później frazeologii. W swojej epoce odpowiadały po prostu determinantom czasu, a zawarta w nich istota myśli na długie lata nic nie straciła na ważności. Zarysowały się już wówczas tendencje monumentalnego i poetyckiego teatru narodowego; tendencje konstruowania spektaklu jako integralnego zjawiska wedle właściwych jedynie teatrowi autonomicznych zasad; tendencje korelowania własnych zamierzeń z życiem sztuki na świecie. Stały się one kamieniem milowym na drodze rozwojowej naszej sceny, założeniem reformy, która w starciach z przeciwnościami i karmiąc się pożytkami czasu, w przebiegach lat dorabiała się własnych kształtów. W myśli teatralnej Młodej Polski odczytać można ową pewność kontaktu z dniem jutrzejszym. I dlatego w licznych enuncjacjach — jak choćby w tytule artykułu Lucjana Rydla z 1903 roku o przedstawieniach dla wsi — pojawiało się zawołanie: „teatr przyszłości”, tylekroć potem podejmowane przez awangardę.*

Właśnie jeden z czołowych awangardystów Tytus Czyżewski, głosiciel teorii „anarchizacji słowa” i „odlogicznienia poezji”, wspomniał po latach: „Będąc uczniem krakowskiej akademii sztuk pięknych — w czasach zupełnego wpływu Młodej Polski — asystowałem, a właściwie byłem widzem pierwszych przedstawień sztuk Wyspiańskiego, Przybyszewskiego i Kasprowicza, Rydla i Żuławskiego (...) Nigdy nie zapomniany pozostaje mi w pamięci wieczór majowy 1903 r., kiedy po raz pierwszy zobaczyłem *Bolesława Śmiałego* (...) Ta noc majowa, kiedy po przedstawieniu do świtu dyskutowaliśmy z moim kolegą na ławce uroczych plant krakowskich — nad teatrem Wyspiańskiego — jest nocą przełomową w moim życiu teatral-

* Dotychczasowe cytaty w tym rozdziale wg antologii *Myśl teatralna Młodej Polski* z serii „Teorie współczesnego teatru”, wybór I. Sławińska, Warszawa 1966.

nym". To wyznaczenie stanowi nie tylko anegdotę z biografii Czyżewskiego, skoro pisał on dalej: „Wyspiański był prekursorem współczesnego teatru, tj. teatru idealistycznego, a raczej idealistyczno-realistycznego i wiele rzeczy dziś znanych i stosowanych w wielkim świecie wynajdywał sam”.* Zaś aktor Jaracz przy okazji poszukiwań wyrazu dla dramatów powojennych ekspresjonistów wzywał kolegów: „Przypomnijmy sobie rozmowę Natana z Samuelem w *Sędziach*, rozmowę króla z Biskupem w *Bolesławie*, spróbujmy je naprawdę zagrać, a potem Kaiser pójdzie jak po maśle”.**

Utwory Mickiewicza i Krasińskiego, dramaty wizyjne Słowackiego zaczęły wchodzić na scenę w epoce Młodej Polski, choć najpierw w inscenizacjach tradycjonalistycznych, nieśmiało traktujących wizjonerską erupcję tekstu; zaś blisko z nimi związanych dzieł takich, jak *Achilleis* Wyspiańskiego, *Róża* Żeromskiego, *Książę Patiomkin* Micińskiego — teatry jeszcze w ogóle nie tykały. Dopiero w latach dwudziestych Leon Schiller szeroko wprowadził tę twórczość poprzez warszawską scenę im. Bogusławskiego, potem scenę lwowską, wreszcie Teatr Polski w Warszawie. Znalazł dla niej adekwatny wyraz, polegający na zespoleniu kategorii widowiskowych w wielkim stylu, poczynawszy od dużych, arealistycznych konstrukcji architektoniczno-scenicznych, poprzez elementy teatru muzycznego, aż po rozległość metod i środków aktorskich, zmieszanych w reżyserskim tyglu. W *Samuelu Zborowskim* w Teatrze Polskim (1927) poetycki sąd nad bohaterem tragicznym toczył się na ogromnych schodach, rozpiętych między infernem i niebiosami. W *Nie-Boskiej komedii* i *Róży* w Teatrze im. Bogusławskiego (1926) — obrazy dawnych ruchów rewolucyjnych odzyskiwały swą drapieżność i niepokojącą aktualność, ukazane w ekspresyjnym współczesnym rytmie i we współczesnych ujęciach plastycznych. Tło *Dziadów* w teatrze lwowskim (1932) stanowiły trzy posagowe krzyże — symbol Golgoty narodu i zarazem wileńska lokalizacja miejsca akcji. Kontrapunktem tego monumentalizmu i patosu były satyryczne partie przedstawienia, w których aktorów prowadzono na kształt nakręconych kukieł mechanicznych. Scena snu Senatora toczyła się wśród niesymetrycznych parawanów, blaszanopółkolistych luster. Zwielokrotniona i zdeformowana postać śniącego, błąkała się wśród migotliwego tłumu koszmarów — własnych odbić.

Współpracownikiem Schillera był Wilam Horzyca, literat i człowiek teatru. Rozczytany w dramaturgii romantycznej szukał w niej tropów współczesnego mitu i zapytywał o „dalsze dzieje Konrada”. Ogromną rolę w tworzeniu stylu teatru monumentalnego odegrał też Andrzej Pronaszko, autor scenografii do najważniejszych realizacji z tego cyklu. Bohdan Korzeniewski podkreślał szczególnie wynalazczość „dostosowania oschłych form

* *Teatralne ambicje*, „Scena Polska” 1930, z. 5.

** Odpowiedź na ankietę *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*. „Przegląd Warszawski” 1925, z. 42.

kubistycznych do poezji romantycznej".* Wprawdzie w swym *Życiorysie artystycznym* Pronaszko energicznie odżegnywał się: „Wpływom kubistycznym nigdy nie podlegałem”**, więc może należałoby mówić o „formach konstruktywistycznych”, ale nie chodzi tu o spory terminologiczne i trzeba się zgodzić z tezą Korzeniewskiego, że znalezienie współczesnego klucza plastycznego do arcydzieł romantyzmu, pogodzenie nowoczesnej wizji scenicznej z poezją tamtej epoki — było odkrywczym polskim wkładem do rewolucji teatralnej dwudziestego wieku.

Zbigniew Raszewski postawił pytanie: „czym była polska awangarda?” — i prowadził przewód: czy była „ogniwem łączącym jakieś inne ogniwa? Czy też epizodem wyrastającym na uboczu, z dala od głównych linii rozwojowych? Słuszniejsza wydaje mi się ta druga odpowiedź.

Na głównej linii rozwojowej znalazł się u nas — wedle mojego przekonania — teatr monumentalny Schillera i Horzycy. To było ogniwo łączące stary teatr z nowym, zapewniające naszemu teatrowi ciągłość rozwoju.

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. Twierdzenie to nie zostało jednak w czasach Młodej Polski teatralnie udowodnione. (...) Dopiero dwudziestolecie międzywojenne, dzięki serii porywających inscenizacji, całkowicie dostrojonych do nowej wrażliwości (...) wpoilo kulturalnemu ogółowi przekonanie, że repertuar romantyczny jest istotnie jądrem naszej tradycji teatralnej, i że chodzi tu o wartość na tle europejskim nie gorszą od innych. Był to prawdziwy przełom o nieobliczalnych następstwach. (...) Powstał pewien kapitał, z którym można postępować tak 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.

Myślę, że zadanie, w skrócie scharakteryzowane powyżej, należało w dwudziestolecu do najważniejszych. (...) Myślę również, że to tłumaczy, dlaczego najbardziej twórcze indywidualności w naszym teatrze tamtego czasu musiały się znaleźć w znacznym oddaleniu od awangardy. Była ona w swoich dążeniach niewątpliwie antyromantyczna. Wbrew pozorom jej głównym wrogiem nie był wcale naturalizm, wówczas już tak skompromitowany, że nikt nawet nie śmiał go bronić, ale właśnie romantyzm, w Polsce o wiele silniejszy od naturalizmu, ciągle żywy, całej awangardzie głęboko nienawistny.

Oto i wytłumaczenie, dlaczego ludzie pokroju Schillera czy Horzycy nie mogli się na awangardę zupełnie nawrócić. (...) W powietrzu zupełnie pozbawionym pierwiastka romantycznego nie mieliby czym oddychać.

* *Polskie życie teatralne po wojnie*, referat na Sesji Teatrolologicznej, Wrocław, maj 1969.

** *Mój życiorys artystyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1—2.

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, dziś już nawet trochę śmiesznych, takich np. że Mickiewicz przeczuwał idee Meyerholda (Schiller), a Wyspiański w gruncie rzeczy był futurystą (Horzyca). Natomiast na scenie dawało całość zadziwiająco organiczną. *Dziady* w wersji kubistycznej nie miały w sobie nic sztucznego, przemówiły ze zdumiewającą siłą”.*

Trudno nie zgodzić się ze zdaniem Raszewskiego, że „teatr monumentalny był w dwudziestolecu najważniejszym zjawiskiem scenicznym”. Wypada jednak raz jeszcze podkreślić, iż swą „zdumiewającą siłę” czerpał w ogromnej mierze z nowatorskich rozwiązań 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, co prawda w sposób bardziej oczywisty związane z „reformą teatralną” i Młodą Polską, niż hasła Czyżewskiego, Peipera i Witkiewicza. W nawiasie trzeba dodać, że i ci artyści — choć czasem w sposób zakamuflowany — tkwili korzeniami w dawnych rodzimych tradycjach**, a także, iż niezaprzeczalne są ich głębsze związki z programami głoszonymi na początku naszego wieku (na przykład: Czyżewski — Wyspiański, Witkacy — Miciński), podobnie zresztą jak — w różnych układach — związki całej sztuki do dzisiaj uważanej za nowoczesną.

Podnosząc zasługę inscenizacji romantyków Raszewski akcentuje ważność ciągłości kulturalnej. To ogromnie słuszne, tylko że sprawa wydaje się bardziej złożona. Teatr monumentalny wyrósł z Młodej Polski, jej teorii i haseł, a w okresie międzywojennym osiągnął swoje apogeum, dojrzałość. Był już przedłużeniem tradycji, owocem Młodej Polski. Awangarda zaczynała nowy rozdział historii myśli teatralnej. Nieporównanie jeszcze anemiczniejsza w dokonaniach scenicznych, stawała się ona przecież zaczątkiem nowej „ciągłości”, żeby nie powiedzieć „tradycji”. Myśli i dzieła choćby autora *Szewców*, autora *Śmierci na gruszy*, autora *Iwony* — odezwały się po latach, w blasku wróciły na scenę, inspirowały następne pokolenia „nowatorów”.

Pytanie: „Czym była awangarda?” postawić można jeszcze inaczej, skrajnie, bardziej generalnie. Czy była erupcją siły i młodości, koniecznym,

* Maszynopis w zbiorach autora wstępu, fragmenty cytowane za pozwoleniem autora tego niepublikowanego tekstu.

** Temat ten rozwinąłem szerzej w referacie *Elementy tradycji w polskim teatrze nowoczesnym*, Sesja Instytutu Sztuki PAN, Moskwa, październik 1970.

odświeżającym etapem na wielkiej drodze rozwojowej sztuki? Czy też była początkiem rozpadu, złowieszczym sygnałem nieuchronnie zbliżającego się końca pewnego modelu kultury europejskiej, modelu rozkwitającego przez wieki, a obecnie już skazanego na katastrofę? Odpowiedzi na takie pytania może jednak udzielić tylko czas przyszły, jeszcze niedokonany. Poczucie optymizmu doradza opowiedzenie się za pierwszym członem przedstawionej alternatywy.

Porzućmy przeto dywagacje i wracajmy do właściwego toku rozważań nad pożytkami awangardy, by stwierdzić, że w dorobku Schillera znalazły się także inne udane próby, nieco zbliżone do zawiązków teatru misteryjnego Claudela i Ghéona, ale znowu oryginalne wobec całej awangardy europejskiej. Były to transpozycje na język teatru bieżących dni zabytków repertuaru staropolskiego: *Wielkanoc* wedle późnośredniowiecznej *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, *Pastorałka* — obraz bożonarodzeniowych wyobrażeń ludowych. W metodzie reżyserskiej łączyły się one z teatralizacjami piosenek ze starych sztambuchów: *Dawne czasy*, *Pochwała wesołości*, *Bandurka*. W tych ostatnich pozycjach inscenizator zbliżał się do współczesnego modusu groteski, choć nie ulegał mu w pełni. Konwencje teatralne przeszłości zderzał zabawnie z nowymi, zawsze jednak dbając o proporcje między karykaturą i humorem tegoczesnym — a sentymentem i elegancją staroświecczyną.

Większość wymienionych ostatnio premier przygotował Schiller w warszawskim teatrze Reduta, który jednak przede wszystkim wiązał się z nazwiskiem Juliusza Osterwy. On to właśnie rozwinął głównie następny, znaczący kierunek artystyczny omawianego okresu — kameralny teatr psychologiczny. Reduta pod kierownictwem Osterwy proklamowała metodę aktorskiego „przeżywania” i na niej opierała precyzyjną konstrukcję przedstawień, w których ton i barwę każdej postaci, każdy najdrobniejszy gest na scenie podporządkowywano zasadzie prawdy psychologicznej, zagęszczonego nastroju. Przypominało to w ogólnym zarysie metodę MChAT-u, a więc metodę również przynależną do dawniejszych tradycji nowatorskich, kształtowaną już na przełomie wieków. Praktyka Reduty była jednak w znacznej mierze samodzielna. Po pierwsze opierał się ten teatr (w swym początkowym, bojowym okresie) wyłącznie na oryginalnym, polskim repertuarze, po drugie zaś do swych wyników dochodził nie tyle na drodze technicznych ćwiczeń i analiz aktorskich, lecz poprzez atmosferę wewnętrznego skupienia całego zespołu i wspólną artystyczną kontemplację, oraz przez wnikanie w podskórny, ukryty sens realizowanych utworów.

Współkierownik i główny teoretyk placówki Mieczysław Limanowski sądził, że „w każdej sztuce powinien panować duch autora. Ciało psychiczne w sztuce wybudowuje aktor, zaś ciało sceniczne, materialne, przestrzenne, plastyk, oczywiście tylko zgodnie z rezultatem, do którego doszedł aktor w swych czuciach i orientacjach. (...) Sztuka powinna dojrzewać biologicz-

nie (...) reżyser powinien tylko dopomagać temu urodzeniu, kierować niejako rozwojem”.*

Nowy charakter pracy, odmienny od wszystkich ówczesnych teatrów polskich — wywoływał wątpliwości wielu krytyków. Redutę kpiąco nazywano „klasztorem” i pomawiano o mistycyzowanie. Miała ona jednak w swym dorobku okazałą liczbę przedstawień, ukazujących nowe możliwości psychologicznej sceny kameralnej, osiągnięte w laboratoryjnych studiach z aktorem.

Kolejne fazy eksperymentów Reduty opisał Witold Małkowski **, rozpoczynając od zagadnienia „czwartej ściany”. Otóż w pierwszych inscenizacjach „wyobrażano sobie, że scena jest wycinkiem rzeczywistości otoczenia i akcji. Zamykano ją w granicach trzech ścian dekoracji i czwartej — kurtyny. Po jej podniesieniu czwarta ściana pozostawała w stanie idealnym. Umieszczano więc pod tą ścianą meble, wyobrażano sobie na niej obrazy i lustra i spoglądano przez istniejące, a chwilowo niewidoczne okna. (...) Widz był (jakby) nieobecny (...) przyglądał się akcji jakby przez szybę na preparat. Zasadę tę stosowała Reduta w pierwszej dobie swego rozwoju (*Ponad śnieg*, *W małym domku* — i inne). W formie wystaw tych sztuk widz znajduje się w zupełności poza nawiasem teatru. W tym samym stosunku stoi do widza również forma wyrazu zewnętrznego przeżyć aktorskich. Gra się nie dla widza, ale wobec widza. (...) Aktor nie gra, lecz żyje, przeżywa postać w stosunku do partnera czyli drugiej postaci. (...) Z wystawą *Papierowego kochanka* wchodzi Reduta w drugi etap rozwoju, który zostaje jeszcze dalej posunięty w *Balwierz zakochanym*. Scena tj. miejsce akcji, zostaje rozszerzona na widownię. Nie widz zostaje wciągnięty na scenę, jak za Moliera, ale scena ogarnia widza. (...) W pierwszej z tych sztuk próba nieśmiała, tylko na chwilę aktor wychodzi na widownię i siada w krzesłach. W *Balwierz* zostaje już nawiązany kontakt fizyczny (nie duchowy) z widownią, gdyż aktorzy zachowują pewną symetrię układu i sytuacji w stosunku do geometrycznej osi widowni i na nią wychodzą. (...) W *Dziwnej ulicy* aktor musi nie tylko opanować formę ruchu, ale i formę głosu. Akrobatyka formy doprowadza aktora do opanowania ciała i zdobycia niesłychanych możliwości ekspresji, których skutek objawia się dopiero w misterialnym *Judaszu*. W *Eumenesie* aktor rozwija bardziej swe zewnętrzne możliwości plastyczne (kostium, charakteryzacja) i zdobywa stosunek pomiędzy swoją formą aktorską a nienaturalistyczną formą dekoracji. (...) Nareszcie w *Pastorałkach*

* Odpowiedź na ankietę *Reżyseria, jej cechy i elementy*, „Scena Polska” 1922, nr 6/7.

** *Ewolucja formy w Reducie*. „Rzeczpospolita” 1924, nr 99. Mowa tu o przedstawieniach sztuk: Żeromskiego *Ponad śnieg* (1919), Rittnera *W małym domku* (1920) i *Tragedia Eumenesa* (1922), Szaniawskiego *Papierowy kochanek* (1920), Kaweckiego *Balwierz zakochany* (1920), Tetmajera *Judasz* (1922) oraz innych, wspomnianych już w tym szkicu.

i w *Zmartwychwstaniu* widz zostaje już całkiem wciągnięty do życia teatru. Aktor przemawia do niego w formie osobowej, wzywa go do współczucia i współdziałania". To właśnie zbliżało się do ideału Osterwy, który głosił, by „już raz zdać sobie sprawę, że słowo: teatr, oznacza nie tylko samą scenę, lecz scenę i widownię razem. (...) Jako symbol braku kontaktu między tymi połowami (...) sterczy po dziś dzień przestarzały, nieznośny próg tzw. rampy. Trzeba to koniecznie usunąć".* Apel ten ukazał się w krakowskim organie awangardy literackiej „Linia” i całkowicie odpowiadał myśleniu awangardystów wszelkich odcieni. A jednak w sumie świat idei i formuł zawodowych zespołu Osterwy odbiegał od tendencji i tonu panującego aktualnie wśród przebojowych kierunków.

Jednak wzięty poeta futurystyczny Bruno Jasieński próbował nieco przekornie wiązać praktyki w stylu Reduty z powszechną walką awangardy o nowy teatr. Udowadniał, że toczy się ona na dwu frontach, ale zawsze „pod hasłem walki z indywidualnością aktora”. Polega więc albo na „odebraniu aktorowi przodującego znaczenia w widowisku i sprowadzeniu go jedynie do jednego z wielu składników ogólnej kompozycji scenicznej” — albo na „niwelacji osobowości aktora poprzez takie przepełnienie go rolą, by grę zastąpił „przeżywaniem”. Nie udało się jednak zaanektowanie Reduty na prawach proponowanych przez Jasieńskiego. Miała ona swe miejsce wśród scen nowatorskich, ale miejsce specjalne, to właśnie, którego dominantę stanowił aktor, podobnie jak w omawianym już programie Galla, współpracownika Osterwy i Limanowskiego.

5.

W zasięgu nonkonformistycznych poczynań znalazł się także teatr polityczny lewicy społecznej. Pierwsze jego wytyczne ogłosiła już Antonina Sokolicz w 1920 roku w skromnej warszawskiej jednodniówce „Scena i Lutnia Robotnicza”. Ówczesne tendencje polskich poczynań tego rodzaju korespondowały z zasadami proletkultowskimi wyłożonymi przez Kierżencewa w cytowanej już książce *Teatr twórczy*. W latach 1923—1927 Witold Wandurski inscenizował w łódzkiej Scenie Robotniczej ekspresjonistę Kaisera, unanimitę Romainsa, futurystę Majakowskiego i poetów polskich próbujących odnowy wiersza poprzez nowe treści rewolucyjne: Mieczysława Brauna, Broniewskiego, Jasieńskiego, Standego. Repertuar ten realizowano w stylu jaskrawo antyiluzjonistycznym, aktorów-amatorów prowokowano do ostrej karykatury i groteski w stylu „diablerie”. Wandurski usunął kur-

* *Przeciw rampie teatralnej*, dialog radiowy J. Osterwy i J. Kurka, „Linia” 1931, nr 3.

tynę, zrezygnował z dekoracji i posługiwał się na scenie przyrządami gimnastycznymi, drabinami, parawanami. Chwyty konstruktywistyczne łączył z upodobaniem do pomysłów wysnutych ze „starodawnej komedii jarmarcznej”; tak zresztą nazywał się jeden z jego najciekawszych esejów. W tym samym okresie na łamach bojowego organu komunizujących artystów „Dźwignia”, Jan Hempel* charakteryzował sytuację: „szaro, nudno, bezmyślnie w literaturze polskiej i w teatrze” — myśląc o scenach oficjalnych. Tadeusz Byrski w periodykach wileńskich** proponował odejście od teatru elitarnego, widząc szansę odnowy w pracy z zespołami amatorskimi, pracy opartej na udziale szerokiej, aktywnej widowni. Podobne idee „teatru samorodnego” propagował Zdzisław Kwieciński***, wywodzący się ze „szkoły” Jędrzeja Cierniaka. W ideach tych znajdowało się odpryski myśli Kierżencewa — i bezpośrednią kontynuację natchnień młodopolskiego „teatru ludowego”. W latach kryzysu walczący repertuar społeczny zaczął się pojawiać w niektórych teatrach zawodowych: Miejskim w Łodzi za dyrekcji Karola Adwentowicza, lwowskim za dyrekcji Schillera i potem Horzycy, w Warszawie — w teatrach Ateneum, im. Żeromskiego, Kameralnym, całkowicie oddana mu była uboga scena Comoedii, prowadzonej przez Eugeniusza Poredę, gdzie debiutował jako dramaturg Leon Kruczkowski****. Przedstawienia tych placówek przeciwstawiały się praktykom społeczeństwa mieszczańskiego, stawiającego „na szczycie spraw teatru wieży” — rozrywkę. „Teatrem trawienia” nazwała to współautorka późniejszego *Domku z kart* Maria Koszyc-Szołajska w artykule *O teatr epoki*. Nawiązywała do słów Tołstoja, który żądał od teatru, by „chwycił widza za kark i prowadził za sobą” ku rozumieniu generalnych spraw swojego czasu. Rzeczona wypowiedź ukazała się w organie lewicy literackiej, lwowskich „Sygnałach” (1937 nr 33). Z podobną krytyką i podobnymi postulatami wystąpił Jalu Kurek na łamach czasopisma awangardowego „Linia” (1931, nr 2) w nocy *Widownia teatralna śpi*. Oponował przeciw marazmowi scen oficjalnych, wołał „aby teatr dał taką formę przedstawienia, która zmusiłaby widza do czynnej uwagi, do nieustannego napięcia, do równoczesnej współpracy”.

Taki teatr w pełni sił i środków jawił się pod ręką reżyserską Leona Schillera. Podejmował on węzłowe problemy czasu: demaskację mechaniki systemu kapitalistycznego (w *Operze za trzy grosze* Brechta), mechanizmu soldateski (*Kapitan z Koepenick* Zuckmayera, *Rywal* Andersona i Stalinga), maszyny imperializmu (*Krzyk Chiny!* Tretiakowa). Doświadczenia i sposoby nabyte przy inscenizacjach wielkiego dramatu poetyckiego

* Szarżyzna, „Dźwignia” 1927, nr 1.

** *Teatr amatorski podstawą kultury teatralnej*, „Żagary” 1931, nr 3 — oraz *O teatr ludowy*, „Poprostu” 1935, nr 8.

*** *Teatr samorodny*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 415.

**** *Kordian i cham*, premiera w marcu 1935, reż. i scen. Eugeniusz Poreda.

przenosił do podobnej w pewien sposób, rozcłonkowanej, kalejdoskopowej struktury teatru idei politycznych, tak aby momenty rewolucyjno-agitacyjne wynikały zarówno z tkanki faktomontażowej utworu, jak i z wielkiej, umełtaforycznionej struktury widowiska. Ostrą wymowę scen zbiorowych w *Operze za trzy grosze* osiągał przez dynamizowanie i komponowanie tłumu manifestujących żebraków londyńskich na zasadzie równoczesnego wygrywania akcentów buntu, sarkastycznej karykatury społecznej i groteski. Dawało to w sumie kreację „czarnego humoru” bodaj po raz pierwszy eksponowaną na scenie polskiej z taką pasją i wyrazistością. *Kapitana z Koepe-nick* oparł reżyser w znacznej mierze na Jaraczu, znakomitym wykonawcy roli tytułowej. Wprowadzenie postaci (niewyraźna, ale ekspresyjna sylwetka mająca zza witryny sklepowej), usytuowanie aktora tyłem do widowni w kluczowej scenie sztuki: wielkiego, szyderczego śmiechu, scenie przejmująco zagranej przez Jaracza plecami — to były pomysły Schillera rewolucjonizujące ówczesne pojęcia o grze realistyczno-psychologicznej. W *Rywalach* wykorzystywał, podobnie jak Piscator w swych berlińskich inscenizacjach, projekcje kinowe (z pacyfistycznego filmu *Świat w płomieniach*), dzięki czemu zyskiwał antymilitarny wyraz sztuki, która w innych wystawieniach uchodziła za apoteozę żołnierki. Poniekąd na zasadzie estetyki filmowej działała scenografia Pronaszki do *Krzyżczyk Chinyl*. Zacieśniła ona akcję „do dwóch miejsc: nadbrzeża portowego i pokładu kanonierki. Przejście z jednego miejsca do drugiego następowało na filmowej zasadzie zmiany planów. W scenach na pokładzie kanonierki — statek wysuwano na plan pierwszy. Dawało to efekt zbliżony do najazdu kamery...”^{*} Najlepsze więc spektakle tej serii, Schillera i innych reżyserów, powstawały dzięki stosowaniu nowych zdobyczy formalnych, świadcząc, iż hasła awangardy o służbie dla mas nie były li tylko deklaracjami. Świadczyło to również o bezzasadności reakcyjnych mitów o snobistycznym czy wyłącznie elitarnym charakterze sztuki awangardowej. Bowiem postulaty „nowatorów”, początkowo tak lekceważone i dla łatwego dowcipu sprowadzane do absurdu — z biegiem lat zaczęły wchodzić w krwioobieg artystyczny teatru. Nie przychodziło to łatwo i wszędzie, ale już w roku 1926 wcale nie buńczucznej jednodniówki, lecz popularnego dziennika, bynajmniej nie rewolucyjnego: „Stary teatr jest martwy i nic go nie wskrzesi. (...) Z pocziwą wiernością «prawdzie», z realistyczną «solidnością» można jeszcze znośnie wystawić *Safandulów* (komedię Sardou), ale nie Słowackiego i Wyspiańskiego — a nawet już nie Ibsena”. I kategorycznie żądał od kierownictw wielkich teatrów uznania „reformy sztuki inscenizacyjnej, tej rewolucji artystycznej, która dokonała się w ostatnich latach, zakończona zwycięskim opanowaniem całego materiału widowiskowego: dekoracji, maski i postaci

^{*} W. Ronisz: *Andrzej Pronaszko — lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1—2.

aktora, światła i rytmy, krótko mówiąc tej Nowej Sztuki, władającej wszystkimi właściwymi środkami ekspresji..." *

Z nielicznego ilościowo i jakościowo dorobku awangardy, z ducha rewolucyjnych dążeń, z całego owego jarmarku — często wzajem sprzecznych — manifestów, z fajerwerku pomysłów, chwytów i zachwytów, z mnogości przedstawień, broszur i polemik — prezentowanych tutaj jedynie przykładowo — narodziły się w dwudziestoleciu międzywojennym cztery zjawiska z perspektywy czasu najważniejsze, gdyż nie tylko legitymowały się wysokimi dokonaniem, ale okazały także swą siłę i walor dla przyszłości. Były to — powtórzmy raz jeszcze: dramaturgia groteski i drwiny, poetycki teatr, monumentalny, kameralna szkoła studyjnego teatru-laboratorium, teatr widowisk politycznych.

6.

Jeżeli nawet zgodzimy się z takim schematem podziału osiągnięć awangardy i jej pochodnych na polu dramaturgii oraz teatru, to jeszcze pozostaje sprawa usystematyzowania jej dorobku teoretycznego. A był on wcale niemały, liczył wiele dziesiątków pozycji, w ogromnej przewadze czasopiśmienniczych. Z kilku możliwych ujęć najprostsze wydaje się chronologiczne — i ono częściowo było tu stosowane w toku dotychczasowych wywodów, w kolejnych przybliżeniach kreślących ogólny przebieg zjawisk i procesów.

Inny jeszcze z ewentualnych podziałów mógłby rozgraniczać wypowiedzi zawodowców teatralnych — i nieprofesjonalistów; z punktu widzenia awangardy byłby jednak chyba mniej ważny. Sumując cały materiał dochodzi się do przekonania, że wybór pozycji najistotniejszych układu się wyraźniej w cykle problemowe, znaczone czołowymi na kolejnych etapach tendencjami i hasłami.

Za pierwszy taki etap uznać można ten wycinek lat powojennych, który stał się porą powtórnego fermentu dla artystów teatru, ukształtowanych już w poprzedniej, młodopolskiej epoce. Limanowski prowadził swe rozważania jeszcze w manierze modnego na przełomie wieków dialogu o sztuce, ale w głosach Aktora i Malarza brzmiały już nowe treści, które miały potem konsekwencje w praktyce Reduty. Stopień ich zastosowania wykazywały wypowiedzi: Józefa Poremby i trochę późniejsza, w doraźnym polemicznym tonie spisana — Jaracza. Wysocka z nieco odmiennych założeń proponowała teatr aktorstwa intelektualnego, w opozycji do nawyków

* J. Appenzlak: recenzja ze *Snu srebrnego Salomei* w T. Narodowym w Warszawie, „Nasz Przegląd” 1926, nr 257.

naturalistycznych i gry intuicyjnej.* Żelwerowicz i Schiller układali kodeksy nowoczesnej reżyserii, którą przyszło im się parać w najbliższych latach. Wszystkie te głosy należały do artystów profesjonalnych, lub — jak w wypadku Limanowskiego i Schillera — zbliżających się szybkimi krokami do pracy w teatrach zawodowych. Stąd i ton tych wypowiedzi i tok dowodowy były raczej umiarkowane, jako że zamierzenia autorów miały na uwadze innowacje w warsztatach scenicznych z natury rzeczy bardziej statecznych.

Hasła dosadniej burzycielskie padały z ust futurystów, formistów i awangardystów, takich jak: Jasieński, Stern, Wandurski, Brzękowski, poetów „zarażonych” teatrem, ale nie skrępowanych pragmatyzmem działania, poruszających się w kręgach wyzwolonej, anarchizującej wyobraźni.

Oddzielny rozdział stanowiły rozważania wokół programu „czystej formy”. Większa wnikliwość i precyzja myślowa zapewniły im dłuższą żywotność. Dzięki tym samym cechom dawały asumpt do polemik o poważniejszym ciężarze. Z Witkacym spierali się nie tylko Peiper, Wandurski, Stern czy Kurek, ale poza tym cały jeszcze legion oponentów z elity intelektualnej i recenzyjnej, żeby wymienić choć Chwistka, Irzykowskiego, Rostworowskiego, Szykowskiego, Breitera, Grubińskiego, Grzymałę-Siedleckiego... Mimo to dyskusje spod tego znaku toczyły się wówczas jakby na marginesie zainteresowań życia teatralnego i brzmiały nieco oderwanie. Przyszłość pokazała jednak, że to właśnie one odbiły się najtrwalej na sposobie pojmowania scenicznej problematyki formalnej i zdołały przetrwać okresy okrutnie niesprzyjające, takie jak czas drugiej wojny światowej czy lata panowania monoteistycznej realistycznej. Długowieczność tę zapewniał ponieważ ich oderwany od konkretnego dnia teoretyczny charakter.

Założenia techniki, architektury, scenografii siłą rzeczy bardziej podlegały korozji czasu, jako że spieszny postęp w tych dziedzinach determinował coraz to nowe warianty, a i mody zmieniały się tu częściej, gdyż zewnętrzne efekty teatru opatrują się najrychlej. Nie znaczy to, by dorobek Pronaszki, Syrkusa, Krassowskiego czy Galla nie pozostawił znaczących śladów, czy to w wyobraźni twórczej ich następców, czy też w modelowaniu gustów i przyzwyczajęń widzów. W tym dziale uwypuklała się szczególnie waga relacji międzynarodowych. Szkic Syrkusa o teatrze symultanicznym ukazał się także w wersji włoskiej, artykuły na przykład Toneckiego budowały pomost między pomysłami głośnych w Europie nowatorów a wyrosłymi z tego samego pnia pędami polskimi.

Sprawa teatru społecznego rozdziła się z dynamiką „lewych” środowisk ideowych i artystycznych, o rozmaitym zresztą zabarwieniu. Nader często nawracała ona w numerach różnych czasopism, bywała roztrząsana w obfi-

* W artykule *Tylko aktor* („Życie Teatru” 1920, nr 1) Wysocka pisała: „Któż może odrodzić teatr? Tylko aktor”. Poglądy te rozwinęła w szkicu *Aktor przyszłości* z 1923 roku.

tych ankietach. Jedna z nich: *Teatr popularny*, rozpisana przez „Życie Teatru” w 1925 roku, zgromadziła około trzydziestu odpowiedzi, podpisanych najprzedejniejszymi nazwiskami rzeczoznawców. Dyskusja o „teatrze robotniczym” toczyła się w latach dwudziestych na wielu szpaltach: od „Kuriera Warszawskiego” i „Kuriera Polskiego” po „Robotnika” — i od „Sceny Polskiej” do „Teatru Ludowego”. Trafiła ona nawet do „Gazety Administracji i Policji Państwowej” (1924 r.), gdzie Siedlecki ogłosił studium: *O teatr kulturalno-popularny w Warszawie*; wychodziła też poza granice kraju, na przykład w moskiewskiej „Kulturze Mas” (1931) Bruno Jasieński wydrukował obszerny artykuł o *Polskim teatrze robotniczym w Paryżu*. Wśród tych licznych publikacji na uwagę zasługuje przede wszystkim program „Sceny i Lutni Robotniczej”, jako pierwsza u nas proklamacja zespołu podejmującego z polityczną świadomością prowadzenie sceny dla mas. Nieco później Wandurski i Szacki pisali o łódzkiej Scenie Robotniczej, bodaj najdojrzałej placówce tej proveniencji w dwudziestoleciu. Była ona ważna z racji stosunkowo długiego, kilkuletniego istnienia, a także ze względu na repertuar nie tylko agitacyjny, ale literacko-awangardowy, a także realizowany wedle gustu awangardy. Artykuł *Teatralizacja pracy* Millera to próba ogarnięcia tendencjami proletariackimi szerszych terenów teatralnego działania. Nie do zakwestionowania była również w tym miejscu pozycja Schillera, autora słów: „Na lewo. Naprzód”. Hasłu temu nadał on pełny kształt twórczy swoimi przedstawieniami w latach dwudziestych i na początku trzydziestych.

Do „lewych” scen o zabarwieniu awangardowym zaliczano także inne jeszcze, jak warszawskie Robotnicze Studio w Galerii Luxemburga czy sosnowieckie oraz krakowskie eksperymenty Adama Polewki. W sumie poczynania w tym zakresie rozmachem i uporem przeważały nad scenkami awangardy o posmaku artystowskim. Tych ostatnich było niezbyt wiele i miały zazwyczaj krótkotrwały żywot, jak na przykład Elsynchron w Warszawie, lwowski Semafor lub Teatr Formistyczny w Zakopanem. Stolicą podobnych poczyniń, odradzających się najczęściej wśród grona słuchaczy kolejnych roczników Akademii Sztuk Pięknych, stał się Kraków. W tym to mieście powstał Cricot — Teatr Artystów, mogący się poszczycić siedmioletnim istnieniem (1933—1939) i przeszło dwudziestoma premierami. Działali w nim literaci, intelektualisci i „cyganie”, aktorzy zawodowi i amatorzy; ton nadawali jednak przede wszystkim malarze. Cricot był protestem przeciw teatrowi psychologizującemu i tradycyjnie poezjującemu, widowiska swoje konstruował głównie na zasadzie plastycznej. Mimo ogólnopolskiego rozgłosu, jaki sobie zyskał, mimo sukcesu u ekskluzywnej publiczności warszawskiej w czasie występów w 1938 roku — nie zatracił do końca statusu scenki antykomercyjnej, ostantacyjnie opozycyjnej w stosunku do teatrów oficjalnych. Tendencje formistyczne wywodzące się z początku pierwszego dziesięciolecia — w Cricocie zabrzmiały bodaj po raz ostatni.

W życiu artystycznym kraju i w myśli teatralnej zapanowało bowiem

w okresie bezpośrednio poprzedzającym drugą wojnę — wyraźne uspokojenie. Wyszedł z mody styl manifestów, wygasły manifestacje. Nazwiska wczorajszych awangardystów były się ukazywać na stronicach nobliwych intelektualnie i edytorsko periodyków w guście „Ateneum”, „Pióra” czy „Życia Sztuki”, lub zgola w miesięczniku „Teatr”, organie rządowego i zasobnego Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej. W tej atmosferze Chwistek zastanawiał się nad nobilitowaniem i „uklasyfikowaniem” rewii nie bez przekory proponując *Boską komedię* i *Odpawę postów greckich* do repertuaru tego przysłowiowo podrzędnego gatunku widowiskowego. Schiller uzasadniał teoretycznie nową w jego programie koncepcję neorealizmu, rozumianego jako realizm eliminacyjny i komponowany „w imię wewnętrznej prawdy świata, ale i w imię autonomicznej prawdy widowiska”; to ostatnie miało go właśnie odróżniać od tradycjonalistycznego realizmu. Wysocka rozważała hasło neorealizmu w kontekście spraw czysto aktorskich, oglądanych w szerszej perspektywie czasowej i w porównaniu z doświadczeniami innych krajów. Zajęła się też realizmem socjalistycznym formowanym w ZSRR, dostrzegając w nim pozytywne możliwości „zjednoczenia i ujednolicenia kultury teatralnej”. Daszewski podkreślał rolę architektury scenicznej „w kształtowaniu widowiska niejako od wewnątrz”, ale zarazem akcentował jej zależność od zastanego aparatu i terenu teatralnego, a także konieczność związku z utworem dramatycznym, stanowiącym „podstawę pracy”.

Diagnozy teatrologów i publicystów mówiły wtedy o etapie osłabienia poszukiwań formalnych, co wynikać miało z „chwilowego nasycenia środkami wyrazowymi” i ze stabilizacji osiągnięć „reformy”. Jerzy Zagórski wieścił ostateczne wyczerpanie się niedawnych eksperymentów i bankructwo upojeń „technikaliąmi”. Przedwcześnie też chyba przekreślił teatr Witkacego, wyrokując, że gdyby byli w nim rzeczy istotnie cenne i rewolucyjne, „już by utorowały sobie zakres uznania”. Drogi rozwojowe widział w „renesansie rzetelności humanistycznej”, włączeniu kolorytu historyczno-obyczajowego przeszłości z taką stylizacją nowoczesną, która dawałaby w sumie harmonijną syntezę artystyczną. Tymon Terlecki dostrzegając rodzące się pragnienie „szukania w teatrze wzoru życia”, wiązał je z „wyrażeniami przesunięciami hierarchicznymi w strukturze współczesnej sceny”. Chodziło o nawrót do aktora i o kompromis między teatrem widowiskowym, zdominowanym przez inscenizatora — a teatrem literackim. Nie ustawały bowiem głosy, nawołujące do odrodzenia literackiego teatru. Jeszcze w 1921 roku Jaworski w swym *Hamlecie Drugim* upominał: „gryząc, zagryzając i odgryzając się pomnijcie na poezję”. Irzykowski we „fragmentach z większej całości” poddawał pod rozwagę pożytek płynący z małych, kameralnych scenek, stanowiących odtrutkę na „umaszynowanie życia teatru”. Wreszcie — zyskujący sobie autorytet młody badacz literatury Ludwik

* *Teatr a kino*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28.

Fryde ogłosił „fantazję krytyczną” pt. *Mit teatru**, gdzie zapowiadał, że po wygaśnięciu „mitu aktora” (który zwracał się do każdej jednostki z osobna), a w następnej fazie „mitu reżysera” (którego sztuka budziła przede wszystkim prąd zbiorowego wzruszenia), „nic — prócz rumowisk — nie zagradza drogi poecie”. Nadszedł przeto czas, kiedy mit teatru uratować może jedynie poezja wyobraźni, gdyż to ona ogarnia najszerze horyzonty i w niej „w każdym miejscu świat graniczy o miedzę z zaświatem”. A jednak... przy całym swoim literackim uduchowieniu, Fryde był też autorem *Obrony farsy*, której — operując formalnymi i teatralnymi przesłankami — przyznawał wyższość nad komedią „literacką”. Właśnie w schematyczności, fikcyjności i „mechaniczności” farsy widział walor uogólnienia poetyckiego, co w jego ustach było najwyższym komplementem. Takie rozumienie farsowości dzielił już tylko krok od pojęcia humoru absurdalnego i w konsekwencji teatru absurdu, który miał stać się jedną z dominant następnej, powojennej fali awangardowej na scenie. Witkacowska Bestia ciągle jeszcze pozostawała niedobita...

7.

Miano „papieża awangardy” zyskał sobie w dwudziestoleciu Tadeusz Peiper. Nie ujmując niczego z historycznych zasług tego pisarza — stwierdzić wypada, że z perspektywy naszego czasu godność tę przyznalibyśmy Witkacemu. To on, już w pierwszym roku niepodległości, program awangardy sformułował najlapidarniej, najbardziej prowokująco i proroczo: „Trzeba rozpętać drzemiacą Bestię. I zobaczyć, co ona robi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić”.

To ostatnie nie udało się nikomu na przestrzeni półwiecza i dalej... Choć wielu próbowało.

Stanisław Marczak-Oborski

* „Pion” 1937, nr 51—52.

FERMENT WŚRÓD ZAWODOWCÓW

Sztuka aktora

MIECZYSLAW LIMANOWSKI

Aktor Pozwolisz, że przerwę na chwilę dyskusję i zapytam Cię, dlaczego mówiąc o mojej sztuce, to jest sztuce aktorskiej, zawsze i stale dołączasz to jedno na pozór samo przez się zrozumiałe słowo: o d t w ó r c z a, o swojej zaś sztuce, to jest malarskiej, mówisz stale i — jeśli moje ucho nie myli — z pewnym akcentem wyższości: t w ó r c z a? Czyż mam z tego naprawdę wyciągnąć wniosek, że stawiasz obie sztuki na dwóch rozmaitych szczeblach i to w ten sposób, że sztukę aktorską stawiasz niżej niż malarską?

Malarz Zadajesz mi pytanie, jakbyś nie wiedział czy wiedzieć nie chciał, że aktor grający rolę cudzy tekst odtwarza, że ucieleśnia figury zrodzone właściwie w wyobraźni tego, który naprawdę jedynie ma prawo nazywać się twórcą. Poeta dramatyczny tworzy partyturę — tekst, aktor zatem konsekwentnie nie może być niczym innym, jak odtwórcą, oddaje bowiem to, co zostało już raz stworzone, już raz powstało. Nie zmieni to istoty rzeczy, że postacie oddane są zrazu tylko w manuskrypcie lub książce.

Aktor Jestem przekonany, że spoglądając na jakiegoś genialnego aktora, grającego Szekspira, powiedziałbyś: to jest t w ó r c a!

Malarz Ty zaś nie zaprzeczysz, że najgenialniejszy nawet aktor nie stworzył Hamleta, ale uczynił to Szekspir, i że aktor grający Hamleta przyobleka jedynie w ciało dotykalne to, co ujrzał w swej wyobraźni Szekspir. Przed Szekspirem nie było Hamleta, to jest przynajmniej tego Hamleta, o którym możemy mówić i mówić

bez końca. Darmo, musimy się na to zgodzić, że są twórczością rzeczy po raz pierwszy stworzone, a odtwórczością — rzeczy po raz drugi stworzone.

A Bałbym się, aby nasza rozmowa nie przeszła w czczą dialektykę. Nie tracąc zatem związku z tym, o czym mówimy, pozwolę sobie zapytać cię: czy obraz wiszący przed nami na ścianie jest owocem twórczości czy odtwórczości?

M Co za pytanie? Przecież to Kakemono Korina¹, jedna z najlepszych kompozycji znakomitego malarza, doskonałe dzieło sztuki.

A To Kakemono przedstawia morze, prawda?

M Zlituj się! Morze w tej kompozycji jest tylko pretekstem.

A Pretekstem czy nie pretekstem, nie przerywaj; pozwól mi powiedzieć, co widzę.

M Ależ wiem z góry, co powiesz; fale wzburzone, wody spienione, bałwany rozkołysane, góry wodne skłębione i ciskające się w miejscu. Dodasz, wody prostują się na wszystkie strony i mają jakby szpony drapieżnego ptaka, i dzioby ostre.

A Powiem to wszystko i jeszcze to, że seledyn posiada w tej japońskiej kompozycji dziwnie pociągające nasycenia, i że powietrze, które zwisa nad wodą jest perłowe, i że biała, śnieżna piana tańczy pośród orgiastycznego krzyku obłądnych linii!...

M Czy nie oddalamy się zbyt od naszego tematu?

A Trzymam ster dyskusji — dojedziemy do portu, tylko odpowiedz: dzieło sztuki przed nami jest twórcze czy odtwórcze?

M Jakże możesz nawet zadawać takie pytanie? Ty mówisz: widzę morze. Ale gdyby nawet przyjąć na chwilę morze w tej kompozycji, to morze to nie ma nic wspólnego z morzem w naturze, to jest z tym morzem, które istnieje i nazywa się Śródziemnym, Chińskim, Ochockim czy jak tam inaczej.

Takiego morza nie było nigdy w naturze. Korin stworzył je w swojej wyobraźni, a poza jego wyobraźnią i kompozycją Kakemono nigdy nie istniało i nigdzie nie istnieje.

A Jednak prawdziwe morze realne, materialne, istnieje. Nie byłoż ono pierwowzorem dla tej kompozycji? Nie twierdę bynajmniej, że Korin kopiował morze, naśladował i pragnął je oddać takim lub podobnym do istniejącego w naturze. Morze prawdziwe dopomogło mu stworzyć wizję, własną malarską wizję, ale właśnie

dlatego konsekwentnie powinien być nazwać sztukę tę oto przed nami odtwórczą!

M Już powiedziałem raz, że morze w tej kompozycji — jeśli koniecznie upierać się — jest tylko pretekstem, nieporozumieniem między nami.

A Ładnym nieporozumieniem! Musisz się zgodzić, że obraz nie przypomina ani domu, ani ogrodu, ani człowieka, ale że widzialnie, zrozumiale, wyczuwalnie kojarzy nasze myśli i uczucia z morzem, i to morzem rozjuszonym.

M W duszy Korina były obłędne wzburzenia, wołania, rozkipienia, falowania niezależnie od wszelkiego morza.

A Temu nie zaprzeczam. Na to jednak, aby oddać to żywiołowe zmaganie się z sobą samym, w sobie samym, na to aby wyrazić widzialnie, plastycznie i malarsko własne, najbardziej własne i bezpośrednio w sobie rozszalałe życie, na to właśnie trzeba było owego wspólnego mianownika, o którym mówisz, że jest pretekstem — tego czegoś, co wszyscy znamy i co dla nas wszystkich jest zrozumiałe. Korin znalazł morze jako wspólny mianownik między sobą a nami; w innym Kakemono czy drzeworycie znalazł jakiś orkan, szalejące tajfuny albo pioruny z drapieżnym grymasem błyskawicznie ruchliwych rysich żreń. Nie zaprzeczysz, że wielki malarz japoński znał morze, że nie tylko znał i oglądał, ale i podziwiał, że obcował z nim w rozmaitych chwilach, porach roku, że z nim żył jak z kochanką w lubieżnych uściskach duchowych, że przeżywając je, wiązał się z nim, symbiostycznie zlewał w jedno, że wreszcie — zlewając czy zatracając się w nim — odnajdywał samego siebie. Zobaczył siebie w morzu, a morze odkrył w sobie: — nie rozdzielił tych rzeczy.

M Nawet przyjmując pewnik czy hipotezę, że przeżywał morze, nie widzę jeszcze powodu, aby nazwać jego sztukę odtwórczą.

A Czyż nazywam ją odtwórczą? Czyż na chwilę, na sekundę nawet miałem zamiar to uczynić? Ośmieliłem się jedynie zwrócić twoją uwagę na to, że sztuka Korina znajduje się w pewnym związku z tym co jest, było i będzie poza nim samym, a co on przyjął jako znak porozumienia, jako pomost między nami, aby móc tym łatwiej siebie samego oddać — pozwól mi nawet użyć tego wyrazu — odegrać. Zgodzę się z tobą, że morze realne, było dla niego

pretekstem; jeśli zaś chcemy widzieć w jego kompozycji morze naturalistyczne — to nieporozumienie. Ale ty znowu musisz się ze mną na to zgodzić, że dla tej jego twórczości morze realnie istniejące było niejako partyturą — to jest tekstem, w którego obliczu się odnalazł.

M Dążysz do tego, aby dowieść, że malarz japoński wcielał się w morze — lub, mówiąc po aktorsku, przedzierzgał się w morze, obcując z nim, i że z tego przedzierzganego się, czy wcielania, zrodziła się jego kompozycja?

A Nie inaczej.

M Czyż nie wydaje ci się ryzykowną taka teza? Przed chwilą dałeś do zrozumienia, że malarz jest odtwórcą, w pewnym przynajmniej sensie, teraz znowu malarza przeobrażasz w aktora.

A Widzę z uśmiechem, że niezupełnie zdajesz sobie sprawę z procesu, który się w nas aktorach odbywa, a z natury swojej podobny jest, więcej powiem, identyczny jest z procesem, który odbywa się w was malarzach. Nie zdołasz zaprzeczyć temu, że Korin „przeżywał” morze; nie możesz się nie zgodzić konsekwentnie dalej, że Korin niejako grał morze jak aktor, że stając się nim na chwilę — przedzierzgał się w to morze. Ja przynajmniej, stojąc przed jego kompozycją, nie mogę nie upierać się przy tym, że widzę przed sobą morze Korina, to jest morze, które w swej wyobraźni zobaczył Korin, i w które się wcielił. Tak jest: morze, które na nas spogląda, jest to morze przez niego z a g r a n e, przez niego niejako o d t a ń c z o n e.

M Odtąnczone?!...

A Widzę, że mój zwrot przypadł ci do gustu.

M W każdym razie więcej, niż słowo: wygrane.

A Doskonale. Dla nas, aktorów, zagrał lub odtąńczył, jest jednym i tym samym: odtąńczył, oznacza tylko większą swobodę ruchu — nie krępowanie się słowami tekstu, które w taniec-granie wciągnąć należy. Proces w obu wypadkach jest identyczny: wyraża on twórczość, którą oddajemy nie za pośrednictwem jakiegoś obcego materiału, gliny czy farb, instrumentalnych głosów czy wyrazów pisanych, lecz twórczość, którą oddajemy przez własne ciało, ruchy tegoż ciała — obojętne czy bez, czy w połączeniu z głosem. Prawda, że w tym znaczeniu mogę mówić: morze Korina

zostało przez niego samego odtąnczone; kompozycja tegoż morza jest niczym innym, jak rzutem tego tańca na płaszczyźnie, to jest projekcją tańczącej ręki, trzymającej pędzel. Pozostanie bowiem faktem, że w liniach przed nami, barwnych plamach — jest cały Korin, w zygzakach ostrych jego drapieżność, w lubieżnie wzdętych liniach jego zmysłowość, w elektrycznym drganiu światła jego wrażliwość. Przyznasz, że w tańczącej ręce skupia się w malarszu podczas tworzenia taniec jego własnego ciała. Z ust samego Chełmońskiego przed jego własnym obrazem, przedstawiającym galopującego konia, słyszałem zdanie: „w tym koniu galopowałem”. Cóż znaczy galopowanie, jeśli nie pewnego rodzaju tańczenie?

M Istotnie, malując niejednokrotnie czułem, że wykonywam jakiś taniec, że odtwarzam niby w tańcu to, co czuję. Ciało nasze wtedy nieuchwytnie tańczy i ruchy wszystkie przesyła do ręki.

A Nie mów nieuchwytnie, gdyż widziałem was malarzy stojących przed sztalugami, i wasze dziwaczne pozy w chwilach natężonej pracy, wasze pochylania głowy, cofania się i przysiadania, nie wspominając już o ruchach zawitych, do ostatka swobodnych samej ręki. Pędzel w takich chwilach jest przedłużeniem waszego ciała, ręki, istotą z wami nieodłącznie związaną: on to utrwała drogi odbyte, po prostu odtąnczone esy i floresy. Dajmy tancerzowi glinianą, udeptaną podłogę, po której może się przesuwąć i krążyć — rezultatem ruchów jego czyż nie będą ślady nóg, dające się połączyć w zygzaki, i czyż te zygzaki nie odtworzą z powrotem tańca, który miał miejsce na tej podłodze, a rozwiął się wraz z ciałem znikającego tancerza? Przed nami wisi świadectwo Korina. Był to taki sam taniec, jak taniec kwitnącej czeremchy lub spadających liści, taniec złotej kuli lub tajemniczego, wschodniego szalu. Słowem — był to szereg po sobie następujących ruchów na tle jakiegoś najwyraźniejszego rytmu, ruchów zgodnych z tym rytmem, zespolonych z tym rytmem. Czy ty nie słyszysz w tej kompozycji rytmu morza? Patrząc na Kakemono Korina, czuję taniec morza, słyszę rytm odwieczny, miarowy, cudem jakimś utrwalony, zatrzymany, zakrzepły, niemniej jednak żywy i obecny. Zaprawdę powiadam ci, Korin przysłuchiwał się morzu podczas nocy i burzy, całą muzykę morza odnalazł w sobie i całą tę muzykę odtąńczył —

jeżeli wolisz: odtworzył. Powiedziałem już, że tancerz jest pewnego rodzaju malarzem, i że płótno odpowiada podłodze. Teraz dodam, że w kompozycji Korina mógłbym widzieć jedynie ślad tańca — zygzaki tysięczne, plamy wypełnione farbą, linie rytmicznych akordów, falowanie, wszystko elementy zatrzymane w ruchu.

M Poruszasz teraz to, co mnie właściwie obchodzi w malarstwie. Na przedmioty, czucia i przeżywania, które zrodziły obraz, nigdy nie zwracam uwagi, temat jest mi zupełnie obojętny. Mnie obchodzi naprawdę zawsze tylko f o r m a.

A Nie może nie obchodzić cię forma, skoro to jest jedynie pełny i jedynie realnie obecny rezultat twórczości malarskiej. Poza obrazem pozostaje malarz sam, jego przeżywania, czucia, ruchy ciała czy tańczącej ręki. Ktoś kiedyś świetnie określił, że między malarzem a jego dziełem jest zrazu pępownina, i że ta pępownina zostaje przecięta z chwilą ukończenia obrazu, obraz zaś urodzony, usamodzielniony, nie ma już odąd nic wspólnego z matką, która go wydała. Rozumiem, że ciebie obchodzi w malarzu tylko jego rezultat, mnie jednak, aktora, obchodzi i człowiek, który go ze siebie dał — dla mnie teraz dzieło jego jest materiałem, lepiej partyturą czy tekstem, aby go odtworzyć w sobie z powrotem. Nie śmiej się. Ja się wcielam w ten obraz i, wcielając się, słyszę szum morza; ty natomiast, analizując składniki malarskie, oddalasz się od tego wszystkiego, co jest człowiecze, i w abstrakcje się jakiegoś zanurzasz, jak w zimne, mroźne powietrze na szczytach. Mnie nie może zajmować to, co ciebie wyłącznie zajmuje, a twoje abstrakcje, które nazywają się C z y s t ą F o r m ą, przestraszają mnie. Szukam żywego człowieka i zstępuję w głąb, szukając uczuć, ciepła, żywego, drgającego serca.

M W teatrze jednak rozbierasz grę swego kolegi z punktu rzemiosła aktorskiego. Pozwól mi być malarzem i pograć się analitycznie, li tylko z punktu widzenia malarskiego w tym, co należy do kunsztu malarskiego, po prostu do jego rzemiosła, jego techniki. W teatrze patrzę na grającego aktora całym sobą i ulegam pełnym wzruszeniom; nie rozbieram jego gry analitycznie, lecz oddaję się bezkrytycznie czarowi, spływającemu ze sceny.

A Słusznie. Pozostaje już teraz tylko zejść się w dyskusji, osiągnąć pełną zgodę. Przyznasz sam, że głęboko wyrażali się świę-

ci wieków średnich, mówiąc: świat jest księgą pisaną palcem Bożym. Przyznasz, że morze jest jednym z najcudowniejszych rozdziałów tak pisanej księgi i że wielki Korin, którego Kakemono z nabożeństwem przechowujesz, umiał się wstuchiwać w wielką tajemnicę tego tekstu.

M Nawet bym mógł przyznać, wyrażając się twoimi słowami, że wchłaniając tekst, odtwarzał go potem choćby pod formą owego tańca, w którym bezwiednie wyrażał morze odnalezione w sobie.

Widzisz jak bardzo ustępuję. Pomostem porozumienia stał się dla nas taniec.

A Zgódź się teraz, że czym dla was przyroda, tym dla nas — aktorów może być tekst jakiegoś wielkiego pisarza. Szekspir, na przykład, jest dla nas światem, wprost naturą; wcielając się w tę naturę, gramy ją, jak Korin grał morze. Czy wiesz, że okultyści uważają Szekspira za wtajemniczonego, i że duch Szekspira tworzył tak, jak Duch w *Genезis*: rua-aur². Szekspir to kontynenty, morza, łańcuchy gór, wybrzeża, czasem koloru niezapominajki, częściej poszarpane, czerniejące nad obłądną topielą spienionych wód. W nim nie tylko żyje Scylla i Charybda, ale przepaści zieją ogniem, wylewająca się lawa oświeca czerwono potworne kłęby dymu, przewalającego się po firmamencie. Jeżeli wy, malarze, potrzebujecie natury — wschodu słońca, pełni księżyca, oliwkowych płam na morzu i białych grzebieni na wybrzeżu, to my aktorzy potrzebujemy podobnie Szekspira — miesza się wtedy, zatracamy i poprzez wcielenie odnajdujemy. Szekspir dla nas to Boży tekst. Edmund Kean³, na którego Ryszarda III patrzył Słowacki w teatrze Covent Garden, albo Salvini,⁴ którego Wyspiański widział w Paryżu w roli czarnego Otella, używali Szekspirowskiej partytury dla swojej twórczości podobnie, jak Korin używał partytury morza do swojej. Przecież Kean skupiał w sobie wszystkie ciemności, aby z czarnej chmury wydobyć straszny grzmot piorunu, to samo robił Salvini. Helena Modrzejewska brała tekst Lady Makbet jako doskonałą suitę, która pozwoliła jej w pewnym określonym następstwie wewnętrznych ruchów zbliżyć się do obłąd — owego zmywania krwi z rąk dziwnie bladych i białych. Garrick, Rossi, wielki Moczalów⁵ w Moskwie tworzyli kreacje, których przedtem nie było i po nich nie będzie, których nawet opo-

wiedzieć nie można. Widziałem jak Rossi grał króla Leara, jak zaraz na początku sztuki ciemniała jego twarz i lśniły błyskawice, jak pod koniec sztuki oczy jego fosforyzowały blaskiem rozkładającego się próchna. Sada Yacco⁶, grając Porcję w *Kupcu weneckim*, rozwierała się w pewnej chwili jak kwiaty tropikalne, bujnie i barwnie, gdy na nie padną pierwsze blaski wschodzącego słońca; głos w takiej chwili ulegał modulacjom wszystkich ptaków śpiewających; miało się wrażenie jakichś zboczy górskich, koncertu puszczy leśnej i gromu jakiejś kaskady, spadającej niedaleko w przepaść. Tak bowiem pojęła głos sędziego wśród tysiącznych lęków strwożonego serca.

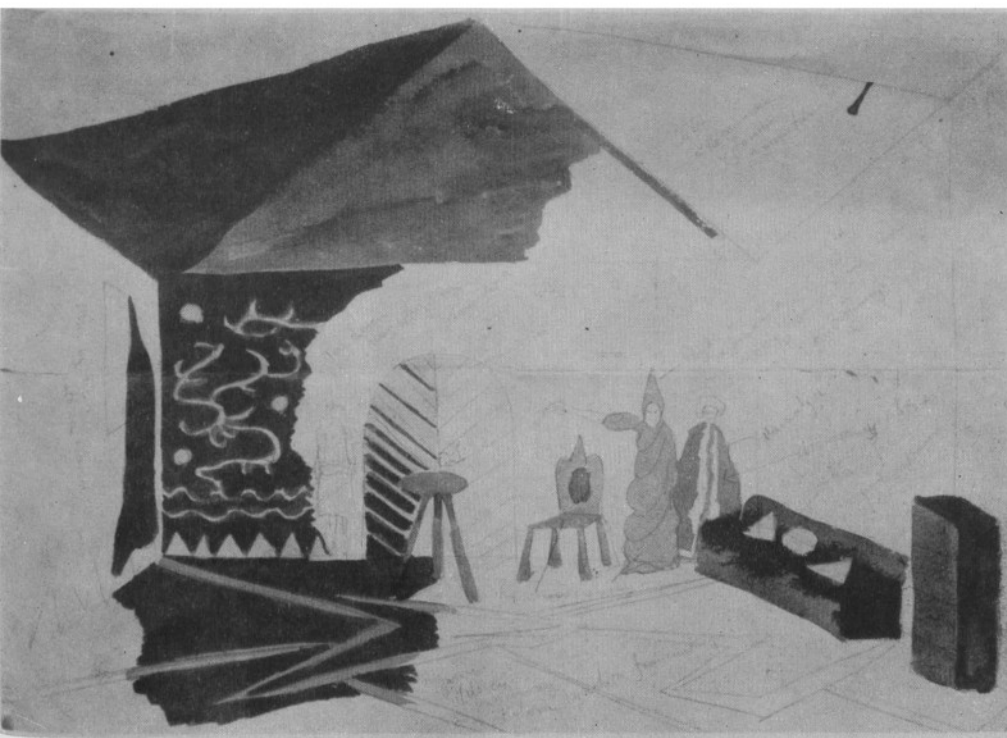
M Sada Yacco zrobiła także i na mnie niesłychane wrażenie: była na wskroś malarką. Taniec japońskich glisyn jeszcze teraz fioletem we mnie wschodzi.

A Jest zatem sztuka aktorska. Teksty są tylko pretekstem — partyturą do wzlotów. Odańczyć można burzę, ogień krateru, morze, kwiaty, twarze ludzkie, Hamleta, Imogenę, Alkestę, Hippolita lub Paruwarusa z *Urwasi*⁷. Rzeźbiarz nie może rzeźbić, nie tańcząc swej rzeźby najpierw w sobie samym, a wytańczone przez wielkiego poetę postacie, jako wizje zawarte w książce, poprzez wcielenia aktora wracają na świat jak nigdy mocne i żywe. Wcielać się w wizje — oto droga Sztuki, droga do Form, bo i Korin się wciela w swoje wizje, malując, i wielki Kean się wciela, grając i przedzierzgając się.

Jesteśmy zgodni i bliscy. Zamilkłeś. Widzę, że patrzymy się przez okno na świetlaną kolumnę, drżącą całą. Księżyc tworzy wielki słup na powierzchni jeziora. Gdzieś na niebie zachodu ścielą się ostatnie smugi brązowe w noc czarną.

M Uderzyła mnie jedna rzecz w twoich słowach — przyznam się nawet, bardzo zajęła. Chciałbym porozmawiać o wizji, o tworzeniu się wizji. Sztuka — masz rację, jest wcielaniem się w wizję; ale wizje, same wizje skąd się biorą?

A Wyjdziemy na chwilę. Powietrze jest pełne żywicy. Patrz: las sosnowy opodał przez cały dzień oddychał ciężko na skwarze — wypylona żywica ściąga teraz dokoła siebie lekkie tumany. — Czyż nie należy na chwilę przerwać dyskusję, pogрузić się w ciszy?



1. Stanisław Ignacy Witkiewicz: projekt scenografii do *Pragmatystów* S. I. Witkiewicza w teatrze Elsynor, 1921. Nie zrealizowany.

List do Tadeusza Rittnera

JÓZEF POREMBA-JARACZ

Szanowny Panie!

Z początkiem bieżącego sezonu teatralnego powstał, z inicjatywy panów J. Osterwy i M. Limanowskiego pod egidą Dyrekcji Teatrów Miejskich w Warszawie, w Salach Redutowych, Teatr Kameralny. Scena składa się z ruchomych stołów kwadratowych. Wskutek tego można sztuki naturalistyczne inscenizować na podłodze równolegle z widownią, stylowe, rodzajowe na podwyższeniu, niejako obraz, najwyższą twórczość dramatyczną na kondygnacjach. Widownia amfiteatralna, mieszcząca nie więcej jak 300 osób. W ogólności teatr swoją budową architektoniczną dostraja się do intymności zespołowych widowisk.

Jedną z pierwszych sztuk, które będą odegrane w tym teatrze, jest dramat Szanownego Pana *W małym domku*¹. Z tego powodu, jako sekretarz i artysta dramatyczny tego teatru, chciałbym skreślić charakter pracy, nastrój wewnętrzny oraz zamierzenia jego. Podstawa zasadnicza, artystyczna oparta jest na gruncie „studyjnej” spójni. Narodziny teatru tego typu dokonały się po raz pierwszy jako szkoła, „studio” w Moskwie, dzięki twórczej myśli Stanisławskiego, która obecnie ukształtowała się jako teatr o bardzo młodym, śmiałym i bardzo wyraźnym obliczu.

Nie wyrzekamy się, że pewne spostrzeżenia i uwagi natury czysto artystycznej, jakie poczyniliśmy w Moskwie², zastosujemy w naszym teatrze, nierównie jednak więcej dusza i idea naszej drogi jest różna, i śmiem powiedzieć dalej idąca jako problem

sztuki i wychowania społecznego. Wprawdzie potrzeba stworzenia zespołu scenicznego nie jest wynalazkiem, wiemy doskonale, że wszelkie dotychczasowe trwałe powodzenia sceny polskiej z tego tylko źródła płynęły, nierównie tajemnicą poliszynela jest, że były do tej pory nieświadomą i metodyczną pracą dobywane, lecz strzałem przypadkowym i trafem.

Ostatnie lata wysiłków i poszukiwań obracały się ustawicznie wokół tego ośrodka stworzenia zespołu, nie zdołano jednak odkryć, na czym istotny jego kościec się opiera, gdzie początek jego, jednym słowem, jak należy kierunkować i podniecać pracę, aby dać fundamentalne podstawy jego bytu.

Co to jest zespół?

W literaturze dramatycznej — wiemy. To jest krótko — dramat. Autor wie, inaczej nie mógłby napisać sztuki. Wszystkie postacie, które żyją w nim w ogniu tworzenia, igrzysko ciemnych i białych aniołów, tworzą w jego zagrodzie i spełnianiu twórczości zespół tonów, wirująca mgławica elektronów twórczych ujemnych i dodatnich stygnie w Formę. Gdyby ta chwila narodzin dramatu mogła być nagle objawieniem oświetlonym jako Życie, byłby to najcudowniejszy zespół. Zatem zespół teatralny na scenie nie jest niczym innym, jeno dobytciem tej temperatury zbiorowego życia dramatu, jakim ono było w chwili Tworzenia u autora. Usuwamy poszczególny popis aktorski na tle bezbarwnej, trupiej manekiny, czy jak się to tam nazywa, przywrócić chcemy prawo obywatelstwa Całokształtu sztuki. Autor nigdy nie pisze ról, lecz albo życie, albo ideę, albo symbol. I o tę formę całokształtowego dramatu właśnie nam chodzi.

Pewnie — są pewne ustosunkowania — proporcje postaci — tak — lecz wiemy również, że Kosicki jest taką samą kropką nad „i” człowieka jak doktor, że i on zawiera w sobie pełnię życia i charakteru.

Zespół — to dramat.

Idziemy ku temu pewną drogą. Wszyscy mamy przede wszystkim świadomość tego celu i tej drogi — swoje Ja aktorskie przystosowujemy, raczej podporządkowujemy pod zbiorowe Ja dramatu i jego idei.

Harmonia współpracy jest słupem w utrwalaniu twórczości ze-

społowej. Zaufanie, szczerość, dopomaganie, oto wrótnie tajemnicy owego współżycia. Tak ze strony aktorów, jak i reżysera, wszelkie spostrzeżenia i uwagi spotykają się oko w oko. Z owej utarczki wszechstronnych spojrzeń, w temperaturze podnieconej wszechstronnym odczuciem, odnajduje się całość.

Poza tym wyrabiamy w sobie poczucie powagi zamierzeń. Wszelki ruch po linii biernego oporu reżyser załamuje, i aktora podnieca do dna jego mocy.

Jak głęboko i daleko — to przyszłość [wykaże]. Idziem wszerz, wzdłuż i głęb.

To co usiłowałem powiedzieć o naszej metodzie pracy, jest bardzo ogólnikowym szkicem, resztę, przypuszczam, zechce Szanowny Pan obaczyć sam. (...).

Warszawa, dnia 23 X 1919

•

Wykształcenie reżysera

LEON SCHILLER

Dążenie do reformy teatru nie jest wynalazkiem czasów ostatnich. Zauważyć je można już w najwcześniejszych okresach dziejów sztuki teatralnej. Linia jej ewolucji pozornie jeno czasem się urywa, w istocie biegnie przez cały ciąg historii teatru tworząc tego zagadkowego labiryntu nić czerwoną. I póki świat światem, a teatr teatrem, póty spotykać się będziemy z mniej lub więcej rewolucyjnymi dążeniami do zreformowania sztuki teatralnej oraz z ich bankructwem spowodowanym przez jednostronność znamionującą wszelkie tego rodzaju wysiłki.

Nie może być inaczej. Kto chce reformować teatr, niech odpowie wprzód, o jakim teatrze, o jakim typie teatru myśli? Jeśli tylko o jednym, niech się nie dziwi, że inni opór mu stawiają i wzbraniają się przyjąć program w samą istotę ich godzący. Kto zmierzając do reformy teatru udoskonala jedynie pewne działy jego produkcji, ten prędzej czy później ujrzy zniszczenie swego dzieła w rozkładzie całego organizmu.

Teatr nie istnieje pod jedną tylko postacią. Sztuka teatralna nie jest sztuką jednolitą. Z tą tragiczną właściwością trzeba się narzeczcie pogodzić. Stanowi ona cechę istotną teatru i może na niej właśnie polega jego odrębność. Wielopostaciowość teatru jako sztuki i jako jednej z funkcji życia społecznego stwierdza historia. Żadna epoka nie wydała jakiegoś zdecydowanego, jedynie obowiązującego rodzaju widowisk scenicznych. Obok najbardziej dla danego czasokresu charakterystycznych współrzędnie istnieją zawsze róż-

norodne odmiany zabaw teatralnych, niczym do typu dominującego niepodobnych.

Jeśli po dziś dzień utrzymały się dwie teorie o przeznaczeniu teatru, jedna przypisująca mu role czysto pedagogiczne, czyniąca zeń niejako ośrodek terapii moralnej, druga oceniająca jego wartość bądź miarą czysto estetyczną, bądź siłą zabawy i wytchnienia, jakie widzom dawać winien — to takie współlistnienie wykluczających się wzajemnie poglądów na to samo zjawisko dowodzi, że cel teatru bywa osiąganym w sposób najrozmaitszy.

Czym jest teatr jako sztuka, na to pytanie ani historycy, ani esteta teatru jasnej i krótkobrzmiącej odpowiedzi dać nie mogą. Pomysł „czystej sztuki teatralnej”, wyzwolonej spod jarzma sztuk innych, zrodził się w laboratoriach pozateatralnych i posiada znaczenie tylko eksperymentu. W rzeczywistości dzieła czystej sztuki teatralnej nie istnieją, a przynajmniej istnieją bardzo krótko. Bo- wiem sztucznego życia tych preparatów żadna siła podtrzymać nie zdoła. Podobnie fałszywą, jak koncepcja „czystej sztuki teatralnej”, okazała się doktryna dowodząca, że teatr w najświetniejszych okresach swego rozwoju przedstawia się jako symfonia sztuk wszystkich i że doskonałość dzieła scenicznego zależy od stopnia równowagi, jaki te sztuki składowe we wzajemnym do siebie stosunku osiąga- ją. Fałsz, któremu przeczy i historia, i obserwacja praktyczna. Tak znakomicie skryształizowane dzieło sztuki zbiorowej nie powstało ani w Helladzie, ani w średniowieczu, ani też nie objawiło się w Bayreuth¹. W najlepszym razie widowisko teatralne może wyka- zać równomierną dbałość o wszystkie jego elementy ze strony jego inscenizatora czy reżysera, w najlepszym razie słowo nie zabije gestu, gest słowa, a dekoracja jednego i drugiego — ale, zależnie od rozwoju każdej ze sztuk integralną część stanowiących, zależ- nie od prądów artystycznych dominujących w danym czasie i w danym społeczeństwie, wreszcie zależnie od charakteru teatru — pojedyncze sztuki zawsze tę idealną równowagę naru- szać będą.

Badając przeszłość i teraźniejszość sztuki teatralnej dochodzi- my do przekonania, że istota jej jest niezmiernie złożona, cele jej różnorodne, formy niesłychanie bogate i nigdy nie skryształizowane w postaci idealnie harmonijnego dzieła wszechsztuki. Nie ma jed-

nego teatru. Jest mnóstwo teatrów. A ile rodzajów teatru, tyle typów sztuki aktorskiej i reżyserskiej. Aktor i reżyser rozmiłowawany w teatrze monumentalnym nie będzie miał nic do powiedzenia w teatrze kameralnym. Aktor i reżyser Ajschylosa, Calderona, mesjanistów naszych lub Claudela, biorący poważnie swoją pracę, nie potrafi się dostroić do tonu realistycznych miniatur życia Becque'a, Porto-Riche'a, Hermanta Wedekinda, Sternheima lub Shawa. Aktor i reżyser fantastycznej pantomimy czy symbolicznego dramatu źle się czuł będzie w czterech ścianach mieszczańskiego wnętrza, chodząc i mówiąc nierytmicznie.

I na odwrót, dajcie aktorowi lub reżyserowi wyszkolonemu na szablonach francuskiej dramatyki bulwarowej lub jej polskich fałsyfikatach — dajcie hieroglificzny tekst Claudela do ręki, co z nim pocznie? W co obróćą się te ewangelie, hymny i sceny niemal liturgiczne?

Przedewszystkiem nie jest tu — i nigdy nie jest — obojętna sprawa wiary, wiary w słowo głoszone przez poetę, które samemu potem trzeba z takim zapałem głosić, by mogło działać na widownię—rzeszę.

Pomijając jednak ten postulat, nie ciesząc się zbyt wielką popularnością w teatrach dzisiejszych zamienionych na zamtuzy, zapytajmy się, czy artyści dzisiejszego teatru burżuazyjnego będą zdolni nagiąć swoje bezduszne ciała do przepojonych mistyką gestów, czy intuicja ich, choćby najbogatsza, podyktuje im te rytmy, jakie wynikają z tkanki uczuć i myśli poety, czy głos ich bezbarwny i chropawy nabierze brzmienia gasnących modlitw, i śpiewów po katedrach gotyckich albo czy zdoła zamienić się w coś w rodzaju melodii lub zawodzenia rapsodów ludowych?

Nie, stanowczo nie! A to z tej przyczyny, ponieważ ci artyści należą do teatru mającego wręcz odmienne zadania, posługującego się odmienną techniką, wymagającego aktorów i reżyserów zupełnie odrębnego gatunku. I na nic się nie przyda zachęcać tych ludzi do innej pracy, silić się na udowadnianie jej wyższości i konieczności. Jeśli teren ich pracy ma jakąkolwiek rację społeczną, żadna siła zniszczyć go nie zdoła. Jeśli jednak teatr idealistyczny, czy to monumentalny dla najszerszych mas przeznaczony, czy też otwierający swe wrota tylko wtajemniczonym, jeśli ten teatr Ducha,

teatr Poezji, teatr świąteczny zdobędzie tę samą siłę, jaką posiadał teatr Materii, teatr codzienny, natenczas będzie mógł swobodnie obok swej antytezy współistnieć, powtarzam w s p ó ł i s t n i e ć, gdyż nie wierzę, by mógł zaspokoić wszystkie potrzeby życia teatralnego, by czynił zadość wszystkim tęsknotom dzisiejszej widowni.

Historia powszechna teatru poucza nas o istnieniu nieskończonej liczby odmian widowisk teatralnych. Epoka współczesna nie wykazuje jednak tego bogactwa — przynajmniej w praktyce, w teorii bowiem spotykamy się z pomysłami nowych teatrów, tak odbiegających od typu przyjętego, tak różniących się wzajemnie, że trudno przypuścić, by te tendencje mogły się zrealizować na ruinach istniejącego teatru lub, żeby z tego olśniewającego chaosu miał się wyłonić jeden tylko kształt teatru dnia jutrzejszego czy też dalszej przyszłości. Raczej należy przewidywać, że w niedługim czasie będzie się musiała dokonać dysocjacja teatru współczesnego na szereg teatrów stosownie do stopnia kultury oraz potrzeb duchowych widowni. Należy się spodziewać, że wreszcie przekonamy się o niemożliwości wcielania w repertuar teatrów codziennych dzieł wymagających specjalnego skupienia i przygotowania ze strony widza, np.: *Samuela Zborowskiego*, *Wyzwolenia* lub *Akropolidy*. Wyłoni się wówczas polski teatr monumentalny, odrębną architekturę i własną rzeszę aktorów posiadający, a dający widowisko tylko w pewnych okresach roku. Obok niego istnieć będzie teatr codzienny, służący bądź wytchnieniu i zabawie pod postacią teatru komediowego, bądź też jako szekspirowskie „zwierciadło natury pokazujący światu i duchowi wieku postać ich i piętno”, czuły sejsmograf najsubtelniejszych drgnień życia społecznego. Czysto estetyczne pobudki również mogą wpłynąć na różnicowanie się widowisk teatralnych. Jest rzeczą wątpliwą, by artyści hołdujący zasadzie najwyższej sztuczności, mnożenia konwencji, schematyzowania czy symbolizowania życia chcieli pracować wspólnie z wyznawcami absolutnego realizmu. A przecież to są tylko dwa równoprawnione poglądy na sztukę i naturę, dwa słuszne punkty widzenia tych samych rzeczy. Więc także na gruncie teatru, że tak powiem, powszedniego, dokona się, a przynajmniej dokonać się powinien dalszy proces dysocjacji. Nie będę tu już poruszał kwestii

teatrów ludowych i teatrów elity, gdyż ośmielam się twierdzić, że wszystkie teatry winny być uspołecznione i udostępnione dla całego społeczeństwa bez wyjątku, bowiem nie mamy prawa pozbawiać najlichszego choćby członka zbawiennej rozkoszy obcowania z pięknem, podobnie jak nie mamy prawa bronić mu wstępu do muzeów, sal koncertowych i bibliotek.

Proces rozpadania się teatru współczesnego na szereg teatrów posiadających odrębną fizjonomię już się rozpoczął w środowiskach najwyższej kultury teatralnej w Rosji i w Niemczech.

Wszystko jednak, co stwarza Europa, a co my, jeśli w jej skład wejść pragniemy, powinniśmy bodaj poznawać, jeśli nie przyjmować, wszystko przybywa o dziesięć co najmniej lat za późno, wszystko wypacza się na gruncie parafiańszczyzny i marnieje. Cała sztuka polska cierpi na ten niedopływ krwi europejskiej. Teatr może najdotkliwiej i najwyraźniej.

Rzućmy okiem na działalność naszych teatrów najruchliwszych, najbardziej na polu sztuki ambicjonujących. Począwszy od repertuaru, a skończywszy na systemie inscenizacji i pracy w ogólności, wszystko tu jest zaprzeczeniem nowoczesnej teorii, nowoczesnej praktyki, nowoczesnego życia. Od czasu do czasu czyni się pewne ustępstwa repertuariom na rzecz nowszej dramatyki, ale taki eksperyment odpokutować trzeba potem szeregiem sztuk rentowniejszych. Błyśnie także czasem talent reżyserski lub inscenizatorski śmielszym i nowszym pomysłem, ale wrychle następuje po nim szablonowy reżyser-rutynista, zabiera aktorów, którzy już wchłaniać poczęli pierwiastki świeższego życia, niszczy pracę swego poprzednika i na czas długi niszczy jej ślady.

Mniejsza zresztą o nasz stosunek do teatru europejskiego. Teatr ludów wschodnich, nie ulegając jego wpływowi wcale, czarował najwybitniejszych Europejczyków swym pięknem i mądrością. Kto zetknął się z teatrem obrzędowym ludu naszego, kto zna pomniki naszej dramatyki religijno-ludowej z XII i XIII stulecia, kto umie teatralnie, twórczo wczytywać się w sanskryt *Dziadów*, *Nie-Boskiej*, *Podziemi weneckich* (*Niedokończony poemat* Krasińskiego), mesjanicznych tragedii Słowackiego, *Legionu*, *Akropolis* i *Wyzwolenia*, wie, że choćby dziś możemy przystąpić do budowy teatru, jakiego nie ma na całym świecie, polskiego teatru monumentalne-

go, teatru Gontyny². Czy nasze sceny bodaj usiłują przygotować aktorów i publiczność do uczestniczenia kiedyś w tych wielkich Dionizjach dramatu polskiego? Nie. Wystawia się te dzieła rzadko i naprędce, takim samym systemem, jak każdą sztukę „wystawową”, tak samo, jak *Cyrana de Bergerac*, *Dzwon zatopiony* lub *Erosa i Psyche*.

Takie sporadyczne, dla honoru instytucji tylko przedsiębrane wysiłki, takie dyletanckie i cyniczne po prostu improwizacje muszą przemijać bez echa wewnątrz i na zewnątrz teatru.

Nie lepiej przedstawia się rzecz z drugim skarbem naszej twórczości teatropisarskiej: z naszą komedią arcyorską, objawioną najgenialniej w utworach Fredry. Nie wiadomo, z jakiej wyśmienitej przyczyny degradujemy je do rzędu staroświecczyny nie wytrzymującej już próby naszych czasów, dopatrujemy się w nich schematyczności dawnego teatru francuskiego, twierdzimy, że woń życia dawno już z nich wywietrzała, że wreszcie aby nimi dzisiejszą publiczność zaciekać, należy je stylizować, scenicznie poprawiać, ornamentować na modłę groteskową.

Przecież nikomu dziś chyba na myśl nie przyjdzie poprawiać rysunek melodyjny mazurka Dąbrowskiego lub, z punktu widzenia nowoczesnej muzyki, zmieniać harmonię w polonezach Ogińskiego. Scena polska nie spełniając swych obowiązków wobec sztuk europejskich nie spełnia ich także w stosunku do rodzimej. To mści się zarówno na artystach teatru, jak i na widowni. To jest powodem zastoju i martwoty.

W Polsce rozpanoszył się typ teatru eklektycznego — i to w najgorszym gatunku.

Uwzględniając położenie materialne i kulturalne teatrów polskich, trudno mi zasadniczo potępiać eklektyzm — przede wszystkim eklektyzm repertuarowy.

Zawsze zasługiwać będzie na pochwałę w trzech czwartych swej działalności teatr eklektyczny Reinhardta, który w poszukiwaniu wartości czysto teatralnych nieustannie eksperymentuje w najróżnorodniejszych dziedzinach twórczości dramatycznej całego świata, poczynawszy od pantomimy, a skończywszy na moralitetach i misteriach, przy czym utrzymuje, o ile możliwości, równowagę między sztuką przeszłości a współczesną, na wszystkich swych reprezen-

tacjach odciskając piętno nowoczesnych dążeń, nawet najradykałniejszych. Życzyć by należało Polsce, by zdobyła się bodaj na taki typ teatru. Miałby on doniosłe znaczenie dla naszej kultury teatralnej i kultury artystycznej w ogólności.

Skoro nie możemy sobie jeszcze pozwolić na teatry specjalnym odłomom sztuki teatralnej poświęcone, musimy wprzód udoskonalić, zreformować nasz teatr eklektyczny. Winniśmy dążyć do tego, by on istotnie obejmował cały ogrom twórczości scenicznej i dramatycznej, zarówno dawnej, jak nowoczesnej.

Nie mam tu na myśli jakiegoś uniwersytetu czy muzeum teatralnego. Przeciwnie, teatr taki powinien działać tylko pod znakiem życia swej epoki i zamglonej przeszłości. Powinien się on znajdować w stanie ciągłej i niesłuchanie czujnej ewolucji, nigdy nie krzepnąć. Ale równocześnie budowniczowie tego, ciągle rosnącego, labiryntu powinni od razu już przygotowywać się do jego zdemolowania, powinni metodycznie, coraz głębiej czynić rysy w jego ścianach, izby, gdy nadejdzie stosowna pora, ten twór skomplikowany pod umiejętnym uderzeniem, jak kryształ przecięty w parametrze, rozpadł się na szereg innych kryształów niemniej ciekawych i pięknych.

Kto ma być tym budowniczym a zarazem niszczyicielem teatru współczesnego?

Reżyser i tylko reżyser.

Tu pozwolę sobie zaznaczyć, że nie zgadzam się z tymi definicjami reżyserii, jakie niektórzy znawcy teatru usiłują skonstruować, nie zgadzam się także z tą ubogą rolą, jaką mu w życiu teatru raczyli powierzyć. Dla mnie reżyser w teatrze jest wszystkim, jest jego duszą, krwią i mózgiem. Nie uznaję kierownika teatru, choćby nim była najświetniejsza firma literacka czy dziennikarska. Tym samym nie uznaję zawisłości reżysera od fanaberii, dyletantyzmu lub merkantylnych kombinacji tego intruza. Nie uznaję dramaturga, czyli tak zwanego dowcipnie kierownika lub referenta literackiego.

Nie uznaję dalej inscenizatora. Inscenizacja poprzedza reżyserię, inscenizacja, to jest właśnie ta koncepcja reżysera, o której ciągle mówimy, to jest ta „reżyseria wewnętrzna”, która dopiero inkarnuje się w pracy reżysera na scenie. Rozpółwienie pracy re-

żyserskiej na pracę inscenizatora i reżysera sensu strictissimo, prze-
ważnie reżysera-aktora, jest wpływem tylko opłakanego dziś stanu
wykształcenia większości naszych reżyserów. Przeciętny reżyser za
mało posiada wiadomości z dziedziny filozofii, literatury, estetyki,
historii i historii sztuki, by mógł wżyć się w świat danego dramatu
i umiał w swej imaginacji kształty jego odtworzyć. Przeciętny re-
żyser nie umie analizować tekstu i na ogół bywa daltonistą w rze-
czach malarstwa, głuchym w sferze muzyki. Nie umiejąc więc
sprostać swemu zadaniu wzywa w najlepszym razie na pomoc eks-
perta-inscenizatora, w najgorszym razie, po dyletancku jakoś sobie
radzi.

Praca teatralna, jej rozwój artystyczny i kierunek może spo-
czywać wyłącznie w ręku reżysera, względnie dobranego, zharmo-
nizowanego, złączonego wspólnym ideałem naczelnym grona reży-
serów. Oto kierownictwo teatru. Oto jedynie rozsądna jego forma.
I sprawa rozwiązana.

Rząd reżyserów! Jakich? Czy tych, którzy jedynie z racji lat
służby obejmują komendę nad aktorami, podobnie jak na placu bo-
ju w razie śmierci dowódcy władza przechodzi na najstarszego ran-
gą? Czy tych, co z tytułu swego mistrzostwa aktorskiego lub naj-
wyższej gaży funkcje kierownicze obejmują? Czy tych, którzy wy-
różniają się z grona kolegów sumiennością, lojalnością i pewnym
zmysłem policyjnym? Czy tych, co ukończyli bodaj jeden rok stu-
diów uniwersyteckich? Czy tych, którzy zdradzają niejaką znajo-
mość gustów widowni? Czy też tych, którzy zdobywszy pewne
doświadczenie na polu sztuki aktorskiej, w najordynarniejszym
sensie, są absolutnymi ignorantami w rzeczach literatury, malar-
stwa, architektury i muzyki albo wykręcają się sianem z tych opre-
sji, czyhających na ich nieuctwo na każdym kroku? Nie, rząd ten
artystyczny mogą sprawować tylko reżyserowie twórczy, ściślej
mówiąc **A r t y ś c i T e a t r u**.

Posługiwałem się tym terminem Gordona Craiga niejednokrot-
nie³ i rzadko bywałem zrozumiany.

Dlatego też i tym razem uważam za stosowne to pojęcie nieco
objaśnić.

Artysta Teatru to nie aktor, nie dekorator, nie muzyk, nie po-
eta i nie architekt — ale twórca dzieła teatralnego, obdarzony spe-

cyficzną zdolnością percepcji teatralnej, którego natchnienie wyraża się w wizji teatralnej a ucieleśnia w kształtach sztuki scenicznej, w kształtach takich, jakie mu jego twórcza wola dyktuje. Rzecz obojętna, jaką drogą do tego rezultatu dochodzi, czy zamieniając cały aparat teatralny na posłuszne mu ślepo tworzywo, czy też drogą współpracy, drogą uświadomienia poszczególnych pracowników teatru, drogą rozgrzewania ciepłoty ich twórczości do tego stopnia, w jakim jego twórczość działa. Rzecz obojętna także — i tu nie zgadzałem się nigdy z Craigiem — czy ten artysta łączy w sobie talent aktorski, kompozytorski, malarski, poetycki i architektoniczny, czy też posiada tylko niepospolitą inwencję i wiedzę w każdej z tych integralnych części sztuki teatralnej.

Nie wystarczy także lubić muzykę Karasińskiego, Marczewskiego⁴ — choćby i Chopina, trzeba znać konieczne metody nowoczesnej harmonii, kontrapunktu i kompozycji. Trzeba przede wszystkim zdobyć nowoczesny sąd i smak w rzeczach muzyki, a nie operować pustymi, wytartymi komunałami.

Nowoczesnemu artyście teatru nie wolno wzruszać ramionami na widok wróżb murzyńskich, malarstwa chińskiego, podhalańskiego malarstwa na szkle, kompozycji Rousseau, Matisse'a lub Picassa. Nowoczesnemu artyście teatru nie wolno podzielać smaku ciemnej burżuazji, plużącej na wszystko, co się w jej mózgownicy nie mieści. Nowoczesny artysta teatru musi zdobyć także subtelną orientację w całokształcie powszechnej literatury dramatycznej, musi zwłaszcza żyć jej życiem współczesnym, poddawać się jemu, z nim razem do wspólnego celu dążyć.

Podobnie bogatą inwencję i wiedzę musi wykazać nowoczesny artysta teatru we wszystkich innych dziedzinach sztuki teatralnej, a to nie tylko dlatego, że w przeciwnym razie nie mógłby ani sam dzieła teatralnego zrealizować, ani też z poszczególnymi artystami zgodnie współtworzyć — ale także i z tego powodu, że teatr nie jest sztuką odosobnioną, że rozwój jego płynie z ogólnym rozwojem sztuki danej epoki i danego narodu. Życie teatru, jak życie sztuki w ogólności, zazębia się z ewolucją społeczną klas, narodu, rasy. Znajomość mechanizmu tej ewolucji, pilna obserwacja jej zjawisk jest dla nowoczesnego artysty teatru niezbędna. Teatr bowiem silniej niż sztuki inne uzależniony jest od

swego podłoża społecznego, najpotężniej na nie zarazem oddziaływać może.

Powie ktoś: szczerzy talent reżyserski nie potrzebuje zaprzętać sobie głowy tą zbyteczną erudycją — sam intuicyjnie wszystko przeniknie, wszystko rozstrzygnie, wszelkie przeszkody przełamie.

Prawda! Talent decyduje o tym, czy ktoś jest artystą lub nie.

Samym jednak talentem nie można napisać fugi czterogłosowej, nie znając prawideł tej formy kontrapunktowej. Samym talentem nie można namalować fresku nie wiedząc, jakimi farbami to czynić trzeba. Talent nie poparty gruntowną wiedzą, prędzej czy później zdradzi się swym nieuctwem, jeśli nie chamstwem.

Nie należy się przede wszystkim lękać zbytku wiedzy.

A to są rzeczy dostępne i nie tak trudne, jak się leniuchom i nieukom zdaje. Na brak podręczników — co prawda w języku obcym — skarżyć się niepodobna. Po wtóre, istnieją obecnie tak ulepszone metody nauczania, że w krótkim przeciągu czasu uczeń zdobywa ogólną znajomość przedmiotu.

Poznanie, choćby z grubsza, składowych sztuk teatru jest nawet dla przeciętnego reżysera starego typu — *conditio sine qua*. O tym, czy taki reżyser zdoła przedzierzgnąć się w nowoczesnego artystę teatru, rozstrzygnąć mogą tylko dalsze, poważniejsze studia, a w pierwszym rzędzie talent — i że się tak wyrażę „rasowość” danej jednostki.

Gdzie i w jaki sposób nabywać ma reżyser polski wiedzę — nie wiem. Na razie nigdzie. Boć chyba ani w szkole dramatycznej, ani w teatrze. Szkoła dramatyczna stała się przytułkiem dla kalek i wykolejenców. Patentuje dyletantów — to jest cała funkcja. Teatr jest na ogół fabryką tandety produkującą swój lichy towar masowego zbytu z amerykańską iście szybkością. W takich warunkach o wychowaniu nowego pokolenia reżyserów mowy być nie może.

Sądzę, że pierwszy zjazd reżyserów polskich dostatecznie sobie uświadomił niemożność przedłużania tego stanu rzeczy. W tym przekonaniu zamykam mój referat następującymi wnioskami:

Wniosek I. Pierwszy zjazd reżyserów polskich w Warszawie postanawia domagać się zaprowadzenia studium reżyserskiego, w najobszerniejszym zakresie, do planu nauki w Miejskiej Szkole Dramatycznej w Warszawie, tej najważniejszej polskiej uczelni teatralnej. W tym celu zjazd wybiera komisję, która zajmie się szczegółowym opracowaniem powyższego projektu i projekt ten w najkrótszym czasie przedłoży Ministerstwu Kultury i Sztuki oraz dyrekcji szkoły.

Wniosek II. Pierwszy zjazd reżyserów polskich w Warszawie, uznając potrzebę rozpoczęcia pracy nad podniesieniem poziomu wykształcenia reżyserskiego, postanawia, zanim powstanie wyższa uczelnia reżyserska, urządzać doroczne kursa uzupełniające dla reżyserów w miesiącach letnich w Warszawie. Program tych kursów obejmowałby możliwie wszystkie działy teatrologii i sztuki teatralnej.

(Historia literatury dramatycznej, historia sztuki scenicznej, socjologia teatru, estetyka teatru, dramaturgia i inscenizacja nowoczesna, rozwój malarstwa i architektury teatralnej ze szczególnym uwzględnieniem czasów nowszych, kostiumologia, wstępne wiadomości z teorii muzyki, harmonii, kontrapunktu i nauki o formach muzycznych, wstęp do studiów rytmiczno-gestywnych, wymowa i deklamacja, analiza i inscenizacja tekstów dramatycznych, metodyka pracy aktorskiej i reżyserskiej itd.).

W tym celu zjazd wybierze komisję (tę samą, która działać będzie w sprawie studium reżyserskiego przy Warszawskiej Szkole Dramatycznej) i powierzy jej opracowanie szczegółów projektu takich kursów oraz rozpoczęcia akcji w kierunku najrychlejszego ich zrealizowania.

1919

Problemy reżyserii

ALEKSANDER ZELWEROWICZ

Współczesna forma sztuki scenicznej wysuwa na plan pierwszy swego promotora — aktora, działającego pod wodzą i pełną osobistą odpowiedzialnością przodownika-reżysera, w którego dłoni zbiegać się winny wszystkie nitki, poruszające akcję i stanowiące całokształt działania scenicznego. Nie pomogą, pozornie tylko słuszne, roszczenia autorów do wyłącznego „panowania” w teatrze, nie są w stanie zmienić tej żywiołowej prawdy żadne pretensje techniki scenicznej (aparatu technicznego), żadne racje literatury — wykładnikiem teatru współczesnego jest i będzie aktor, i ponad nim stojący, a przez niego działający reżyser.

Może istnieć forma sztuki teatralnej bez literatury zgoła (*commedia dell'arte*), bez dekoracji, bez muzyki i światła — ale nie do pomyslenia jest teatr bez aktora i bez widza. Pierwszy we współczesnym teatrze jest producentem, śmiem twierdzić, wyłącznym i jedynym, drugi zaś, co najmniej, również jedynym i wyłącznym konsumentem produkcji pierwszego. W pośrodku między dwiema połowami tego ciała stoi — równoważnik — autor, działający łącznie z aktorem i poprzez niego na widza. Wysoko ponad tym zajmuje naczelne miejsce u steru — reżyser.

Jeśli by szło o dosadność porównania za pomocą obrazowania — to myślę, że najlepiej istota i znaczenie roli reżysera da się upostaciować w osobie woźnicy w stosunku do koni, ekwipażu, drogi i pasażera.

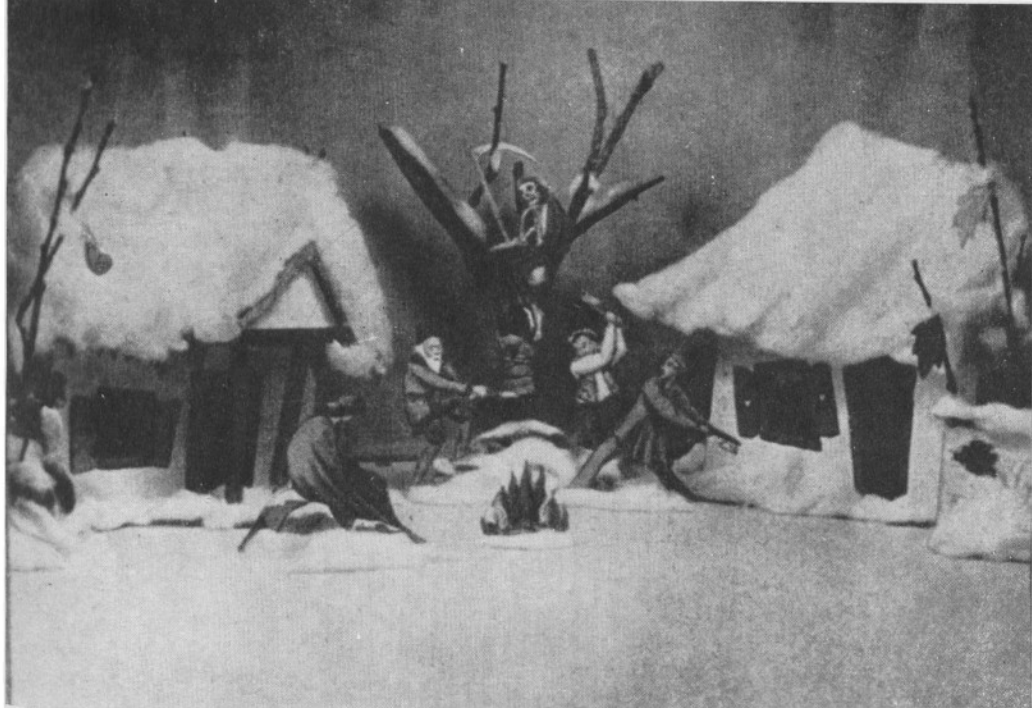
Dobry woźnica znać musi dokładnie konie, ich siłę, rącość

i cechy indywidualne zarówno in plus, jak i in minus; musi dokładnie znać cel podróży, drogę i czas, w którym u mety ma stanąć; musi osobiście zapewnić się o sprawności w działaniu pojazdu, którym powozi, i w końcu musi znać gusta i wymagania podróżnego, aby je zaspokoić, w żadnym jednak razie nie dążąc do bezwzględnego i bezkrytycznego schlebienia tanim jego kaprysom. Reżyser twórczy i odpowiedzialny (a tylko przy posiadaniu tych dwóch atrybutów staje się reżyserem) winien gruntownie i drobiazgowo znać dzieło autora, zarówno w zrozumieniu linii zasadniczej, myśli przewodniej, czyli syntezy, jak i wszystkich najdrobniejszych zagubów i wydrążeń, kropek nad i i niedopowiedzeń, czyli sumiennej analizy cząsteczek składowych; znajomość ta ma być tak istotna i dokładna, aby autor, powierzwszy twór swój w ręce reżysera — zniknął całkowicie na okres czasu przygotowawczy, porozumiewając się ewentualnie pośrednio, w żadnym jednak razie nie na gruncie samego terenu pracy, i to tylko w razie koniecznej potrzeby.

Reżyser tedy winien być twórczy i odpowiedzialny.

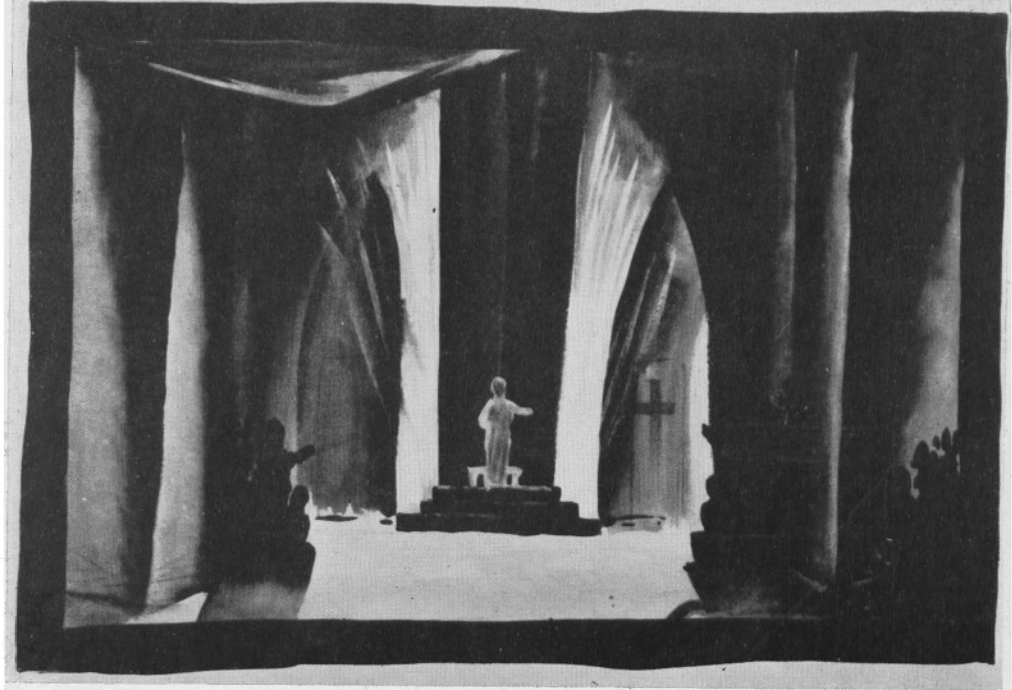
Twórczość i odpowiedzialność łącznie dają reżyserowi całkowitą możliwość ponoszenia „ryzyka”; tutaj reżyser musi mieć odwagę, szybkość decyzji, impuls przy rozwadze i refleksyjność — musi mieć wszystkie najistotniejsze cechy dżentelmena-rycerza.

Ryzyko reżysera jest najpiękniejszą stroną i najwyższą skalą jego zysków intelektualnych. Ten rozmach przy pełnym uczuciu odpowiedzialności daje niezgłębioną moc życia emocjonalnego; niebezpieczeństwo, wiszące nad głową w razie spudłowania i samodzielne rozsnuwanie najosobliwszej tajni ducha twórcy przy transponowaniu wszystkich, przez niego przeżytych, wstrząsów psychicznych na melodię własnego „ja”, daje płodnemu reżyserowi możliwość sięgania niezmiernie wysoko, bo aż do krainy, która zda się być wyłączną, najistotniejszą własnością cudzej duszy. Jeżeli twórczy aktor bierze na swe barki wszystkie przeżycia osoby, którą się w sztuce staje — to reżyser żyje życiem wszystkich poszczególnych osób w sztuce — przeżyciami autora, wszystkich tworzących aktorów i całej emocjonującej się sztuką widowni. Jego dusza staje się pełna aż po brzegi bólu, radości i tych wszystkich najtajniejszych drgań, najczulszych szmerów, najdelikatniejszych



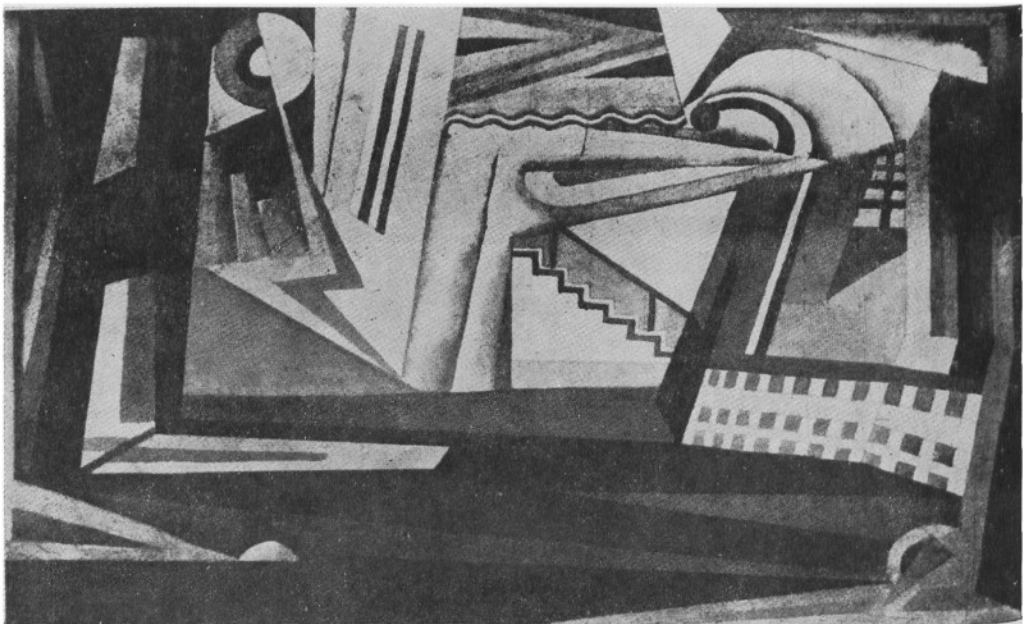
4—5. Witold Wandurski: projekty scenografii do *Śmierci na gruszy* W. Wandurskiego.
Reż. S. Wysocka i W. Wandurski, Teatr im. Słowackiego, Kraków 1925

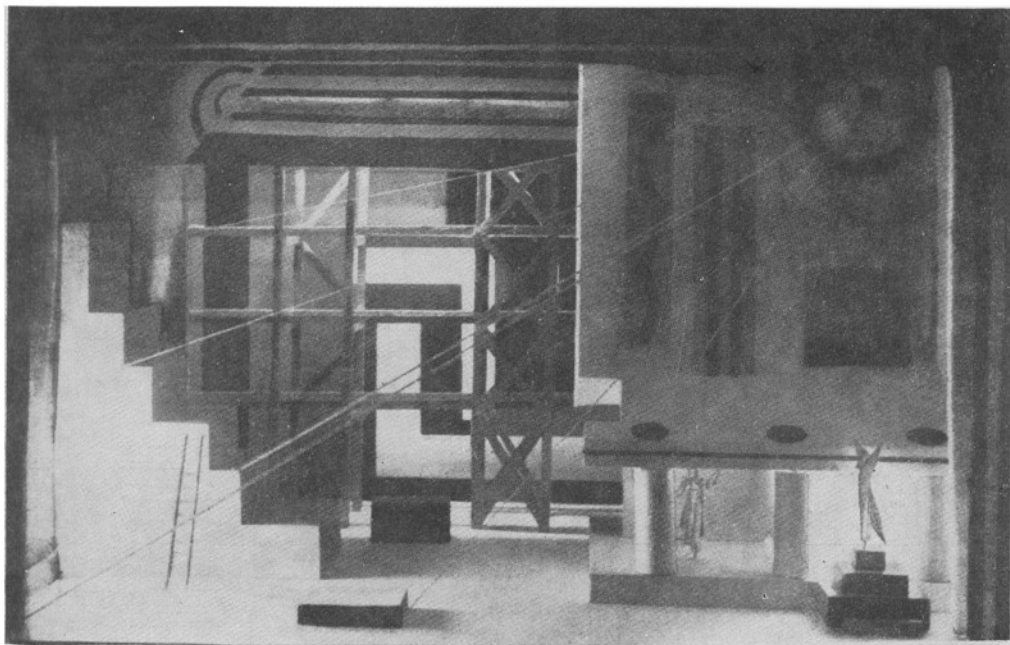




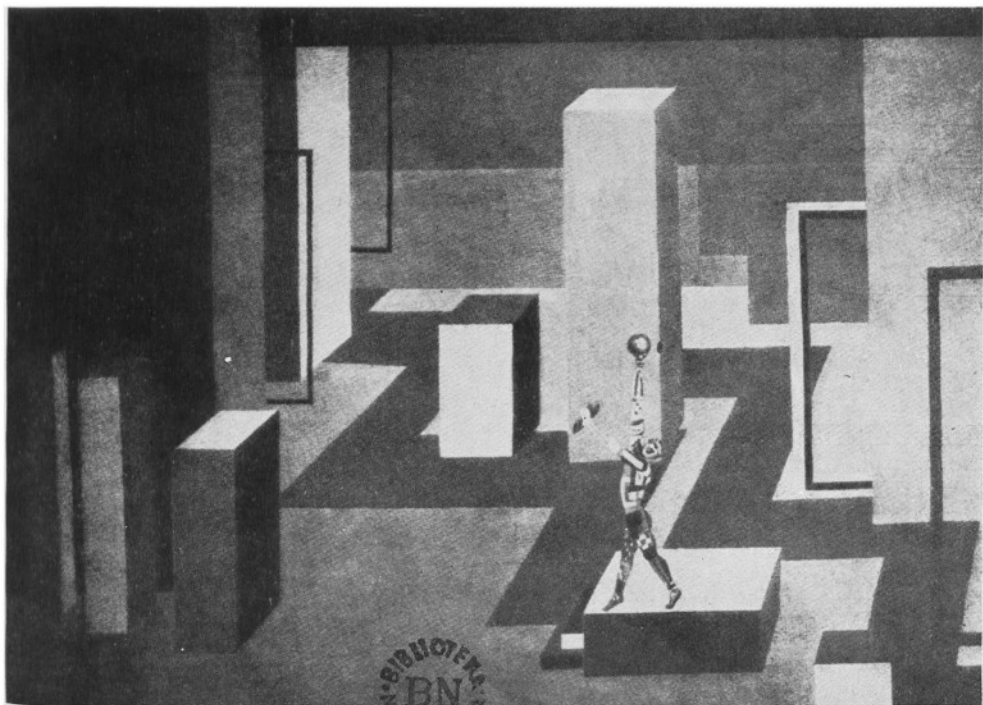
6. Tadeusz Gronowski: projekt scenografii do sztuki G. Kaisera *Od poranku do północy*. Reż. A. Zelwerowicz, Teatr Polski, Warszawa 1924

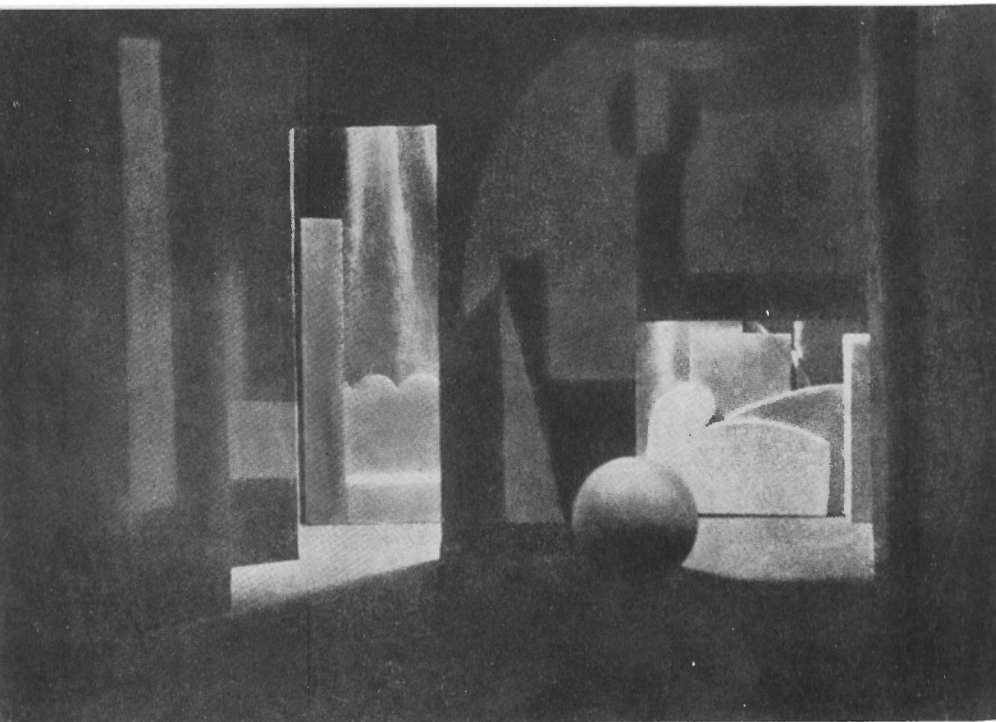
7. Stanisław Zalewski: projekt scenografii do nieokreślonej sztuki, 1925



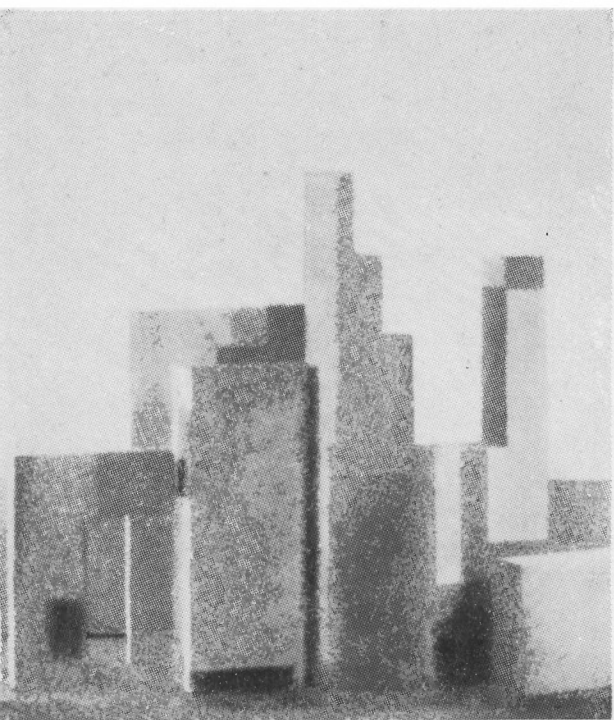


8—9. Teresa Żarnowerówna: projekty scenografii do nieokreślonych sztuk,
1925





10. Maria Nycz-Borowiakowa:
projekt scenografii do nieokre-
ślanej sztuki, 1925



11. Henryk Stażewski: projekt
scenografii do nieokreślonej
sztuki, 1925

uderzeń żywej jaźni człowieczej — staje się bogaczem i męczennikiem razem; zbliża się poniekąd aż do linii, poza którą już tylko leży kraina „kochania i cierpienia za miliony”. Reżyser daje życie, rodzi coś niepomierne własnego i indywidualnego, co niby jest cudzą własnością, a co w rzeczy samej jest ogólnym skarbem wybrańców, pomazańców Bożych — artystów. Jest kapłanem, pełniącym święty akt misterium — stawania się cudu — przy czym sam cud ucieleśnia.

Przeciętny teatroman i kolosalnie większa część naszej „krytyki fachowej” zupełnie nie odróżnia pola działania reżysera od sfery, w której panuje autor, aktor, dźwięk, kształt, barwa i słowo. Stąd zasadniczy prawie brak zrozumienia, czym jest czucie i praca reżysera, jakie są jej składniki i warunki zasadnicze, aby rezultaty były dodatnie. Trzeba znać sztukę z czytania, widzieć cały okres tych etapów, kiedy martwe dźwięki stają się żywymi plamami, płaszczyzny — plastycznymi wypukłościami, a mgliste, anemiczne linie — konkretnymi, krwistymi konturami; trzeba obserwować, jak żywe piękno i prawda wyklucza się powoli i stopniowo z oków martwej litery w drgające życiem czucia, jak z bezładnego chaosu powstaje harmonijna symfonia, jak pojedyncze, wiotkie tony wiążą się w potężne, świadome akordy, a szare tło kanwy psychologicznej nabiera soczystych, wymownych barw indywidualnych, aby zrozumieć i odczuć, czym jest twórcza praca reżysera. Trzeba być twórczym artystą, aby ocenić dostojeństwo twórczego artysty reżysera.

Twórczy a odpowiedzialny reżyser musi być koniecznie indywidualnym twórcą, niezwykle wrażliwie wyczuwającym najsubtelniejszą granicę między kierunkiem przez autora wskazanym a własną linią koncepcji, specyficznie swoją, całkiem jednak zgodną z rzutem projekcji autora. Ta umiejętność chodzenia własnymi drogami przy całkowitym uszanowaniu cudzej drogi — stanowi jedną z najciekawszych umiejętności i atrybutów dobrego reżysera. Wszystko, co jest autora — staje się własnością reżysera, plus to, co zgodnie z wolą autora jest całkowitą i wyłączną własnością reżysera.

Reżyser, odpowiedzialny kierownik aparatu scenicznego w technicznym tego wyrazu znaczeniu i dyrygent myślowo-czuciowej

strony widowiska, konstruktor form całkowitej twórczej wydajności usiłowań wszystkich czynników sztuki teatralnej — powinien przede wszystkim umieć wytworzyć dookoła warsztatu pracy odpowiednią, niezbędną dla „tworzenia” atmosferę „sztuki”. Zadanie wdzięczne, ale niezmiernie trudne i zasadnicze; zwłaszcza zaś u nas w Polsce, gdzie reżyser walczyć musi, tracąc kolosalną dozę energii na regulowanie aparatu technicznego, dobijanie się o najniezbędniejsze i najprymitywniejsze nawet sprawy gospodarcze (obsadę, próby) i pokonywanie apatii, a w najlepszym razie bierności aktorów. Aby stworzyć niezbędną atmosferę — trzeba być pierwszorzędnym pedagogiem i posiadać w wysokim stopniu rozwinięty dar organizacyjny. Trzeba gruntownie znać swoich współpracowników: ich zdolności, kwalifikacje umysłowe, inteligencję, wykształcenie, stan nerwów — słowem całą psychiczną konstrukcję ich jaźni. Trzeba umieć zachęcić ich do pracy, zainteresować tematem, dotrzymać w napięciu przez cały ciąg prób, podniecić, pochwalić, poddać ton — wycisnąć do ostatka to wszystko, co może stanowić tworzywo. Trzeba umieć wzbudzić wiarę i zaufanie, że „ryzyko”, jakie bierze na siebie reżyser, jest minimalne, że innego rozwiązania danego problemu scenicznego, ponad ten właśnie zaproponowany — nie ma; że środki obrane są niezawodne i cel osiągnięty będzie najwidoczniej. Inaczej mówiąc, reżyser musi gruntownie i głęboko zajrzeć w duszę aktora — dojrzeć w niej to wszystko, co mu przy robocie jest potrzebne i umieć te walory wydobyć na wierzch, ukazując je w formie plastyki scenicznej.

Zarówno w sprawie budowania, czyli w żargonie „stawiania” roli, jak i w tworzeniu koncepcji reżyserskiej należy odróżnić dwie płaszczyzny odmienne, dwa pola działania oddzielne, choć wewnętrznie ściśle ze sobą zespolone. Reżyser musi działać syntetycznie i analitycznie; tworzy tło, ton zasadniczy i cyzeluje, wypukla poszczególne momenty; umiar, proporcja w zastosowaniu tych dwóch kierunków pracy mówi najistotniej o artystycznej wartości reżysera; nie idzie oczywiście o chronologię w stosowaniu metod: czy od całości przechodzi do detali, czy odwrotnie z cegiełek i fragmentów tworzy całość — mniejsza o to; ważnym jedynie jest ustosunkowanie obydwóch środków — osiągnięcie linii, z któ-

rej plon roboty jest widoczny poprzez drobiazgi, a fragmenty nie zniwelowane przez ton zasadniczy.

Jak w całości kształcie roboty teatralnej, tak i w dziedzinie reżyserii występuje niejednokrotnie, zmieniając niepomierne wydajność i wartość pracy — brak fachowości. Kunszt reżyserski jest u nas na ogół co najmniej tak słaby, jak kunszt aktorski. Dobry reżyser powinien teoretycznie, a zwłaszcza praktycznie znać, par excellence, rzemiosło sceniczne: od historii teatru, literatury dramatycznej, poprzez kostiumologię, malarstwo sceniczne, rytmikę, eurytmię¹, muzykę, taniec, fechtunek, śpiew, plastykę, kulturę słowa, aż do architektury, konstrukcji sceny i działania mechanizmu technicznego — wszystko powinno być zasadniczo znane i wiadome dobremu reżyserowi-fachowcowi, który niejednokrotnie musi porozumiewać się w tych materiach z istotnymi specjalistami i sam często decydować w tych sprawach, rozumiejąc, że jedność reżyserii, czyli ześrodkowanie wszystkich cugli, kierujących poszczególnymi arteriami, w jednej silnej, świadomej i odpowiedzialnej dłoni — jest najważniejszym atrybutem i zasadniczym problemem sztuki reżyserskiej.

Rekonstrukcja naszego teatru zacząć się może od chwili, kiedy sprawa reżyserii, jako podstawowej i najważniejszej roli w organizmie teatralnym, wejdzie na porządek dzienny i będzie pomyślnie załatwiona.

Aktor przyszłości

STANISŁAWA WYSOCKA

Źródłem, z którego bierze swój początek sztuka, jest natura, źródłem życia jest także natura. Naturalistyczny teatr twierdził zawsze, że od niej wychodzi. Ale jakże to czynił? Przyjmował za naturę — życie. Zatruchiwał się przyzwyczajeniami życiowymi, które nagromadziły wieki. Stał się naśladowcą życia. Zubożył duszę. Zrobił aktora tym X, który we wszystkie odtwarzane postacie wślaczał swoje ciasne X.

Teatr przyszłości od czystej natury — poprzez duszę i intelekt — podejdzie do sztuki. I dopiero od sztuki podejdzie do życia, zacznie je budować, przyoblecze w piękne formy, da impuls literaturze dramatycznej. Od sztuki do życia!

Wszystko to już było, nie ma w tym nic nowego. U starożytnych Greków był taki zwyczaj, że gdy podczas przedstawienia przyszła wiadomość, że przegrano bitwę, nie wychodzono z teatru, lecz dosłuchiwano przedstawienia w spokoju do końca. Na drugi dzień krewni poległych wychodzili na ulicę, ciesząc się i radując. Padali sobie w objęcia, winszowali. Krewni ocalonych zamykali się w domu, jak podczas żałoby. Albo, gdy potrzeba zmusiła ich do wyjścia — szli ze spuszczonymi głowami, pogrążeni w smutku. Czyż to nie była teatralizacja uczuć? Grecy szli od sztuki do życia i dlatego byli piękni. Ich powszednie życie było pełne teatralności. Każde święto ku czci Bogów było przepełnione teatrem. W teatrze przyszłości intelekt będzie panować nad duszą. To nie znaczy, aby dusza miała być pokrzywdzoną. Boże uchwaj! Prawdopodobnie będzie ona musiała być bardziej subtelna, niż w teatrze przeszłości, tylko intelekt będzie nadawał formę i miarę jej odruchom.

Sztuka dramatyczna jest to nieprzerwany ruch duchowy i cielesny.

Dusza, nawet w momencie najwyższego spokoju, kreśli swoje wahania. Jest to reakcja tych myśli, które bez ustanku przechodzą przez nasz mózg. Uczucia dają bardziej silne odchylenia. Z tym są związane głosowe rejestry. Wszystkie uczucia, które są wyżej linii spokoju, uczucia radości, miłości, rozkoszy, zachwyty itd., uczucia, które są bliżej nieba, odpowiadają wysokiemu rejestrowi głosowemu. Uczucia, które są niżej tej linii, jak: zmartwienia, rozpaczy, gniewu, zemsty, zgnębienia itd., te, które są bliżej piekła, odpowiadają niskiemu rejestrowi. Uczucia, odpowiadające linii spokoju, podpadają średniemu rejestrowi. Z tym jest związany odpowiedni oddech, którego umiejętność jest tak zupełnie zaniedbana w dzisiejszym teatrze. Z tymi prawidłami jest związany gest. Uczucia wysokiego rejestru ciągną gest w górę, niskiego w dół, średniego — czynią gest skupionym, związanym z okolicą piersiową.

Teatr przyszłości będzie pełen harmonii i rytmu, podobnie, jak muzyka i taniec.

Nic przypadkowego w nim być nie może. Przypadkowość bowiem rozbija całość. Aktor teatru przyszłości musi wyliczać kroki, gdy będzie miał zmienić miejsce. Nie będzie mógł ani na krok oddalić się od wyznaczonego miejsca, aby nie zepsuć harmonii. Ale to wszystko musi być jego p o t r z e b ą. Musi tak być wychowany, aby to wypływało z wewnętrznego nakazu. Aby było nieprzymuszane.

Pamiętam słowa znakomitego kierownika wzorowego naturalistycznego teatru, K. Stanisławskiego, po jednym z przedstawień *Wiśniowego sadu* Czechowa, jeszcze pełnego przeżywań roli Gajewa. „Myśmy się tak zrośli z naszą mise en scène, że gdyby mi pewnego razu przestawiono tę szafkę, z którą się żegnam przed wyjazdem (tu z miłością pogłaskał szafkę ręką), w inne miejsce, na pewno przestałbym się czuć Gajewym”¹.

Aktor przyszłości na pewno powie z takim samym przekonaniem: „Gdybym stanął nie na tym miejscu, gdzie powinienem, gdybym zrobił nie ten gest, który związałem z wewnętrznym ruchem, to by mi zepsuło całą harmonię”. I aktor ten nie powie nic

nowego. Mieliliśmy takich aktorów. Takim był Królikowski, o którym z przekąsem opowiadano, że zawsze tych samych gestów w danej roli używał, że deski wyliczał w podłodze scenicznej. Taką była nieporównana, posągowo-plastyczna Modrzejewska.

Aktorowi naturalistycznemu niezbędne są akcesoria-pomocnicy. Potrzebna mu jest poręcz krzesła, aby się uwolnić bodaj od jednej ręki, opierając się na niej. Potrzebny stół, o który się można oprzeć i choć przez chwilę odpocząć od myśli, co zrobić z rękami. Potrzebne są rozmaite przedmioty, przy których można stanąć w pięknej pozie. Aktor przyszłości nie będzie potrzebował żadnych pomocników. Wszystko będzie zapełniać sobą, swoim ruchem. Będzie mu zawsze wygodnie. Żadna nieoczekiwana niespodzianka nie będzie mu w stanie przeszkodzić. Będzie władcą tej przestrzeni, na której będzie musiał działać. Będzie elastyczny w rękach każdego reżysera (oprócz naturalistycznego, rozumie się, ale to już mu nie będzie zagrażać). Nie będzie się mogła mu wydarzyć tragedia, jaka się wydarzyła aktorom naturalistycznego teatru, którym kazano grać w Craigowskich parawanach. Można tu zacytować słowa wybitnego i może mniej niż inni naturalistycznego aktora moskiewskiego teatru artystycznego, Kaczałowa, po wystawieniu na scenie tego teatru *Hamleta* przez Craiga: „Nigdy jeszcze nie czułem się tak bezradnym. Wszystko mi przeszkadzało, ręce, nogi. Trzeba było wstępować na schody i nie wiedziałem jak to ładnie zrobić”². Aktor przyszłości przejdzie ogromną duchową i cielesną tresurę. Od sztuki podejdzie do siebie. Zrobi się pięknym.

Ludzie naturalistycznego kierunku z wielkim zapalem bronią indywidualności aktorskiego ja. Podług mnie, takie nieokrzesane, często niekulturalne ja jest dobre dla użytku codziennego, ale nie dla sztuki. Wszystko, co może dać takie ja jest nieinteresujące w znaczeniu artystycznym.

Współczesny aktor oddał się całkowicie w ręce intuicji. Wyniszcza to źródło jego natchnienia, a niczym go nie wzbogaca. Przez to bywają takie zdarzenia, że w ów wieczór, gdy intuicja czuwa, aktor czuje się znośnie, gdy zaś usypia — wszystko z rąk leci. Intuicja jest to bystro płynący strumień, który daje aktorowi natchnienie odgadywać dusze, czuć emocje nigdy niewidzianych ludzi. Ale trzeba się z nim obchodzić ostrożnie. Intuicja, to po-

mocnik w samotnej pracy: powinno się ją pozostawiać na odpoczynek w domu. Do teatru trzeba przynosić gotowe rezultaty głębokich rozmyślań, uczuć, ruchu, wszystko przepuszczone przez filtr intelektu. Emocja musi być zrównoważona, gdyż inaczej można otrzymać rezultaty przeciwne. Jeżeli pozwolić emocji ponosić się, w momencie najtragiczniejszego przeżycia można otrzymać w nagrodę — śmiech.

Teatr obecny jest intuicyjny, teatr przyszłości będzie intelektualny. Nic przypadkowego — wszystko przemyślane. Przypadkowość nie daje żadnej radości, tylko trwogę: „co będzie, jeżeli następnym razem zapomnę o tym, a tak wyszło dobrze”.

Samo się przez się rozumie, że teatr przyszłości będzie się tworzył powoli, stopniowo. Może już się tworzy, jeżeli są ludzie, którzy odeszli od teatru, przeszłości; myślę, że są tacy.

Teatr, który idzie, wymaga odpowiedniego dla siebie materiału. Materiał ten może stworzyć racjonalna szkoła, która by wychowywała uczniów — przyszłych aktorów.

Szkoła taka powinna nauczyć ucznia abecadła przyszłej jego działalności. Powinna rozwinąć jego duszę i ciało. Uczeń powinien wyjść ze szkoły z pełną znajomością techniki swej sztuki. Z rozwiniętą wyobraźnią, z umiejętnością skupiania się, z dobrze postawionym głosem, z umiejętnością używania oddechu, z wypracowaną wymową. Powinien czuć poezję, rytm i dobrze mówić wiersze. Powinien wyszkolić swoje ciało, czuć jego linię, mieć nie tylko pojęcie o geście, ale umieć praktycznie zastosować go.

Każdy człowiek jest wrodzonym aktorem, nawet na najniższym szczeblu kultury. Dlatego to każdemu człowiekowi wydaje się, że być aktorem jest to zadanie bardzo łatwe. Uczniowi od samego początku powinno się wszczepić świadomość ważności i trudności tego zadania, które chce wziąć na siebie. Pozostawienie uczniowi swobody do niczego nie doprowadzi, sam drogi nie znajdzie. Ma nieśmiałość gestu, ciało związane, ręce mu przeszkadzają, chód niepewny. Nie swoboda potrzebna uczniowi, lecz tresura. Pedagog, mający wypracowaną metodę, powinien uczniowi pokazywać wszystko. Niech nawet naśladowe z początku; nie jest to niebezpieczne. Przyjdzie chwila, gdy to zrzuci. Rozróżniam, jakby cztery okresy, w czasie zbliżania się do istotnej twórczości. Pierwszy —

ślepotą, drugi — przejrzenie, trzeci — indywidualizacja, czwarty — synteza. Sztuka dramatyczna jest to najwyższa umiejętność, za pomocą swego ja wcielania się w ja cudze, w ja ogólnoludzkie. Jest to synteza, ale podejście do niej przez analizę. Otóż w okresie pierwszym uczeń może, bez szkody dla siebie, naśladować pedagoga. Będzie to i tak karykatura tylko, dająca gimnastykę myśli i mięśniom, bo jeszcze bez współudziału intelektu. W tym okresie trzeba ucznia przyzwyczaić do skupiania się i tworzenia wizji. Trzeba go dokładnie zaznajomić z wszystkimi wadami jego ciała. Do tego może służyć anatomia, mogą służyć wzory piękna — grecka rzeźba. Uczeń powinien wiedzieć o ile ma krótsze ręce i nogi, aniżeli tego wymaga harmonia ciała. O ile za krótką szyję, o ile prawidłowe ramiona itd. Gdy już rozbierze swoje ciało dokładnie, trzeba, aby zaczął pracę nad usunięciem tych wad. Wszystko można poprawić. Można wyciągnąć swoje ciało o parę centymetrów. Można wszystkie swoje wady ukryć, gdy się nauczy swemu ciału dawać optyczne złudzenie. Każdy brak można poprawić, gdy człowiek nauczy się odpowiednio zachowywać. Człowiek z krótkimi nogami musi inaczej siadać, aniżeli to czyni człowiek z długimi. W przeciwnym razie nogi jego będą wisieć w powietrzu. Człowiek z krótkimi rękami musi inaczej gestykulować, aniżeli człowiek z długimi itd. Tylko po opracowaniu ciała częściowym, można wszystko złączyć w całość i poczuć jego linię. Człowiek, który czuje linię swego ciała, chociaż niezupełnie dobrze zbudowany, jest daleko piękniejszy od człowieka dobrze zbudowanego, który nie czuje swej linii. Uczeń powinien badać siebie, w każdym momencie życia, musi poddać się surowej dyscyplinie.

I jeszcze jedno, najgłówniejsze: to oczy. Trzeba się od samego początku uczyć — patrzeć. Jednym z najważniejszych zadań przyszłego teatru będzie: zrobić widza uczestnikiem tego, co się dzieje na scenie. Widz bierze uczucie i wizję z oczu aktora. Aktor oczami zaczarowuje widza. Za pomocą oczu stwarza się kontakt między aktorem i widzem. To jest związane z naszą naturą. Człowiek, który żyje wyobraźnią, człowiek, który opowiada cokolwiek bądź z przeszłości, lub ulatuje w wizję przyszłości — posyła oczy w krajinę duszy, patrzą one jakby w samego siebie. A gdzież jest krańcowy punkt tej krainy? Tam — poza widzem. Widz musi być cał-

kowiecie wciągnięty w krainę duszy aktora, tj. wcielonego przezeń człowieka. Jakże nieznośne są te błędzące oczy współczesnego aktora — zapatrzone w partnera wówczas, gdy to mu jest najmniej potrzebne. Robi to wrażenie: „Skończyłeś ty, teraz zacznę ja” i przeciwnie. To wytwarza martwe punkty w sztuce, brak przez to żywych ludzi, gdyż aktor, nie mówiąc, manekinuje i patrzy bezmyślnie.

Wszystko powiedziane wyżej o obowiązkach ucznia, będzie dla niego początkowym abecadłem sztuki scenicznej — może ogólnym dla wszystkich aktorów przyszłości. W ciągu tej pracy przyjdzie drugi okres — przejrzenia. Przyjdzie moment, gdy uczeń zobaczy samego siebie, jakby osobą obcą sobie na razie. W tym okresie zdobędzie swoje drugie ja — „kontrolujące” — ja, niezbędne, nieodłączne w każdej twórczości.

Tu już zacznie działać intelekt ucznia. Dusza jeszcze śpi. W tym okresie uczeń zaczyna poznawać po trosze, co jest dla niego do przystosowania, co nie. Zdobywa coraz większe uświadomienie i stopniowo zaczyna przechodzić do okresu trzeciego — indywidualizacji. W okresie tym budzi się dusza. Zaczyna działać emocją. Z tym zaczątkiem powinien rozpocząć pracę teatralną, która go powinna doprowadzić do okresu czwartego — syntezy. W teatrze, do którego wejdzie ów uczeń, powinny być w użyciu trzy hasła:

Od natury do sztuki!

Od duszy do formy zewnętrznej!

Od sztuki do życia!

Nie tworzenie życiowego człowieka, ale takiego, jakim on powinien by być — artystycznie prawdopodobnego. Pojęcie piękna jest rozciągliwe. I potworność może być piękna, tylko zależy od tego, jak się ją pokaże. Niech widz teatru przyszłości może powiedzieć, widząc człowieka na scenie: „Boże, jaki on piękny”! Niech ten obraz tak głęboko utkwi mu w duszy, że wszelkimi siłami zechce się stać podobnym do niego. Jeżeli teatr to osiągnięcie, znaczy się, że zaczęło w nim panować istotne piękno. I wtedy zacznie się prawdziwe odrodzenie t e a t r u.

Czego nauczyła mnie Reduta?

STEFAN JARACZ

W nr 76 „Wiadomości Literackich” ukazał się artykuł p. Jarosława Micińskiego o Reducie¹. Nie wdając się w bliższy rozbiór tego ataku, chciałbym skorzystać tylko ze sposobności, aby jako b. członek zespołu Reduty powiedzieć — sędzę, że będzie to trochę interesowało czytelników „Wiadomości Literackich” — co mnie dała Reduta i czym była ona na tle stosunków teatralnych w Polsce.

Otóż Reduta nauczyła mnie pracy. Twierdzę z całą stanowczością, że na palcach można policzyć aktorów w Polsce, którzy umieją pracować. Mówię to, „bom smutny i sam pefen winy”.

Zobaczmy, jak odbywa się tzw. praca w każdym niemal polskim teatrze? Pewnego dnia kursor wręcza aktorom role ze sztuki. Na drugi dzień zbierają się wszyscy na czytanej próbie, podczas której odbywa się właściwie porównywanie tekstu ról z tekstem egzemplarza sztuki. I na tym koniec wstępnych przygotowań. Gdzieś w kącie teatru czy kawiarni mówi się czasem o tym, że przypuszczalnie sztuka będzie miała powodzenie, rozważa, czy role są dobre, czy nie. Nazajutrz odbywa się tzw. próba sytuacyjna; na próbie tej reżyser ustanawia sytuacje sceniczne. Następne próby są mniej lub więcej dokładnym powtarzaniem tekstu po suflerze, przerywanym lepszymi lub gorszymi uwagami reżysera. Ten i ów robi coś tam w domu, a ten i ów nie robi. I tak już spokojnie, aż do próby generalnej, która staje się dla aktora istnym piekłem. Zwalają się na biedaka dekoracje, które po raz pierwszy ogląda,

meble, o których istnieniu nie przypuszcza, światło, które wali na niego ze wszystkich stron, muzyka, która różnie od ucha, kostiumy po raz pierwszy ubierane, niespodziewane rekwizyty. Gwałt, hałas, rwetes. Wśród tego obłąkanego tańca aktor płacze się ze swoją niedouczoną rolą jak mucha w mazi, zdenerwowany, ogłuszony, obłożony tysiącem uwag, za późno robionych, fotografowany, ironizowany po cichu przez kolegów, nie biorących udziału w premierze. Nazajutrz: premiera z niespodziankami, wynikającymi z niewypróbowania, wśród złośliwych najczęściej uwag znudzonych krytyków i tzw. premierowej publiczności, tzn. kupy snobów, którzy udają, że się na czymś rozumieją, wśród zdawkowych komplementów gości zakulisowych.

Wreszcie się skończyło. Jeszcze jeden dzień czytania recenzji, że ten był na miejscu, a tamten nie był, że ta wyglądała uroczo, a tamta trochę gorzej, że ten był znakomity, a tamten robił co mógł, że ten błysnął talentem, a tamta trochę zgasła. Następuje szereg przedstawień, które są dla „ludku” grane zazwyczaj coraz gorzej, pełne znakomitych „kawałów” bawiących się sobą aktorów i wreszcie nowa łaźnia premierowa.

I tak roczek za roczkiem. Ten dyrektor zrobił na tym świństwie pieniądze, tamten stracił, ten aktor poszedł w górę na giełdzie aktorskiej, tamten ugrzązł. Rok za roczkiem grzęźniemy w bagienku coraz głębiej, mamrocze coś o sztuce, oburzamy się na recenzje i umieramy na śmierć zakłamaną!

Panowie koledzy! Wzywam was, objście mnie na placu Teatralnym w jasny dzień, jeśli kłamię, czy przez dwadzieścia kilka lat nieliczne artystyczne poczynania (parę sztuk u Pawlikowskiego, parę u Zelwerowicza w Łodzi i parę u Szyfmana) nie tonęły w ogólnej mierzwie rutyny i nudy?

Nie ma tu tylko winy aktora — broń Boże. Krytyka nie zwraca prawie wcale uwagi na systematyczne wyniszczanie aktora przez zupełny brak opieki artystycznej. Przedsiębiorstwo teatralne wyzyskuje jego siły duchowe w sposób karygodny. Nikt nie zdaje sobie sprawy, jaką potwornością jest wyrażenie „giełda aktorska”. Niezdrowe podsycanie ambicji osobistych aktora, konkurencja na tle najniższych instynktów bytu, skopanie pozagwiaz-

dowego, średniego stanu aktorskiego, demoralizowanie młodzieży teatralnej — oto bilans „giełdy aktorskiej”.

Magistrat warszawski podjął te metody. W naszych oczach odbywa się dezorganizowanie teatrów Szyfmana przez wyrywanie z jego trupy czołowych aktorów; nie zapewnia się przy tym nikomu warunków artystycznego rozwoju, skupia się tylko beładnie najlepsze siły, bez jakiegokolwiek planu kampanii artystycznej.

Mam wrażenie, że to wszystko źle się skończy.

Otóż, czytelnicy, Reduta była tym skromnym miejscem, gdzie zaczęto próbować pracować. A odbywało się to w niesłychanie prosty sposób. Sztukę się najpierw po prostu w obecności wszystkich czytało. Potem się o niej mówiło. Jeden gorzej, drugi lepiej, ten i ów zupełne głupstwa nawet, a Osterwa i Limanowski mieli cierpliwość wysłuchiwania tego, bo wiedzieli dobrze, że jeżeli wszyscy nie będą, przynajmniej w przybliżeniu, wiedzieli, o co chodzi — nie może być mowy o graniu sztuki. Zdawałoby się, że to są rzeczy elementarne. A jednak ileż szyderstw powiedziano na ten temat.

Potem następowała owa wyśmiewana w prasie i przez aktorów analiza. Prowadził ją Limanowski. Bóg mu chyba zapłacił za to, że z taką bezinteresownością, zaparciem się siebie, bez sławy, bez pieniędzy, tłumaczył na jabłkach, śliwkach, orzechach, co się kryje w tym czy innym zdaniu autora. Obdarzony jakąś dziecienną intuicją, czuły na każdy fałsz teatralny, na stęchłą rutynę, rzucał się, dyskutował, pobudzał fantazję, zapalał, dawał przykłady z geologii — tak, z geologii — nie śmiejcie się, panowie, i wiercie mi, więcej nam to dawało, niż „fachowe” uwagi różnych przysięgłych reżyserów.

Następnie uczyliśmy się dosłownie tekstu. Tak, aby móc mówić bez upokarzającego aktora podpowiadania.

Reduta była pierwszym w Polsce teatrem, gdzie mówiono z pamięci tekst tak, jak był napisany przez autora.

Autorowie granych w Reducie sztuk, dajcie świadectwo prawdzie!!

Jeżeli sztuka była napisana wierszem, badało się jego charakter,

muzykę, rytmikę i zgodność rytmiki wiersza z rytmiką gestu. Są to w Polsce próby niespotykane w żadnym teatrze. Nikt się u nas tym nie zajmuje. Aktor w najlepszym razie podświadomie daje sobie z wierszem jako tako radę, albo wszystko mu jedno — i kropi wiersz, jak byle jaką prozę. A potem czyta się ze spokojem takie oburzeniem tchnące zdanie Żeromskiego: „Na przedstawieniu *Cyda* w przekładzie Wyspiańskiego aktorka, wygłaszająca przedmowny wiersz Morsztyna, wiersz żelazny o wspaniałej potędze, wypowiedziała go w sposób potworny, domagający się kary publicznej”². Ale co on się tam zna taki Żeromski! Byłe się dostać do „rewii talentu, czaru i urody!”

Z kolei odbywały się próby tzw. k o n t a k t o w e. Cóż macie przeciw takim próbom? Wiecie przecież koledzy, co to znaczy partner! Jak jedno jego spojrzenie, fałszywie rzucone, psuje wam waszą pajęczą aktorską robotę? Jak tęsknicie do d o b r e g o partnera, który was czuje i rozumie. W starym teatrze były kontakty, tylko rzadkie, milczące, wstydlive, nieśmiało wyławiane z morza cynizmu i braku wzajemnego zaufania. Nie zapomnę ci, kolego Brydziński, tego kontaktu, jaki mieliśmy ze sobą w sztuce Bernsteina *Napaść*. Byliśmy sobie milcząco wdzięczni za zrozumienie najdrobniejszych ruchów, najłżejszych intonacji. I tobie, Kazimierz Kamiński, za kontakt w *Głupim Jakubie*, i tobie, Juliuszu Osterwo, za kontakt w *Przepióreczce*! I innym, często wprawdzie nie wymienianym w recenzjach. Ale to tak rzadko bywało. Pamiętam dokładniej, niż na spowiedzi, ile to razy było. I za te krótkie chwile niebywałych rozkoszy, o których nie macie pojęcia, panowie krytycy i ty P. T. publiczności, których wy nawet, najcudniejsze kobiety-kochanki, dać nie jesteście w stanie — płaciło się długimi latami monologów, w obecności urzędników, referujących kawałki teatralne, lub ambitnych kobietek, często gęsto terroryzujących repertuar dla kariery życiowej. A Reduta była tym jedynym teatrem w Polsce, gdzie wyławiano z mozołem prawdziwe uczucia, otwarcie, głośno, radośnie!!

A po tych przygotowaniach technicznych przychodził Osterwa i sklejał sceny, „montował” w całość, uczył, pomagał.

Hej! jak się tam czasem rozkosznie p r a c o w a ł o!

Wreszcie próby z dekoracjami, kostiumami, meblami, rekwi-

zytami. Nie wszyscy może aktorzy wiedzą, ale wszyscy to świetnie czują, że dekoracja, mebel czy rekwizyt — to także partner, z którym trzeba znaleźć kontakt. Nie można zatem w ostatniej chwili, na dzień przed premierą, próbować tych rzeczy. W najlepszym razie będzie to improwizacja. Panowie na Boga! Dosyć improwizji! Sto pięćdziesiąt lat improwizacji, natchnienia, intuicji, i jak się tam jeszcze nazywają te błagi osłaniające indolencję, nieuctwo, nieporadność, brak organizacji. Dosyć tego! Rozbijmy te „dekoracje”, wyciągnijmy dywanik na podwórkę i pokażmy co umiemy — bez suflera, bez dekoracji, bez mebli. Nie będzie wtedy żadnego kryzysu w teatrze. Ale do tego trzeba koniecznie coś porządnie umieć. Choćby żaby łykać, ale dobrze!

Otóż w Reducie uczono cię kilkadziesiąt dni siedzieć porządnie na krześle, pić ze szklanki wodę, a nie powietrze, strzelać z fuzji, a nie z czekolady, patrzeć na swego partnera, a nie na p. Makużyńskiego w krzesłach³. Może są to prymitywy, ale my tych prymitywów dobrze nie znamy, i nic mnie nie obchodzi Malicka, wijąca się w *Świętej Joannie* w scenie sądu, gdy równocześnie na scenie jakiś drab w czerwonej kacabai, rzucony na jasne tło sali sądowej, liczy spokojnie publiczność w krzesłach, mając wyraźnie „gdziesik” serce Świętej Joanny. Patrzę wtedy na tego draba, a nie na Malicką. On ma rację, a nie Malicka, choćby bebechy sobie wypruła. Doprawdy kłąć się chce i urznąć jak szewc.

Reduta nauczyła mnie robić próby w jasnej, słonecznej sali, a nawet na wolnym powietrzu, kiedy było ciepło. Taki sobie drobiazg, nikt o tym nie wie, ani z panów krytyków, ani z publiczności, a wielu aktorów śmiało się z tego. A dlaczego? — Czyż koniecznie ma pomagać do natchnionej „twórczości” tłamszenie się wśród zakurzonych kulis w ciemnej, oświetlonej podczas prób kilku lampkami trumnie, zwanej sceną? Dziękuję ci, Juliuszu Osterwo, żeś wpadł na pomysł próbowania *Judasza* w parku Skaryszewskim. Leżałem potem na scenie w ostatnim akcie i bawiłem się trawą, której nie było „prawdziwej”, zrobionej ze starego siana, pomalowanego na zielono, jak to świetnie umieją podrobić nasze pracownice teatralne. Rozmawiając tak z tą niewidzialną realnie trawą, posłyszałem raz z pierwszego rzędu Redutowych krzeseł cichą uwagę jakiejś damy, wychowanej na teatrze „prawdziwej trawy”:

„Gdzie on ją widzi”? Już, już chciałem krzyknąć: „Przed oczami duszy mojej!” I doprawdy, realniejsza to była trawa, niż zrobiona ze starego pomalowanego na zielono siana.

Pierwsza Reduta zwróciła mi poważnie uwagę na repertuar polski. W ciągu pięciu lat nie dała mi ani jednego dzieła z obcej literatury. Do panów krytyków polskiej literatury należy osądzić, czy to dobrze było czy źle, w każdym razie myślę, że jeżeli już *P o l a c y* nie potrzebują polskich sztuk, to powinien być przynajmniej jeden teatr w Warszawie dla *c u d z o z i e m c ó w* z czysto polskim repertuarem, żeby swoich ziomków mogli o nas jakoś informować. Był podobno w pierwszym roku „wybuchu Polski” jakiś bułgarski reżyser, pragnący zabrać jakąś sztukę polską do Sofii. Ale cóż? Teatry warszawskie grały znakomicie Hennequinów, Wolfów, Molnarów, Niccodemich, Bernsteinów, Bahrów, Savoirów, i kto by ich tam spamiętał — tych międzynarodowych fabrykantów fabrykatów. Siedział dwa miesiące, nie doczekał się polskiej sztuki i drapnął. Żeby to jeszcze stać było człowieka na podróże, żeby się przypatrzył tym Francuzom, Italianom, Anglikom i innym znamięnitym nacjiom, to by tam może i podrobił ich jako tako, bo zdolność szelma niejeden ma i uda ci tego i owego jak żywego, ale cóż? Do „Kresów” czy do „Ziemiańskiej” rzadko taki cudzoziemiec zachodzi i wszystko trzeba na wiarę udawać.

Słyszało się nieraz zarzuty, dlaczego Reduta nie wystawia wielkiego polskiego repertuaru. Ależ moi panowie! Aktora do wielkiego repertuaru trzeba wychować. Musi z miski naprzód porządnie jadać, nim mu się da sewrską porcelanę.

Zarzuty, kierowane w stronę Osterwy, że propagował czysty naturalizm Stanisławskiego, są pozbawione podstawy, jeśli przypomni się *Fircyka*, *Balwierza zakochanego*, *Judasza*, *Pastorałki*, *Wielkanoc* i *Dziwną ulicę*. Ach! ta *Dziwna ulica* — ileż to drwin posypało się z racji jej wystawienia, Osterwa nie wahał się oddać inscenizacji człowiekowi nieznanemu w teatrze, malarzowi, który był zaprzeczeniem metody pracy Redutowej, chodziło mu bowiem o próbę zainteresowania malarza w całości sztuki teatru.⁴ Zwykle bowiem w teatrze malarz robi sobie w malarni swoje, a aktor na próbach swoje, jeden o drugim nic nie wie, i dopiero na próbie generalnej spotykają się niezgrani ze sobą, a często pokłóceni. Wi-

działem już takie kwiatki: aktor mówił w tekście o słońcu, a dekoracja była przez malarza obliczona na noc, bo sobie przy biurku wymyślił, że cienie będą dobrze wyglądały.

Muzyk piszący muzykę do sztuki, nie obeznany z charakterem pracy aktorskiej, rzadko trafia na wspólny styl. I tutaj Reduta dążyła do uzgodnienia elementów, mając stałego muzyka, który uczestniczył w pracy zespołu.⁵ Co tu pleść o wielkich problemach nowoczesnego teatru? Trzeba uczciwie zacząć od rzemiosła, żeby przedstawienia były nie Wampukami⁶, ale choćby Małymi domkami, zabezpieczonymi od skłóconych żywiołów.

Wreszcie Reduta właśnie dała sposobność nieznanemu szerokiej publiczności Schillerowi dać poznać się inscenizacją *Pastorałek, Wielkanocy, Don Kichota, Piosenek staropolskich*. Ostatni rok Reduty był w ogóle pod kierunkiem Schillera, a trzy czwarte zespołu Teatru im. Bogusławskiego składało się z wychowalców Reduty!

Wyjazd Reduty na kresy z nie widzianą dotychczas w Polsce inscenizacją sztuki na wolnym powietrzu, dotąd jest przypominany w prowincjonalnej prasie, jak bajka wobec strasznej rzeczywistości rabunkowych imprez objazdowych. Wie coś o tym konfraternia regionalistów polskich, uczonych marzących o bogatym życiu prowincji polskiej.

Dosyć! Reasumuję fakty.

1. Reduta była próbą teatru samowystarczalnego.
2. Nauczyła ludzi pracować, stwarzając metodę pracy.
3. Przez pięć lat prowadziła uporczywie repertuar czysto polski.

4. Odnowiała starego *Fircyka* i *Dom otwarty*.

5. Wprowadziła nowych autorów dramatycznych i pokazała w doskonałej formie, Żeromskiego, Tetmajera, Orkana, Katerwę, a przede wszystkim Szaniawskiego — autorów niemal nie granych na scenach polskich.

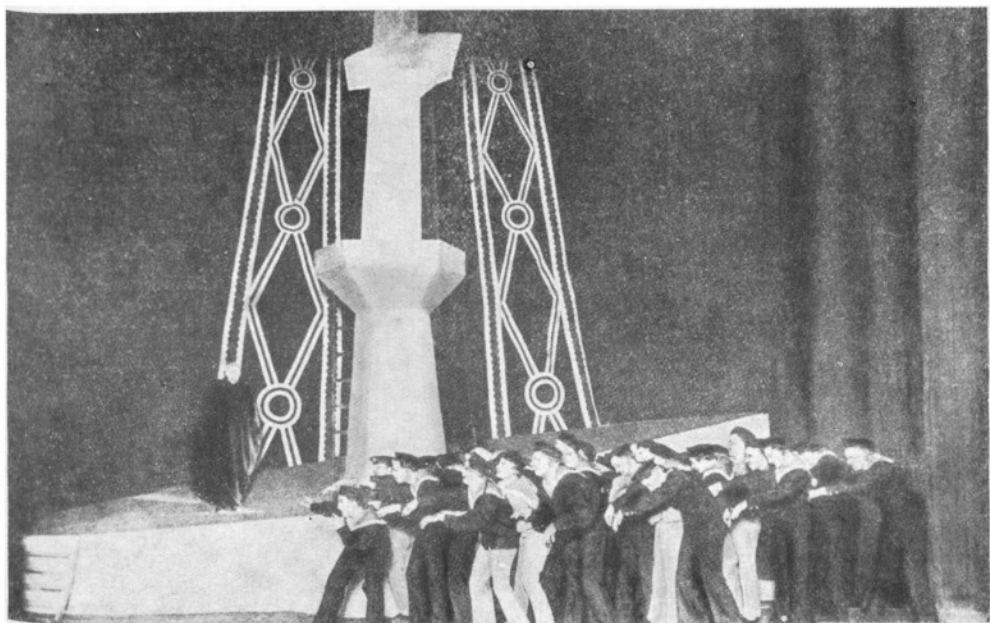
6. Dała próbę inscenizacji muzycznych widowisk (*Don Kichot, Piosenki staropolskie*).

7. Pokazała nowych inscenizatorów (Dobrodzicki, Schiller).

8. Zainteresowała w pracy teatru plastyków (Skoczylas, Dobrodzicki, Lechowski, Witkowski, Gronowski, Kuna, Gall).

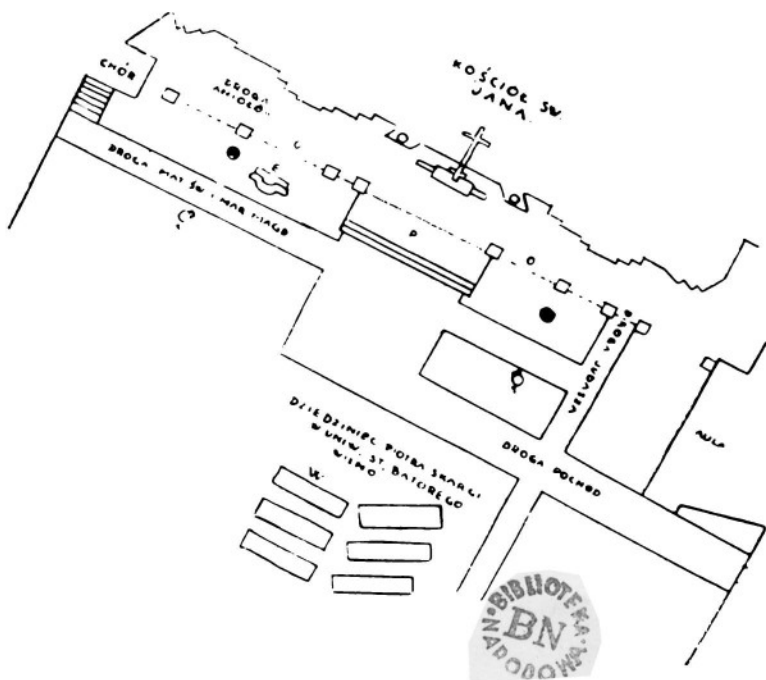


12. *Opowieść zimowa* W. Shakespeare'a. Reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1924
13. *Książ Pociomkin* T. Micińskiego. Reż. L. Schiller, scen. A. i Z. Pronaszkowie, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925





14. Wielkanoc L. Schillera na dziedzińcu Piotra Skargi Uniwersytetu Stefana Bato-
rego w Wilnie. Reż. i kost. I. Gall, 1924



15. Iwo Gall: szkic
sytuacyjny do Wiel-
kanocy

9. Na scenie Reduty grali znani aktorzy (Siemaszkowa, Duleba, Osterwina, Majdrowicz, Modrzewska, Mysłakowska, Gromnicka, Osterwa, Zelwerowicz, Maszyński, Krzewiński, Staszkowski, Jaracz).

10. Z Reduty wyszli dwaj dyrektorzy teatrów prowincjonalnych: Szpakiewicz, Benda.

11. Dostarczyła teatrom prowincjonalnym kilkunastu doskonale zapowiadających się aktorów.

12. Stworzyła laboratorium artystyczne dla młodych w Instytucie Reduty.

13. Urządziła propagandowy wyjazd na kresy Rzeczypospolitej.

14. Zorganizowała szereg publicznych odczytów z dziedziny teatru, wygłoszonych przez znakomitych uczonych polskich.

Słowem była na ugorze sztuki teatru jedynym zjawiskiem o celach artystycznych, społecznych i wychowawczych.

Cóż u diabła? czegoż jeszcze chcecie? Czy to nie dosyć przez pięć lat szalejącej wojny, polityki, giełdy, waluty, paskarstwa, chamstwa i siedmiu grzechów głównych?!

Panowie Limanowski i Osterwa! Głęboki ukłon Wam składam. Darujcie, jeśli nie zawsze dotrzymywałem Wam kroku i lekko-myślnie zbaczałem z drogi. Na tym miejscu proszę Was o przebaczenie.

1925

„BURZMY MUZEA!”

Herezje teatralne

STANISŁAW CZOSNOWSKI

Zastrzegam sobie na wstępie, iż nie będę mówić o teatrze w ogóle, ale wyłącznie o dramacie życiowo-psychologicznym, nazwanym przez Witkiewicza („Skamander”) „bebechowo-wstrząsowym”¹. Pomijam więc wszelkie inne formy dramatu, oraz komedię, nawet współczesną, która, choć również domaga się już zastosowania do niej innych miar niż dotychczas, niemniej przeżyła się w mniejszym stopniu od dramatu, dzięki temu, że komizm kryje w sobie więcej możliwości i niespodzianek niż tragizm, i że narzuca się nam bardziej bezwzględnie.

Zmiana, jaka wskutek wojny zaszła w naszej ocenie wszelkich zjawisk, czyni tym jaskrawszą niewystarczalność środków, jakimi zwykł się posługiwać współczesny dramat psychologiczny. Niewystarczalność ta dawała się odczuć już i dawniej, wywołując domaganie się reformy teatru, niektórym zaś dając asumpt wprost do odmawiania teatrowi racji bytu. O reformę tę woła w głos Witkiewicz, dążąc do usunięcia ze sceny wszelkiego „odzwierciedlania” życia i oklepanych, nawet w tragizmie swoim, stanów duszy ludzkiej i wprowadzenia natomiast nowych, ożywczych prądów, równoległych do tych, które wywalczyły sobie prawo obywatelstwa np. w malarstwie. Eichenwald, którego studium posiadamy w przekładzie Lechonia („Pro Arte et Studio”, nr 10 i 11), reaguje na czczość wiejącą z desek scenicznych okrzykiem: „Precz z teatrem!” — kwestionując poważnie jego pretensje do miana sztuki, wytykając mu brak samodzielności, niewolniczą zależność od literatury, pasożytniczy żywot na jej organizmie, kłamstwo, pod-

rabianie życia, wreszcie stwierdzając, że ludzkość współczesna przeżyła teatr ².

W danej chwili nie chodzi mi ani o szczegółowe rozpatrywanie wskazań na przyszłość, dawanych teatrowi przez Witkiewicza, ani o polemikę z Eichenwaldem, ale o wskazanie jednej z pominiętych dotąd przyczyn naszego niezadowolenia.

Współczesny dramat, mówiąc szczerze, stał się nudny. Interesuje nas wprawdzie niekiedy widowisko, sytuacyjnie, przebiegiem akcji, intrygą, jest to jednak zajęcie wyłącznie zewnętrzne, zainteresowanie naszych oczu, uszu, diabliska ciekawości naszej, nie sięga jednak głębiej i nie narusza zasadniczej naszej obojętności. Ostrze tragizmu jak gdyby się stępilo i łechce nas jeszcze po naskórku, ale nie odczuwamy już potężnego pchnięcia w samo serce. Groza sytuacyjna działa jedynie na zmysły i nerwy, nie dając żadnych wzruszeń natury artystycznej. W *Pocałunku wojny* karabiny, które autor potrafił zgromadzić na odcinku „Rozmaitości” ³, ogłuszają wprawdzie widza, ale na tym koniec. — Bowiem chodzi nie o ilość grozy, ale o jej jakość, o co najmniej zdają się troszczyć autorzy. Wszak i walki byków wzbudzają grozę! — Aha, powie czytelnik, już cię mam! Chodzi ci po prostu o tzw. efekty teatralne, o te przysięgi, wiarołomstwa i zemsty, o te strzały, sztylety, trucizny wraz z całym aparatem aktualności, wprowadzonym obecnie na scenę? —

Nie, nie o te efekty, które często są elementem komizmu w tragizmie, chodzi mi w tej chwili, choć oczywiście podzielam zdanie, iż przestały one wywierać na nas wrażenie. Chodzi mi właśnie o to, co na nas wywiera wrażenie obecnie? Chodzi mi o nasz stosunek do cierpienia.

Osią współczesnego dramatu psychologicznego jest konflikt zewnętrzny, tj. zdarzeniowy i wewnętrzny, tj. uczuciowy. Dzieje tych konfliktów, ich wzajemny stosunek wypełniają ramy dramatu, zaś skutkiem ich jest cierpienie, które u widzów powinno wywoływać współczucie. Mam wrażenie, iż stosunek dramaturga do inteligentnego widza oparty był dotąd na nieporozumieniu. Twórca—autor i odtwórca—aktor roztaczali przed widzem panoramę cierpień bohatera, przypuścmy na nieśmiertelny temat „ja cię kocham, a ty śpisz!” lub „pani zabiła pana”. Widz o skromnej skali

przeżywań wewnętrznych i wzruszeń zewnętrznych znajdując na scenie odzwierciedlenie wydarzeń trafiających się w każdej przeciętnej kamienicy — patrzył, wzruszał się i współczuł. Od skali zaś tego współczucia zależała ocena dzieła.

Dziś nastąpiła zasadnicza zmiana. Przeżyliśmy wojnę i te wstrząśnienia, które za sobą pociągnęła. Zakres naszych wrażeń zewnętrznych rozszerzył się stokrotnie, zasób naszych przeżyć wewnętrznych wzrósł. Przecierpieliśmy wiele i głęboko, i obecnie ani cierpienia na temat: „ja cię kocham, a ty śpisz”, ani odtwarzanie przeżyć wojennych i rewolucyjnych nie mogą wzbudzić naszego współczucia, jak w żołnierzu, otrząskanym z huraganowym ogniem, nie wzbudzą dreszczu wystrzały p. Węgrzyna. Zresztą (i w tym właśnie tkwi dotychczasowe nieporozumienie) celem dramatu nie jest wzbudzenie w widzu współczucia dla „sympatycznego” bohatera, ale przeniesienie widza w zupełnie odrębną sferę wzruszeń i rozmyślań. Tego współczesny dramat nam nie daje. Dotychczasowy sposób ujmowania i przedstawiania cierpienia nie zadowala nas. Kinematograf nie podniósł się wprawdzie do poziomu teatru, a teatr nie zniżył do poziomu kinematografu, niemniej współczesny widz zaczyna traktować dramat w kinie i współczesny dramat życiowo-psychologiczny w teatrze, jak gdyby się znajdowały na tej samej płaszczyźnie. Poglądy nasze na oba rodzaje tych przedstawień, choć się nie identyfikują, ale znacznie zbliżyły się do siebie. Jest to kwestia poniekąd perspektywy.

Współczesny dramat porusza nas tylko teoretycznie, narzucając pewne zagadnienia myślowe i psychologiczne, nie ma zaś siły skruszyć rampy, porwać nas na scenę, przyprowadzić o szybsze bicie serca, kazać nam zapominać o sobie samym i zespolić się z bohaterami na scenie. Pozostajemy zimni i ani na chwilę nie zapominamy, że przed nami jest scena, tylko scena. Człowiek współczesny inaczej cierpi, inaczej reaguje na cierpienia i czego innego domaga się od dramatu. W życiu punkt ciężkości cierpienia przesunął się dziś do wewnątrz: człowiek cierpi milcząc, mniej podlega impulsom, bardziej refleksji, głębiej analizuje, zna pewne dostojeństwo cierpienia i nie ma go na pokaz. Wszelkie afiszowanie bólu jest nam nie mile i osłabia wiarę w jego szczerość. Tymczasem aktor wszystkie siły wyteża w tym właśnie kierunku, aby cierpienie uzewnętrznić

i punkt ciężkości cierpienia przenosi na zewnątrz. Ale my już tak nie cierpimy — i stąd rozdzźwięk. L u d z k o ś ć w s p ó ł c z e s n a przerosła teatr, mówi Eichenwald, i jeśli słowa jego zastosować nie do teatru w ogóle, ale do współczesnego dramatu, należy im przyznać bezwzględną słuszność. Oczy nasze przewidziały. Dramat współczesny zbankrutował, demaskując swą istotną nicość, pozorność swej grozy, swą teatralną sztuczność, swe kłamstwo i obłudę. Śmierć mu! Śmierć tej teatralnej bezdusznej rutynie, która tkwi korzeniami w wypłowiałym już do cna gruncie, jak śmierć romantyzmowi w poezji. W teatrze domagamy się wichru, zasadniczej reformy dramatu współczesnego i wyrzekamy się „obrazków z życia” fotografowanych przez dziurkę od klucza pałacu czy sute-reny. *Małymi domkami, Zatrutymi źródłami*⁴, czy *Pocałunkami wojny*, bez względu na różnicę wartości artystycznej, nie przejmujemy się wcale. I tylko nie mamy jeszcze odwagi wyznać wręcz, że nas to wszystko nic, a nic nie obchodzi, tego zaś, co by nas mogło obejmć, przejąć nowym dreszczem, nie znajdujemy.

Tu sam siebie przyparłem do muru: czegoż żądamy od dramatu współczesnego? Zdaje mi się, iż nie uzmysławiamy sobie jeszcze jasno, jaka forma odpowiadałaby naszym wymaganiom. Dajemy określenia negatywne, jakiego dramatu nie chcemy, nie umiemy zaś określić pozytywnie, jak sobie wyobrażamy n o w y dramat współczesny. Ferujemy tylko wyrok zagłady na dramat „bebecho-wo-wstrząsowy”. Czy dramat ten, ulegając potrzebom życia i kultury duchowej, znajdzie wreszcie tę formę, która uczyni zadość naszym pragnieniom, czy też istotnie zamrze dla kulturalnego widza (dla niekulturalnego będzie istnieć zawsze, jak istnieć będzie kinematograf) — trudno przesądzać. Sądzę jednak, iż dramat psychologiczny, taki jaki jest dziś, przestanie wkrótce być rozrywką ludzi o pewnym poziomie duchowym, stanowiąc nadal codzienną strawę niewybrednych rzesz, nas zaś interesować będzie tylko z punktu widzenia historycznego, jako etap w rozwoju sztuki dramatycznej. Należy wszakże przedsięwziąć próbę reorganizacji dramatu, a za punkt wyjścia mogłoby służyć proponowane przez Witkiewicza zastosowanie fantastycznej psychologii i działania.

O teatrze futurystycznym

ALEKSANDER KOLTOŃSKI

„Nasz teatr futurystyczny drwi sobie z Shakespeare'a, ale uwzględnia plotkę aktorską, usypia pod wrażeniem ustępu Ibsena, ale entuzjazmuje się refleksami czerwonymi lub zielonymi foteli”.

*Z Manifestu Teatru Syntetycznego*¹.

Poruszywszy z posad w zawrotnym swym rozpędzie wszystkie działy literatury pięknej, Futuryzm zastanawiał się względnie najdłużej przed przybytkiem Sztuki Dramatycznej. Odważny jednak przede wszystkim w swych zamierzeniach, zdarł wreszcie z właściwą sobie bezwzględnością i tę ostatnią szatę pasatyizmu literackiego. I oto powstał Teatr Syntetyczny futurystów. Stworzyli go: przywódca ich, F. T. Marinetti, Emilio Settimelli i Bruno Corra.

Z manifestu o futurystycznym Teatrze Syntetycznym zdawałoby się, że powstał on z pobudek czysto patriotycznych, szowinistycznych, jak wszystko zresztą, co stworzył ten ruch zawadiacki, w najlepszym słowa tego oczywiście znaczeniu, w przeddzień i podczas ostatniej wojny wszechświatowej. Na stu Włochów dziewięćdziesięciu uczęszcza do teatru, dziesięciu zaś zaledwie czytuje książki i przegląda miesięczniki. A więc... Futuryści przypisują miano-

wicie teatrowi swemu doniosłe bardzo znaczenie wychowawcze, jako najlepszemu środkowi kształtowania duszy włoskiej w kierunku największego jej uodpornienia na niewiadomych losów zmiany oraz najelastyczniejszego jej wygimnastykowania, kształtowania jednym słowem wojennego. Wojna bowiem, w pojęciu prawdziwego futurysty, jedyną higieną jest świata!...

W rzeczywistości było jednak inaczej. Teatr ten — to znowu tylko jeden z dalszych wytworów gwałtownych żadnego nade wszystko nowatorstwa, którego, jak zapewniają groźnie futuryści, ustrzec się z czasem nie zdoła żaden z przejawów ducha.

Teatr futurystyczny musi być rzeczywiście antytezą bezwzględna teatru pasatystycznego, „rozciągniętego, analitycznego, pedantycznie psychologicznego, tłumaczącego, rozwodnionego, trwożliwego, zrównoważonego, pełnego zakazów jak urząd policyjny, podzielonego na cele jak klasztor, zmurszałego jak dom opuszczony”, teatru jednym słowem pacyfistyczno-neutralistycznego, a więc urągającego zasadniczo „dzikiej, porywającej i syntetyzującej szybkości wojny wiecznej”.

W przeciwstawieniu do teatru modernistycznego Ibsenów, Maeterlinków, Andrejewów, Paul Claudelów, Bernardów Shawów, „wobec dzieł, których publiczność znajduje się w odpychającej sytuacji gromady gapiów, co żal i współczucie swoje chlipią, przyglądając się powolnej agonii padłego na bruk konia”, każdy zaś akt, który odpowiada „wyczekiwaniu cierpliwemu w przedpokoju, by minister (efekt sceniczny: pocałunek, wystrzał rewolwerowy, słówko wyjaśniające itd.) przyjąć was raczył”. Teatr futurystyczny winien być s y n t e t y c z n y m, a więc związanym w ciągu kilku zaledwie minut, kilkoma dosadnie dobranymi słowy oraz szczęśliwie wykonanymi gesty „niezliczoną ilość sytuacji, nastrojów, idei, sensacji, faktów i symbolów”.

Lakonicznością oraz szybkością akcji, która do kilku wprost zredukowana być może chwilek, Teatr syntetyczny zwalczyć będzie w stanie, zdaniem jego twórców, konkurencję nawet... KINEMATOGRAFÓW. Teatr futurystyczny musi być następnie a t e c h n i c z n y m, czyli wyzwolić się bez zastrzeżeń z obłędnego koła nakazów technicznych, gwałcących od czasów greckich wszelką twórczość dramatyczną, nakazów „coraz bardziej dogma-

tycznych, głupio logicznych, drobnostkowych, pedantycznych, duszących”.

Niedorzeczne schlebianie płaskiemu gustowi publiczności; rozwadnianie na trzy, cztery akty pomysłów teatralnych, na które kilka wystarczyłoby stroniczek; obstawianie postaci naprawdę interesujących typami drugorzędnymi, zgoła zbędnymi; przypisywanie każdemu aktowi trwania od minut co najmniej trzydziestu do czterdziestu pięciu; rozpoczynanie każdego aktu czczą paplanią; wprowadzanie dziesiątej części koncepcji do aktu pierwszego, pięciu dziesiątych do drugiego, czterech zaś dziesiątych do trzeciego; budowanie aktów w sposób, że tworzą one tylko zapowiedź finału; „robienie bezwzględne pierwszego aktu n u d n a w y m, pod warunkiem że drugi będzie z a j m u j ą c y m, trzeci zaś p i o r u n u j ą c y m”; przygniatanie scen zasadniczych całym szeregiem scen szablonowych, zdawkowych; rozciągle opisy każdego wejścia lub wyjścia; stałe i systematyczne zastosowywanie tak zwanego „p r a w a r o z m a i t o ś c i p o w i e r z c h o n e j”, uciekającego się zazwyczaj do najmniej pomyslowych, a najbardziej utartych kawałków teatru współczesnego w rodzaju przygrywającej z dala gitary lub organów, pieśni gondoliera, tłuczonych wazonów, do paroksyzmu zaciekawienia doprowadzonych, a dopiero pod koniec aktu wybuchających dialogów, zmian pory dnia, roku, nastrojów, sytuacji nóg, rąk...; nadmierne przestrzeganie „p r a w d o p o d o b i e ń s t w a w ą t k u” całego utworu; tłumaczenie wreszcie widzowi logicznej ciągłości aktów oraz zaspokajanie nienasyconej nigdy ciekawości jego, zwłaszcza zaś o ile się to tyczy losu ostatecznego bohaterów sztuki — wszystko to oczywiście nie może być przedmiotem Teatru futurystycznego.

GLUPOTĄ JEST BOWIEM PISAĆ STO STRONIC, KIEDY WYSTARCZYŁABY JEDNA i to dlatego tylko, że uśpiona w dziecięcym swym „instynktywizmie” publiczność współczesna, widzieć pragnie charaktery zjawiających się na scenie postaci, powstające z powiązania logicznego całego szeregu faktów jako zjawiska realne, nie zadowolając się natomiast subtelnie przez artystę przeprowadzonymi skrótami.

GLUPOTĄ JEST nie buntować się przeciwko utartym przesądom teatralności, skoro życie samo jest zasadniczo a n t y t e a -

tralnym i dla tej właśnie swej antyteatralności najbogatszym źródłem „niewyczerpanych możliwości scenicznych”. WSZYSTKO BOWIEM MOŻE BYĆ TEATRALNYM.

GLUPOTĄ JEST zadośćuczynianie naiwnej tłumów prymitywności, która pewnymi, z góry zakreślonymi kierując się sympatiami, dla wybrańców swych zagwarantowanych pragnie względów, potępienia natomiast wymagając dla tych postaci, które mniej do znamiennej jej przemawiają czułościowości.

GLUPOTĄ JEST przestrzeganie prawdopodobieństwa, z którym geniusz i wartość artystyczna rzadko idą w parze.

GLUPOTĄ JEST chcieć wytłumaczyć logiką wszystko, co dzieje się na scenie, podczas gdy realność krąży dokoła „buchając w nas zawieją odłamków wydarzeń z sobą powiązanych, wzajemnie się przenikających, pomieszanych, splecionych, schautyzowanych” i powstając w wyobraźni naszej, niby odbitki kinematograficzne, „fragmentaryczne symfonie dynamiczne gestów, słów, hałasów i światła”.

GLUPOTĄ JEST poddawanie się czczym nakazom „potęgowania, przygotowywania oraz zachowywania największego efektu na zakończenie”.

GLUPOTĄ JEST wszelkie obładowywanie własnej wyobraźni „ciężarem techniki, którą wszyscy (nawet głupkowaci) posiąść mogą usilnymi studiami, praktyką lub cierpliwością”.

GLUPOTĄ JEST ZREZYGNOWANIE ZE SKOKU DYNAMICZNEGO W PRÓŻNIĘ WSZECHTWÓRCZOŚCI POZA WSZELKIMI DZIEDZINAMI ZBADANYMI.

Teatr syntetyczny powinien być dynamicznym, czyli powstającym drogą improwizacji z błyskawicznej intuicji i sugestionującej rewelatorskiej aktualności oraz współczesnym, czyli posługującym się, do bezwzględnej również dynamizmu prowadzącą, tak zwaną „kompenetracją” wewnątrz i czasów.

Teatr syntetyczny nie powinien następnie podporządkowywać się żadnej logice ani też żadnym istniejącym ulegać wzorcom, czyli że musi być autonomicznym, a logicznym i, aczkolwiek z realności czerpiąc źródła, nierealnym. „Dla jednostki obdarzonej wrażliwością teatralną istnieje realność wyspecjalizowana,

która władnie nerwami gwałtownie: tworzy ją to, co nazywamy ŚWIATEM TEATRALNYM”.

Z tych wychodząc założeń, tylko bezwzględna nowość stanowić może o wartości futurystycznej dzieła teatralnego. Tylko ona bowiem zapomnieć pozwoli widzowi, w myśl kanonów futurystycznych, jednostajność życia codziennego.

Nowym bezwzględnie teatr syntetyczny jednakowoż nie jest. Pomimo wszelkich zastrzeżeń ze strony twórców jego, tkwi w nim niemało jeszcze pierwiastków teatru nadzmysłowego, tego tak bardzo sponiewieranego przez nich Maeterlincka oraz sporo makabryzmu i sytuacji denerwujących typu *Grand-Guignol*², teatru wielce umiłowanego przez tłumy włoskie. Nadto dużo bardzo błyskawicznie podchwyconych i pomysłowo skojarzonych z sobą rozmów ulotnych ulicy, hal, pociągów, cieniów chińskich, zdartych z ekranu kinematograficznego efektów karkołomnych, a niekiedy nawet... niewyszukanych kawałów cyrkowych.

Nie sama jednak tylko pomysłowość, lecz i wyjątkowa oryginalność ujmowania cechuje teatr syntetyczny futurystów. Przez tak zwaną „kompenetrację współczesną” zjawisk życiowych bądź w czasie, bądź w przestrzeni, czyli jednocześnie na scenie przedstawianie sytuacji pozornie bardzo sobie dalekich — po jednej stronie: siedząca przy stole rodzina mieszczańska, po drugiej: szminkująca się kokota — zdobywa on się na nastroje oraz analogie przenikające rzeczywiście najskrytsze tajniki bytu. Nie chodzi mu przy tym bynajmniej o bytu tego usymbolizowanie, lecz o wydobycie zeń, drogą syntezy, najistotniejszej prawdy wewnętrznej, wobec której powierzchowność realistyczna teatru współczesnego zwykłą jest tylko fotografią, a raczej żywą kinematografią. Z oderwanych, na przykład, okrzyków zniecierpliwionego tłumu, oblegającego groźnie w oczekiwaniu czegoś wielkiego stojący na placu zamek królewski, parlament czy gmach trybunału, wyrysowuje się nagle potężne jakieś memento, które, niby obuchem, wali na śmierć bezmyślnie od lat pięćdziesięciu wartującego tu odzwier-ego.

W tak zwanym znowu „dramacie przedmiotowym” teatr futurystyczny nie ubiega się bynajmniej, jak to czynili przed nim inni, za nadawaniem przedmiotom „występującym” cech, obcych im

zasadniczo, istot ludzkich. Chodzi mu jedynie o wysnucie z samej przedmiotów tych natury, ich struktury wewnętrznej, własności fizykalnych lub chemicznych oraz wzajemnego ich ku sobie w przestrzeni ustosunkowania albo akcji tych właśnie nastrojów, które w stosunku do stykającego się z nimi człowieka nabierałyby przekonywającej prawdy absoulutu. Poruszają nimi na scenie nie przesuwający je z miejsca na miejsce ludzie ani też nadprzyrodzone jakieś duchy tajemnicze, lecz te mianowicie siły, z napięcia oraz ciągłego na się oddziaływania, z których tworzy się właśnie owa nieobjęta sieć energetyczna, którą nauka współczesna zwie wszechżyciem. Bytowanie trzech jednocześnie przedmiotów objawia się w nerwach nadwrażliwych nadsluchującego u drzwi dziewczęcia; miłość dwojga obejmujących się kochanków porusza figurkami teatrzyku drewnianego; w rozstawionych zaś w pustej sali krzesłach i fotelach zaskrzepia się szereg sytuacji, nadających przedmiotom tym pewną, tajemniczą, nawet grozą przejmującą, autonomiczność życia wewnętrznego. Nigdy może naprawdę zawile zagadnienia filozoficzne istnienia ciekawszego w sztuce nie znalazły sobie odbicia.

Niepoślednią wreszcie zdobycz posiadł teatr futurystyczny w zastosowaniu światła we wszystkich jego rodzajach, napięciach i kolorach. Nie jako efektu scenicznego jednak, lecz jako czynnika autonomicznego, uosabiającego w sobie pewną sumę nastrojów i wartości samoistnych, bezwzględnych.

W sprowadzaniu zasadniczych postulatów teatru swego do skrajnie utylitarystycznego pojmowania polityczno-wychowawczego, w trywialnym poniekąd ubieganiu za ekstrawagancją, futuryści obniżyli oczywiście do pewnego stopnia wartość bezwzględną sztuki dramatycznej. Skądinąd za to na nieprzewidziane ją dotychczas pchnawszy tory, stworzyli nie tylko nowe zupełnie źródło intuicyjnie wyczuwanych sensacji artystycznych. W niedostępnym murze tradycji wiekowej uczynili bądź co bądź wyrąb, poprzez który geniusz ludzki na nowe może patrzeć będzie światy...

O teatrze pisać nie będziemy

O teatrze, dopóki istnieją jeszcze po miastach polskich instytucje powszechnie zwane teatrami, pisać nie będziemy. Teoretyczne dociekania na temat tego, jakim teatr być powinien, kiedy się nie ma jednocześnie do rozporządzenia żadnej sceny, uważamy za bezużyteczne i jałowe. Każdy, kto ma wieczór do stracenia, może się łatwo przekonać, jakim teatr być nie powinien.

Uważając teatr za jedną z najważniejszych placówek sztuki w kierunku oddziaływania jej na tłumy, domagamy się od społeczeństwa oddania wszystkich budynków teatralnych i cyrkowych na terenie Rzeczypospolitej Polskiej w nasze ręce, a dowiedziemy wam, że stworzymy teatr, który bogactwem i niespodzianością form i asocjacji prześcignie daleko wszystkie najśmielsze dotychczasowe możliwości.

Równoczesny i gwałtowny kryzys książki, jako formy dalszego dostarczania poezji odbiorcom, i teatru, jako artystycznego widowiska, stawiają człowieka nowoczesnego wobec tysiąca wyrastających spod ziemi zagadnień. Zwłaszcza, podczas gdy teatr nowy przechodzi dopiero stadium mozolnych i bolesnych narodzin, — ta poezja nowa, jedynie i głęboko akustyczna, która chce i musi być oddawaną środkami jej współmiernymi — żywym słowem, już się tworzy, już właśnie jest. Otwiera się zupełnie nowa dziedzina „terra incognita”, o której nie było czasu myśleć dotychczas, wielka nieznana płaszczyzna sztuki, nie pokrywająca się już z płaszczyzną sztuki aktorskiej, a nie mniej od niej ważna. Gwałtowna potrzeba nowej kasty artystów-recytatorów, których nie ma, coraz boleśniej daje się odczuwać. Dotychczasowe postawienie tej sprawy na poziomie przeciętnej „deklamacji”, tj. oddawanie poezji na modłę tego, jak oddawało się tę lub inną rolę w teatrze naturalistycznym, jest dzisiaj śmieszne i niewystarczające. Starzy aktorzy, postawieni wobec nowych zagadnień, okazują się nieudolnymi i nieużytecznymi. Za mało zwracało się w ogóle uwagi na wartości słowa jako takiego, na jego stronę słuchową, do czego potrzeba zresztą niepomrotnie większej kultury, niż jej posiada przeciętny aktor starego teatru. Nieomal, a nowa poezja polska okazałaby się z zatkanyimi ustami, bez odtwórców, którzy by ją mogli podnieść, skupić i rozrzucić na tłumy.

Pierwszą wielką polską artystką, która ten moment świadomie przeżywa i toruje zupełnie nowe drogi dla recytacji współ-

czesnej, jest niewątpliwie p. Irena Solska-Grosserowa. Już sam fakt, że artystka o takiej renomie i tradycji scenicznej, jedna z tych, których imię „obowiązuje”, nie pomieściła się w ramach swoich dotychczasowych ról, a miała na tyle odwagi cywilnej, aby jednym mocnym rzutem rozwalić chiński mur tradycji i tradycyjek, i otwarcie stanąć w rzędzie rąbiących nowe drogi, mówi dosyć wymownie o żywotności i niespożytych siłach twórczych tej jedynej polskiej artystki-konstruktorce.

Dla p. Solskiej nie ma już miejsca w obecnym naturalistyczno-symbolicznym tingl-tangl-teatrze¹. Przerosła go o całą głowę. Dlatego, w poszukiwaniu za nowymi, niestrawionymi formami dla swojej intuicji artystycznej, zwróciła się tam, gdzie zdawało jej się, że te formy już słyszy — ku futurystycznej poezji². Pani Solska, jako recytatorka, nie ma przynajmniej dookoła siebie całej tej staroteatralnej maszyny, która paraliżuje jej ruchy i nie pozwala wyładować wszystkich swoich możliwości. Sama bierze na swoje barki cały ciężar i za niego odpowiada. Artystka o takiej kulturze słowa i poczuciu stylu była jakby predestynowana do uczynienia pierwszego wyłomu w dziejach polskiej recytacji. Obecnie cały zastęp najkulturalniejszych aktorów pójdzie już tą drogą (Janusz Strachocki, Jan Kochanowicz).

P. Solska, jak nikt inny, czuje kompozycję, jej brylowatość i przecięcia. Jest pierwszą polską artystką, która stara się konstruować. W walce o wyzwolenie z jarzma naturalizmu i przywrócenie słowu jego wartości akustycznych dochodzi do muzycznego ujmowania poszczególnych momentów i całych pomniejszych utworów. Powstają rzeczy kapitalne (*Deszcz Jasieńskiego, Śnieg Młodożeńca*).

Publiczność i „krytyka” warszawska zostały po raz pierwszy postawione oko w oko wobec faktu dokonanego, wobec wielkiego wyłomu. „Krytyka” zresztą tak się zgubiła, że oprócz kilku wykrzykników pod adresem samej recytacji i wyrazów zdumienia z powodu asocjacji Solska-futuryści („Pani, co czynisz!...”) nic nie potrafiła wykrztusić. Wszyscy jednakże poczuli instynktownie (nawet „Rzeczpospolita!”), że dzieje się tu coś istotnie przełomowego.

Pani Solska nie pomieści się już dalej w teatrze p. Szyfmana. Społeczeństwo polskie winno pomyśleć nad tym, ażeby dać tej wielkiej artystce scenę, z której mogłaby rozdawać tłumom to, na co ją i jedynie ją stać. Czy czekamy, aż wyręczy nas w tym która ze scen zagranicznych?

Manekiny naturalizmu*

ANATOL STERN

Znajduje się w Berlinie, w kolekcji Waldenowskiej¹, pewien obraz Chagalla, noszący tytuł *Russland, den Eseln und den Andern*. Wyobraża zaś osła, ozdobionego rogami, stojącego na dachu domu. Brzuch czy też wymię tego osła (oślicy) tworzy księżyc ssany przez jakiegoś potworka, homunculusa, ni to dziecko, ni to małpkę. W przestworzu, na przeraźliwie czarnym tle nocy, unosi się postać z kobiałką w ręku. Co w tym obrazie najbardziej zastanawia, to głowa tej postaci, oderwana od tułowia i unosząca się nad nim, głowa, z oderwaną częścią grzbietu, z jakimś potwornym, zidiociałym, kataleptycznym przestrachem wpatrująca się w smugi blasków, przeszywające czarne tło nocy. W perspektywie widać cerkiewkę, której dzwon wisi na szyi osła.

Zdarzyło mi się niedawno czytać, w którymś z krakowskich dzienników, o burzy, którą wywołał w Sosnowcu czy innym miasteczku Chagall. Tak, ten pocziwy, spokojny malarz, którego nazwisko, modne ostatnio, znane jest niewielu nawet w stolicy Polski — stał się przyczyną nieledwie przewrotu, niepokojów, zaburzeń, rewolucji, trwającej nieomal tydzień. Wywołał je odczyt o nowej sztuce, urządzony staraniem związku nauczycieli sosnowieckich — odczyt, na którym był zademonstrowany jeden z obrazów Chagalla. Z opisu gazety można wywnioskować, że chodziło tu o *Handlarza bydła*, wyobrażającego m. in. klacz, ciągnącą wóz,

* Podtytuł: Uwagi o polskim teatrze, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym, na tle nowej sztuki. (Przyp. wyd.)

ze żrebięciem, wyglądającym z jej brzucha. Sosnowieccy obywatele wraz z żonami opuścili salę, urządziwszy uprzednio wielką manifestację antychagallowską, jakiś zaś ksiądz sosnowiecki na najbliższym kazaniu wyklął Chagalla i prelegenta, który deprawował sosnowieckie owieczki. Nauczyciel został z infamią wygnany ze szkoły i po niewczasie dopiero zrozumiał, jak niebezpieczne jest w Polsce mówić o nowej sztuce, i w szczególności o tym, że ciężarne klacze noszą w brzuchu żrebięta.

Drobny ten epizod ubawił mnie z początku, o tyle, o ile może chamstwo (mniejsza o to, w sutannie czy w surducie) ubawić człowieka, przyzwyczajonego co prawda do jego wszechobecności, ale łudzącego się, że nie może ono przybrać rozmiarów zatrważających. Rzeczywiście, zdarzenie to miało smak dobrej farsy, jednej z tych starych doskonałych fars, w których wyśmiewane są obyczaje prowincji. Po pewnym jednak czasie wesołość moja ostygła, i gdy wpadł mi w oczy obraz Chagalla *Russland, den Eseln und den Andern*, pomyślałem, jest to świetna kompozycja symboliczna, którą dałoby się zastosować w całej rozciągłości do stosunków panujących w Polsce.

Ujrzałem więc, jak gdyby w krótkiej wizji, monotonnego osła opinii publicznej, osła konserwatyzmu, z wielkim dzwonem narodowego pyszałkostwa na szyi, karmiącego bładą przyzwoitością, wyblakłą nudą swe pokraczne małe — poronionych twórców. A w tej straszliwej postaci z oderwaną głową, czyż niełatwo mi się było dopatrzyć Polski myślącej, z głupkowatym przestraszchem przyjmującej pierwsze sygnały czerwonych zachodnioeuropejskich reflektorów, przerzynających jej osłe mroki?

Ostatecznie, jeśli nie śmiemy żądać od ludzi wszechwiedzy, doskonałej kultury, wyrażającej się w otrząśnięciu starych, zmartwiałych form życia społecznego czy sztuki — to o b o w i ą z k i e m naszym jest żądać woli poznania nowych, żywych form. Wydaje mi się, że ludzie za wiele mówią o przesileniach gabinetowych, o wyścigach i o rewolucjach murzyńskich, a za mało zwracają uwagi na tę pierwszorzędną wagę, a może jedynie ważną rzecz, jaką jest konieczność istnienia w każdym nas woli — c i ą g ł ę g o t w o r z e n i a, i jedynie żywotna kwestia ukształtowania w sobie tej nowej religii, która pod tysiącnymi nazwami, zużytkowawszy ca-

ły arsenał hałasu, pięknych i potwornych szaleństw, dała nam znać, że istnieje wśród nas. Trwoga, która nas ogarnęła na widok tak niezwykłego, tak trywialnego zwiastowania, czyż nie jest zwykłą trwogą i sentymentem człowieka rzucającego dawną wiarę? I czy ta nowa religia nie jest już przez to prawdziwsza, że jest nowa, że pozwala nam wybuchnąć niesłyszczanym dotąd przez nikogo, niesłychanym krzykiem, nową krwią, innym śmiechem, irracjonalną prawdą — czyż nie wszystko zresztą jedno czym, byle czymś, co mówi, że nie tylko żyję, ale że także walczę — i co przebiją serce mieczem miłości.

Tu się zbliżam do właściwej treści tego szkicu, do krytyki polskiej. Czyż nie ona powinna zająć w tym apostołowaniu nowych kultur miejsce pierwszorzędne? I charakterystyczne jest, że krytyka współczesna w Polsce wcale prawie nie istnieje, że przeszła ona całkowicie na pole polemiki. Niedawno byliśmy świadkami takiej bachanalii i polemiki, i genialnego gadulstwa, w którym brali udział co najzasłużeńsi krytycy, dżentelmeni, skądinąd nad wyraz poważni, że wymienię tu takiego purytanina, jak p. Irzykowski². Tak, właściwych krytyków Polska posiada mniej, aniżeli ministrów. Ma za to wielką ilość mniej lub więcej zdolnych polemistów. Znajduje to swoje wyjaśnienie. Makuszyńscy, Grubińscy, Rostworowscy³ są nie tyle krytykami współczesnej literatury i dramatu, ile przede wszystkim sami są literatami i dramaturgami. Będąc tedy pisarzami starej szkoły, ci panowie nie tylko że nie szukają nowych wartości w dziele sztuki, ale poniekąd starannie unikają mówienia o nich. Polemizują oni z autorem, opowiadają sztukę i zwierniają się czytelnikowi, jakby o n i tę rzecz ujęli jako jej autorzy. Jest to podejście do sztuki co najmniej niemiarodajne, i autor tych słów nie pierwszy czyni tę uwagę. Spośród paru set recenzji teatralnych z ostatnich kilku miesięcy nie przypominam sobie ani jednej, gdzie by krytyk stanął na stanowisku rewolucyjnym i gdzie by ganił nie repertuar, lecz samą metodę, punkt widzenia. Są to bądź niedołężne bajdurzenia i amatorskie uwagi pp. Pieńkowskich i Rabskich⁴, bądź lekki salonowy flircik p. Grubińskiego, któremu bardziej chodzi o pokazanie między wierszami, że jest z aktorami i aktorkami na „ty”, aniżeli o ocenę sztuki i gry, wreszcie gładkie, dowcipne, piękne frazesy p. Maku-

szyńskiego. Najbardziej może rzeczowe, ale też nie nowatorskie, są oceny p. Breitera⁵ i zbyt pilnujące się etykoestetycznych wartości, idealistyczne recenzje p. Zawistowskiego⁶. Z recenzji wiadać, że krytyków scena przeraźliwie nudzi, że zawód swój z rozkoszą zamieniliby na inny, gdyby posiadali jakiegokolwiek inne zdolności. Jeśli już wypadło mi pisać o tej niemiłej sprawie, to radziłbym panom krytykom teatralnym, aby zachowali przynajmniej pozory i nie częstowali publiczności „fachowymi” recenzjami w parę godzin po sztuce; świeżość takich poczęstunków jest mocno wątpliwa, i zdarzyło mi się przypadkiem zauważyć, że recenzje z zupełnie różnych rzeczy są znakomicie i zdumiewająco do siebie podobne.

Wyznaję, że zbyt wiele miejsca poświęciłem tu krytyce teatralnej. Bądź co bądź jest ona, mimo wszystko, czymś bardziej godnym uwagi ze względu na swój *d o w c i p*, niżli teatry warszawskie, w których istnieniu nawet dowcipu trudno by się było doszukać. Nie mówiąc nic o braku w mieście teatru, który by przynajmniej zewnętrznymi pozorami mógł świadczyć o swej powadze — dziwi człowieka, mało nawet interesującego się teatrem, ten *z u p e ł n y b r a k i n w e n c j i*, który daje się spoznać w reżyserii, w inscenizacji sztuk, w dekoracjach, w grze artystów. Słyszeliście o podobnych sztukach, wystawionych u Reinhardta, o wysoce majestatycznym wrażeniu, które czyni wysoki, sztywny, cały z czerwonej cegły zbudowany fronton teatru, o fackie zastosowania jako lamp — stalaktytów, z których sączy się niewyraźne światło w tym teatrze, zbudowanym na wzór rzymskiego Colosseum⁷. Na *Dantonie* publiczność z rozmaitych miejsc teatru słyszy tuż nad uchem powtarzające się okrzyki: „Na śmierć!”, które, dając widzom złudzenie, że są współaktorami, czynią wrażenie wstrząsające. Są to efekty nie odnoszące się ściśle do istoty sztuki teatralnej — rola ich w teatrze jest jednak niepowszednia i świadczy o inteligencji reżysera. Podobnie dekoracje, uproszczone do ostatnich granic (niekiedy do portier, stołu i krzeseł), mówią o logicznym wysiłku reżyserskim, o *p r o g r a m o w y m* przeniesieniu punktu ciężkości sztuki na jej część recytatorską. Jest to metoda gry, która nie chce być fotografowaniem, jak u Stanisławskiego, i która, używając środków, propagowanych poniekąd później przez Meyer-

holda — pewnego zrównoważenia w timbrze głosu — zachowując rytmiczną linię w przedstawieniach grup, wyrывa się tym samym z ram ściśle naturalistycznej sceny. Nawet nie będąc fanatykiem tej metody, trzeba się jednak odnieść z szacunkiem do tak poważnych usiłowań. I będąc wrogiem ekspresjonizmu (co może powiedzieć o sobie autor tego szkicu), można z gorącym zacięciem śledzić eksperymenty, zarówno ekspresjonistyczne, jak i inne — byle nie były oparte one jedynie na sensacji. Można nie wierzyć w celowość tych prób, lecz, jeśli się wierzy w konieczność ich istnienia, jako stadium przejściowego — jest to już wiele. Słyszałem o najnowszych próbach ekspresjonistycznych, m. in. o dialogu kochanków wmurowanych w tekturowe, pomalowane domki, wjeżdżających na scenę na kółkach itp., i nie oburzyłem się na widok patriotycznych elukubracji Maeterlincka wystawionych w Warszawie⁸. Podobnie próby dramatu dadaistycznego w paryskim teatrze zasługują na uznanie, jako wysiłki wyrwania sceny z martwoty dotychczasowego repertuaru, przeładowanego symboliką dawną (choćby Maeterlincka), i tą, która znajduje dziś swych zwolenników, przemawiając językiem katolickiej mistyki Claudela. Nie wierzę w to, by te próby podlegały poważniejszej krytyce, stwierdzić należy jednak ich sumiennosc. Znowu nowoczesny teatr rosyjski Jewreinowa⁹, świetnego teoretyka (*Teatr jako taki, Teatr dla siebie*), jest raczej kabaretem wysokiej miary. Bardziej ciekawe już są dawne próby futurystów włoskich: teatru-karnawału. Tłumy stają się tam, jak w najstarszych misteriach, współaktorami. Podobnie jak w kabarecie — gdzie publiczność spełnia mniej lub więcej złożoną rolę greckich chórów, powtarzając refren piosenki śpiewanej przez aktora.

Wszystkie te wysiłki dowodzą, że teatr współczesny stoi nad przepaścią. Ucieka się on do bezsprzecznie ciekawych, ale, w stosunku do jego poglądów na scenę, niezmiernie kuglarskich sensacji, za pomocą których stara się powstrzymać uciekającego widza. Nie ulega wątpliwości, że sztuka sceniczna straciła grunt pod nogami, przeżywszy naturalizm, symbolizm, psychologizm — wyczerpała wszystkie środki ekspresji i wypadła z ram właściwego teatru, stając się tylko deklamacją lub tylko wyobrażeniem ruchu. Dalej po tej drodze kroczyć było niepodobna bez zamiany e m p i-

rycznych podstaw dotychczasowego teatru na inne, których wszakże stara sztuka nie знаła, obracając się w granicach doświadczalności, logiczności. Jedynie z przekroczeniem tych granic mogła nastąpić nowa era, odrodzenie teatru europejskiego (por. moja rozprawa w *Nowej Sztuce* pt. *Nowy teatr dla wszystkich*¹⁰: o fatalizmie, tkwiącym w podłożu teatru dotychczasowego i o podstawach nowego teatru). Przed tym krokiem jednak teatr się cofnął i, nie mając żadnego wyznania wiary, zwrócił się do bezbarwnego, realistycznego inscenizowania wszystkich możliwych sztuk o wszelkim podłożu ideologicznym. Nigdzie się nie daje to zaobserwować w tej mierze, co w Polsce — i nigdzie jeszcze naturalizm nie miał tak nieudolnych apostołów i wielbicieli.

W jednej z nowel, zdaje mi się, Henryka Manna, jest mowa o prostytutce, która otrzymała od jakiegoś zamorskiego gościa czarną perłę niezwyklej ceny i nie znając jej wartości, umarła z nędzy i głodu, z bajecznym bogactwem w rękę. Podobnie teatr obdarzony jest przez geniusza intelektu klejnotem możliwie najzupełniejszej swobody, nierealności, radosnej nielogiczności, której nie rozumie i nie potrafi wyzyskać, zarażony ohydą chorobą naturalizmu.

Nie brońcie teatru naturalistycznego! Ci, którzy bronią teatru, wskazując na tłumy ludzi przezeń zahipnotyzowanych, niech wiedzą, że nie mniej, a może bardziej jeszcze interesuje publiczność kabaret — instytucja, której wrogiem mieni się teatr, ale z którą jest tak blisko spokrewniony w swym stadium obecnym. Ostatecznie i mnie również interesuje widowisko sceniczne, choć w nierównie większej mierze zaciekawia mnie widok bójki ulicznej. Dlatego też przypuszczam, że widowisko teatralne winno się czymś różnić od widowisk innego typu, choćby kompleksem pewnych, z góry określonych i uzależnionych od rodzaju produkcji teatru — wpływów sceny na widza. Co do polskiego teatru, to pamiętam, niestety, kuchenną atmosferę sceny na *Rosmersholmie*, okropne wrażenie na widok p. Solskiej, bijącej głową o kant pieca¹¹ — a także, z dawniejszych czasów, p. Szylling w roli duszonej Desdemony¹², ohydnie rzucającą nogami — i wystawę ubrań, którą co pewien czas urządza Teatr Polski wznawiając Szekspira — cały wściekły, dziecinny naturalizm warszawskich teatrów, rozestetyzowanych mniej lub

więcej. Ten, kto widział to, a także wiele innych poczynąń pp. Osterwy, Lorentowicza, Szyfmana, Limanowskiego, zrozumie, czemu ludzie tak różniący się od siebie pod względem kultury artystycznej, jak wyżej wymienieni, mogą znaleźć się jednak na wspólnej płaszczyźnie.

Sztuka teatralna w każdym razie nie jest jedynie panoramą denerwujących scen lub salonem mód, za jaki wielu ją uważa. Nie wiele brakuje, aby nieefektywne afisze teatralne zostały zastąpione przez takie, jakie miałem sposobność oglądać w jednym z miast prowincjonalnych:

K I N O

N A J W I Ę K S Z Y S Z L A G I E R S E Z O N U

Kolosalny obraz pt.

O N A

który zawiera sceny

STRASZNEGO POJEDYNKU NA NOŻE!

MIMO STRASZNYCH SCEN

obraz jest arcydziełem sztuki kinematograficznej

Jeszcze 2 dni

Osobom nerwowym wstęp nie zalecony

Cena

Nic nie stoi na przeszkodzie, aby teatr polski również zaopatrzył swe afisze w podobne ostrzeżenia „specjalnie dla nerwowych”. Pamiętam przecież, jak na Wilde'owskiej *Tragedii florenckiej*¹³ (reż. Wysockiej: p. Wysocka lubi sensacje), podczas pojedynku księcia z kupcem, piękna pani poza mną nerwowo pytała: „Kto kogo trafi?” Nic nie zatrze wspomnienia jej bolesnego westchnienia, gdy młody p. Benda został wreszcie zaduszony przez zadowolonego męża (p. Junoszę-Stępowskiego).

W tym miejscu chciałbym się zwrócić z dłuższą przemową do polskich reżyserów, błagając, aby oszczędzali nieświadome kobiety i nielicznych widzów, świadomych łatwizny dowcipu tych sen-

sacji. Wydaje mi się jednak, że bardziej wskazane będzie uczynić to drogą rozważania.

Zapomnijmy na chwilę o tym, że typ sztuki dotychczasowej jest już niewystarczający, i wyobraźmy sobie, że stara scena nas zadowalnia. Nasuwa się pytanie, czy teatr może być sprowadzony jedynie do roli estetycznej rozrywki, wypoczynku intelektu — teatr, który miał zawsze tę przewagę nad innymi sztukami, że wysuwał trwałe, skondensowane światopogląd i zapładniał widownię ideowo. Oczywiście, że nie. Tego zdania nie jest nawet biorący na ogół teatr bardzo lekko p. Grubiński, który w swej rozkosznej odpowiedzi na akt oskarżenia, wytoczony przez „Ligę Konsumentów” przeciwko *Kochankom*, i na twierdzenie, że teatr winien być miejscem wypoczynku — odpowiedział, że miejscem wypoczynku jest łóżko, ewentualnie sofa — ale nie teatr. Nie przypuszczam, aby najdłuższe rozważania mogły kwestię rozstrzygnąć z większym powodzeniem, niżli tych parę słów. Stary teatr jest gigantycznym lustrem, w którym tłumy widzą swe zogniskowane odbicie; w teatrze dokonywa się w ten sposób akt gromadnego samouświadamienia się mas (por. studium Breitera, doskonale pod względem informacyjnym: *Walka o teatr*¹⁴ i moje: *Nowy teatr dla wszystkich*). Jeżeli tedy teatr nie posiada żadnej wytycznej, jeżeli rozdrabnia się na tysiąc światopoglądów — tym samym przestaje wypełniać swe zadanie, traci sens swego istnienia, dyskredytuje swe znaczenie instytucji uspołecznionej masy. Teatrowi współczesnemu, który ukazuje tłumowi jego obraz w tysiącnych, skomplikowanych odmianach, zamiast ukazać mu jego jedno jedyne odbicie idealne — grozi śmierć nieunikniona.

Należy więc wysunąć żądanie programowości w teatrze. Jedynie wzniosłszy sztandar ideowości, bez względu na jej charakter, zdobędzie sobie stary teatr prawo istnienia, w każdym razie — przedłużenia istnienia. Scena, na której wystawiane są jednocześnie sztuki o różnym podłożu ideowym, nie otrzymujące przy tym piętna ideologii reżysera — przypomina jarmarczny stragan, gdzie obok *Rozmów z duszą św. Augustyna* leży bulwarowa *Marta*, i gdzie hamburskie pornografie dyskretnie wyglądają spod obrazu Madonny. To pomieszanie różnych

światów byłoby dozwolone jedynie jako środek artystyczny, lecz sztuka taka byłaby z natury rzeczy sztuką typu nowoczesnego, występującą przeciwko związkom logicznym, które obowiązują w starym teatrze.

Wywody powyższe, dość przekonujące dzięki swej oczywistości, pragnąłbym zilustrować przykładem, pierwszym z brzegu.

Szczególnie nadają się do tego dwie sztuki, wystawione dość dawno przez tego samego reżysera: mówię o *Księżu niezłomnym* i o *Bracie marnotrawnym*¹⁵. Katolicki dogmatyzm Calderona i paradoksalność Wilde'a są niewspółmiernymi momentami ideologicznymi, i reżyser, który je wystawia, winien być świadomy trudności swego zadania, o ile nie chce obnażyć swej ideowej bezpłciowości. Paradoksowi odpowiada groteskowość zewnętrzna — dogmat objawia się przez prymityw. Jeżeli więc reżyser jest przeświadczony, że Wilde'owski paradoks ma w sobie coś z dogmatu religijnego, lub na odwrót, jeżeli w *Księżu niezłomnym* widzi paradoks fanatyzmu religijnego — to niechaj sztuki nie wystawia, i niechaj jego dobry geniusz pomoże mu sprawić rozkosz widzowi przez ukazanie dwóch skrajnych organizacji psychicznych, które dopełniają się nawzajem. Jeżeli jednak tego nie ukazuje w sposobie zainscenizowania tych sztuk — dowodzi, że jest bądź ignorantem nie mającym pojęcia o istocie teatru, bądź człowiekiem nieudolnym. Jedna i ta sama scena nie powinna bowiem nosić piętna rozmaitych ideologii reżysera, tym bardziej zaś nie powinna być terenem jego ideologicznej bezwyznaniowości. Nie mówcie mi tylko nic o ideologii naturalistów. Naturalizm jest właśnie ową bezwyznaniowością.

Nie odmawiam wielu zalet pp. Osterwie, Szyfmanowi i innym. Przeciwnie, jestem przeświadczony, że są to ludzie o dość niepospolitej inteligencji. I tym więcej ma się prawo wymagać od nich, aby przed rozpoczęciem inscenizowania sztuk w swych teatrach wyjaśnili sobie przede wszystkim, jaki jest ich własny teatr koncepcji ideowych. Nie ograniczy to bynajmniej, a w każdym razie nie ograniczy w tej mierze, w jakiej by się to wydawało na pierwszy rzut oka, terenu ich pracy — podobnie jak niebieskie okulary nie przeszkadzają widzieć noszącemu je tego wszystkiego,

co widzą ludzie nie noszący szkieleł — ale w pewnym określonym zabarwieniu. To zabarwienie ideologiczne, wyrażające się w sposobie inscenizowania sztuk (symbolicznym, prymitywistycznym lub innym — ale tylko w pewnym określonym sposobie) — winno być niezbędną cechą reżysera teatru starego. Powtarzam, jest to jedyna rzecz przemawiająca za jego istnieniem — i odgraniczająca go od dyrektora prowincjonalnego panopticum, gdzie można zobaczyć wszystko i „przez jakie szkła sobie kto życzy”. I jedynie wtedy będzie można odnosić się doń jako do przeciwnika, którego należy zwalczać, nie odmawiając mu wszakże swego szacunku. Stara sztuka bowiem już nas nie zadowalnia. „Jest ona wielka w swoim rodzaju, ale rodzaj jej jest mały”.

Nie wątpię, że reżyser właśnie dźwiga cały ciężar odpowiedzialności za tę ponurą arlekinadę, którą jest współczesny teatr polski. Aktor jest manekinem, kukłą, marionetką oddaną władzy reżysera i dramaturga — jest, lub winien nią być. Ci, którzy mówią o indywidualności, o geniuszu aktora, nie rozumieją, bez wątpienia, siebie samych. Genialny aktor byłby dynamitem rozsadzającym teatr. Reżyser musiałby takiego aktora usunąć, tak samo, jak wódz zmuszony byłby usunąć podwładnego przerastającego jego rozkazy. Gdyż geniusz określa przede wszystkim to, że jest on niepojętym i oryginalnie twórczy. Aktor zaś będący na scenie twórcą, nie talentem ściśle odtwórczym, przestaje być sobą, traci rację bytu, staje się dramaturgiem, pisarzem. Geniusz może być również aktorem, jak nim był, jeśli chcecie, Szekspir i Molier. I d e a l n y a k t o r jednak, aktor w istotnym tego słowa znaczeniu, może być tylko błaznem, zdolnym linoskoczkiem, mniej lub więcej subtelnym rzemieślnikiem. Nie widzę wyjątków: tu ani gdzie indziej.

Otóż aktor może być rzemieślnikiem gorszym lub lepszym, mniej lub więcej dobrze rozumiejącym wymagania swego rzemiosła. Przyjrzyjcie się najlepszym kreacjom Jaracza, Osterwy, Leszczyńskiego, Junoszy-Stępowskiego, a dostrzeżecie jakąś zupełnie naiwną wiarę ich w produktywność swych wysiłków i przejęcie się tą podłą manierą małpowania, którą reprezentuje ich gra. W rzeczywistości przypomina mi ona pracę buddyjskich młynków

modlitewnych, przesuwających automatycznie wstęgę z modłami, którymi starają się wyręczyć żywi wyznawcy Boga. I jednocześnie wśród aktorów można coraz więcej zauważyć głuszców, samców tokujących i przystrajających się w barwne upierzenie dla zwabienia publiczności, i szczególnie kobiet. Jest to uwydatnianie swych piękności zewnętrznych, nikczemny kokoci zwyczaj handlowania sobą, rozpleniony szczególnie między aktorami, lecz nie tylko między nimi i czyniący z teatru siedlisko, jak mówili Rzymianie, podwójnej Wener y. Bez wątpienia, o niektórych z aktorek można się wyrazić w słowach pełnych uznania — o ich pragnieniu nowego teatru — są to jednak wyjątki, jak pp. Solska i Sulima, pierwsza — mimo długoletniej pracy zachowująca cały świetny entuzjazm młodości, druga — obdarzona głębią wrażliwości sumiennie pracującej aktorki — i inne. Ale czy jeden choćby spośród ich kolegów mógłby powtórzyć piękne słowa Talmy¹⁶: „Je joue quelquefois pour le plaisir des autres, et toujours pour le mien — Gram niekiedy dla przyjemności innych, i zawsze dla swojej własnej”? Ach, nie: są oni na to rzemieślnikami zbyt mało świadomymi piękna swego rzemiosła, zbyt mało są rzemieślnikami natchnionymi. I dziwne się nam wydaje, że krytycy teatralni, pp. Grubińscy i inni, nie zrozumieli, że zachwycanie się dobrą grą aktorów jest tym samym właśnie, co zachwycanie się artystyczną stroną fotografii, choćby i psychologicznej. Bez wątpienia, fotografią również można się entuzjasmować, sztuka fotograficzna jest również sztuką — odgródźmyż ją jednak od sztuki żywej, przetwórczej — jedynej istotnej sztuki. Gdyż czym zdołamy oddać jej należyty hołd, gdy wreszcie ukaże się olśnionym oczom?

Od pewnego jednak czasu słysząc o próbach zerwania z szablonem scenicznym, tak lojalnie zachowywanym przez teatry polskie. Poza zamierzonymi próbami w „Polonii”, które, jak się wydaje, nie doszły do skutku — słyszałem od p. Solskiej o *Dziwnej ulicy* Czyżowskiego, jako o sztuce ekspresjonistycznej. Ostatni jednak eksperyment, zrealizowany już zresztą w Krakowie — wystawienie *Tumora Mózgowicza*¹⁷ — nauczył mnie nie ufać zbyt krajowym ekspresjonistom, tym nawet spośród nich, którzy występują zbrojni w pancerz założeń teoretycznych. Nie jest zadaniem

tego szkicu szczegółowe rozpatrzenie teorii p. Witkiewicza i wskazanie, jak bardzo bliski jest p. Witkiewicz niemieckiemu ekspresjonizmowi. Zastanowiło nas jednak, że od dłuższego czasu p. Witkiewicz uzbroił się przeciwko pure-nonsensowi, przeciwko bezsensowi dla bezsensu (jeśli taki może istnieć!), i że mówi dosłownie: „Programowy bezsens... w teatrze jest zjawiskiem niezmiernie smutnym. Deformacja dla deformacji, bezsens dla bezsensu, nieusprawiedliwiony w wymiarach czysto formalnych, jest czymś godnym najsroźszego potępienia” (wstęp teoretyczny do *Tumora Mózgowicza*). P. Witkiewicz propaguje natomiast bezsens usprawiedliwiony przez dynamicznie wybuchające uczucie metafizyczne, którego zadaniem byłoby rozszerzenie ram określających „jedność osobowości, bezsens, którego celem byłoby oswobodzenie czystej treści metafizycznej od zawadzającego jej balastu treści empirycznej. To założenie jest, bez wątpienia, decydujące w teorii p. Witkiewicza, i pozwolimy sobie zaznaczyć, z całym zresztą szacunkiem dla pióra autora, że jego aż nazbyt szczegółowy, zbyt wyczerpujący wykład zaciemnia tę tak prostą i jasną tezę, będącą, powtarzam, zasadniczą tezą ekspresjonizmu.

Otóż walka p. Witkiewicza z czystym bezsenssem *, bezsenssem dla bezsensu, jest nader zastanawiająca i charakterystyczna. Jest to walka tragizmu z humorem. Gdyż ów czysty bezsens jest niczym innym, jak najwewnętrzniejszym uczuciem humoru i zaprzeczeniem wszelkiego metafizycznego uczucia i odczuwania — czystą formą, starającą się również uwolnić od ciężaru empiryzmu — podobnie, jak stara się od niego uwolnić metafizyczny tragizm Witkiewicza. Ten niemiecki tragizm Witkiewicza, który każe mu walczyć z bezsenssem, nieusprawiedliwionym przez wewnętrzną mutację, nie pozwala mu właśnie zrozumieć koncepcji twórczej, wyrażanej za pomocą tej samej Czystej Formy, ale

* Uważam za wskazane zatrzymać się tu nad dwiema drogami, przed którymi stanął dziś teatr, i wskazać polskiemu teatrowi niebezpieczeństwo, grożące mu ze strony ekspresjonizmu p. Witkiewicza, którego nazwisko zupełnie niesłusznie łączy ze sztuką futurystyczną. Jednocześnie podaje się tutaj właściwą ocenę futuryzmu, w szerokim tego słowa znaczeniu, nie można bowiem nazwą tą określać tylko futuryzmu włoskiego, wywodzącego się z neoimpresjonizmu. Literatura futurystyczna, nawet włoska, kroczy drogą raczej syntezy intuicyjno-intelektualistycznej. (Przyp. aut.).

wzniesionej na dnie humoru. Nie pozwala mu on zrozumieć zwrócenia się do bezwzględnej wartości rzeczy posiadających za jedyną miarę sąd ludzki — odrzucenia wartości rzeczy „samych w sobie”, poza czasem i poza nami, wartości metafizycznych — słowem, heroicznego, legendarnego, boskiego przyjęcia świata i człowieka, jako jego miary — przy jednoczesnym uświadomieniu sobie zupełnej nieodpowiedzialności tej cudownie zmiennej miary. Oto jest to kolosalne przechylenie się wielkiej szali humoru i tragizmu, które oglądamy — świetne widowisko, na którym tragizm traci swe oparcie i ciężar, i wyrzucony zostaje mocą inercji na jakieś pozaświatowe śmietniska. Jeśli futurystyczna sztuka francuska, szczególnie poezja (i to już od Apollinaire’a do Jeana Cocteau), świadomie opiera się na koncepcji świata, wywodzącej się z poczucia humoru — jeśli Chesterton wznosi niezapomniany pomnik triumfu, egipską igłę Napoleona, na cześć tej nowej koncepcji (przeczytajcie *Pagórek humoru z Napoleona z Nothing-Hillu*) — jeśli Rosja nowoczesna całą mocą wydziera się ze swego dotychczasowego fatalistycznego pojmowania świata, ze stęchłych, lunatycznych suterren swej dostojewszczyzny — to Niemcy, które pojęciu humoru są zupełnie obce, toną całkowicie w nihilizmie swej tragicznej psychiki (wystarczy przejrzeć jeden z ostatnich almanachów poezji młodych Niemiec: *Menschheits Dämmerung*¹⁸. I zwróćcie uwagę na tytuł!). P. Zrębowicz, który w swym *Nihilizmie w sztuce*¹⁹ dał cenną charakterystykę ekspresjonizmu, nazwał futuryzm pokrewnym mu stadium. Jest to błąd zasadniczy. Określając te dwa kierunki nawet tak krańcowo, jak to uczynił, i rozumiejąc przez ekspresjonizm roztopienie się w chaosie psychicznym, wewnętrznym — przez futuryzm zaś — zaprzepaszczanie się w żywiole na zewnątrz — powinien był p. Zrębowicz zrozumieć, że tak różne założenia wyznaczają nie tylko odrębność, ale nawet wrogość tych kierunków. W istocie: futuryzm jest świadomą reakcją, demonstracją antyekspresjonistyczną. Jest pragnieniem rewolucji, przebudowy, nowego porządku rzeczy, i — uświęcając passeizm, jako opór, który należy przewyciężyć — jest, jako taki, bodajże wartością ściśle społeczną, ewolucyjną. W przeciwieństwie do niego, ekspresjonizm jest żądzą ciągłego tworzenia od nowa, zaprzeczeniem realnej wartości rzeczy raz

już stworzonych. Nie jest propagandą świadomie tworzonej nielogiczności, lecz alogiczności. Jeśli futurysta stawia przed sobą cel w osiągnięciu określonych korzyści z pewnej sumy wysiłków, to ekspresjonizm cel ten widzi, można by rzec, w samym abstrakcyjnym, niecielesnym akcie tworzenia. Jedynie z punktu widzenia ściśle społecznego (na którym przecież p. Zrębowski nie stał) dałoby się określić — i to tylko w ich krańcowych objawach ekspresjonizm, jako rzeczywisty nihilizm, futurysta, jako ustawiczną rewolucję — czynności równoczesne, bynajmniej jednak sobie nierówne i nie mające żadnych cech pokrewnych. Co do Witkiewicza, jest on czystej wody ekspresjonistą.

Witkiewicz jest teoretykiem ekspresjonizmu, tego właśnie, który dzisiaj panoszy się w Niemczech. Należało się spodziewać, że tak świadomy swych zamierzeń dramaturg uderzy sztuką swoją, jak taranem w głuchą i tępą ścianę teatru polskiego, i rozwali ją. Na nieszczęście tak się nie stało.

Na przedstawieniu *Tumora Mózgowicza* nie byłem. Otrzymałem jednak od zupełnie różnych ludzi, m. in. od samego autora, szczegółowe sprawozdania z obu przedstawień, nie mówiąc już o tym, że czytałem uważnie omawiany dramat i jeden z niedrukowanych dramatów Witkiewicza, zdaje mi się, że *Macieja Korbowę*. Znam też rozważania teoretyczne Witkiewicza, drukowane w „Skamandrze”, które radzi przeczytać w swym „wstępie teoretycznym” do dramatu. To mi daje śmiałość umieszczenia w tym miejscu uwag o *Tumorze*.

Stanowisko Witkiewicza, że należy bestię (zapewne metafizyczną) rozpętać, i że dość będzie czasu, by ją w razie potrzeby zastrzelić — twierdzenie następne, że dramat winien być przeprowadzeniem „bezsensu życiowego i logicznego... na scenie” i że niewiele jest wart, jeśli nie unika „narowów, dotyczących życiowej strony sztuki”, jest nader prowokacyjne dla niego samego. Pod tym względem *Tumor Mózgowicz* grzeszy w sposób niebywały, i braki jego, polegające na pomieszaniu pierwiastków czystej formy z elementami naturalistycznymi, są wybitne. Cały dramat, od początku do końca, jest najnormalniejszym, najprzystojniejszym w świecie, jeśli chodzi o zależności logiczne, „rykiem bebeczów” w guście Przybyszewskiego, tym „rykiem bebeczów”, z którego się tak okrutnie

natrząsa p. Witkiewicza w każdym niemal ze swych artykułów. Nic też dziwnego, że został przez aktorów zagrany naturalistycznie.

Tak, dramat Witkiewicza jest zbyt logiczny, by mógł dać istotnie nowe wartości. Oprócz prologu (który, mimo głoszonego przez p. Witkiewicza wstępu do „programowego wykrzywiania kształtów normalnych”, jest właśnie takim programowym wykrzywianiem kształtów i wykrzywianiem się), cały dramat jest tak zabójczo trzeźwy, tak pozbawiony najdrobniejszej szczypty twórczego fermentu, co poniekąd obowiązuje w dramacie ekspresjonistycznym, tak starannie opracowany w swych efektach scenicznych i w swych sensacjach teatralnych w dotychczasowym ich znaczeniu, że nie przyniósłby wstydu autorowi *Śniegu*. Nielogiczne skojarzenia, które się w nim spotykają, niewytłumaczalne, zdawałoby się, przesłanki, są nielogiczne i niewytłumaczalne tylko na pierwszy rzut oka. Wystarczy im się uważnie przyjrzeć, a rychło znajdziemy klucz do tego niezbyt zawilego szyfru. Źródłem ich jest najpospoliciej używany przez Witkiewicza sposób „obnażania psychiki” — ukazywanie nagiej duszy, jeśli już zechcemy po raz drugi zaznaczyć te wcale nie przypadkowe punkty zaczepienia pomiędzy Witkiewiczem a Przybyszewskim. Jest to metoda ukazywania pierwszych impulsów psychicznych, badanie podświadomych odruchów wrażliwości wewnętrznej — metoda, szeroko stosowana w powieści psychologicznej przeszłego ćwierćwiecza przez tegoż choćby Przybyszewskiego. Przypominam sobie oryginalną nowelkę Tadeusza Rittnera pt. *Sala koncertowa*, której fabuła polegała na opisie sali, do której wchodząc, ludzie mimo woli spowiadali się ze swych najgłębszych, ukrywanych zwykle staranie, wrażeń i myśli. Sala koncertowa stała się tam salą anatomiczną psychy, obrazem analitycznej powieści i dramatu. Podług tego schematu zbudowany został *Tumor Mózgowicz*, że przypomnę tylko scenę, gdzie Alfred zarzuca Tumorowi, swemu ojcu, że się kocha w swej pasierbicy i że chodzi po nocach, i wyje; przypomnijcie sobie tępe przerażenie Tumora, oszalały wybuch żony jego, Rozhulantyny, i następnie jej hipnotyzowanie obecnych, aby się uspokoił, że „nic nie było” — a mechanizm tego dramatu stanie się dla was jasny. *Tumor* zbudowany jest na tym samym żarcie psycholo-

gicznym, co *Sala koncertowa*, zbudowany zaś jest z zatrważającą logicznością, z nazbyt aż świadomym zastosowaniem efektów naturalistycznych życiowego, do niesmaku, dramatu psychologicznego — i dlatego też uważany być może jedynie za żart sceniczny, lecz nie za próbę nowego dramatu.

Inną jest rzeczą, że żart ten jest smutny. Że nadziany jest przepyszną dynamiką i że się iskrzy od wodospadów liryzmu.

Winszujemy go Witkiewiczowi i jesteśmy szczęśliwi, że był dobrze przyjęty przez publiczność: może wreszcie zrozumie ona, że te spomiędzy sztuk ekspresjonistycznych, które się nie udają autorom, stają się sztukami naturalistycznymi. Dramat ten posiada bowiem wszystko, oprócz jednego — oprócz skarbu, przy którym to wszystko pozostałe niknie i maleje — oprócz *w o l i n i e l o g i c z n o ś c i* — cudownego, nieuchwytnego kośca sztuki współczesnej.

Nieistotne eksperymenty

KAROL IRZYKOWSKI

Ulubione jest teraz mieszanie sceny z widownią, pola aktorskiego z polem widzowskim. P. Małkowski, pisząc o tym w „Rzeczypospolitej”, twierdzi, że przedstawienia, oparte na tym motywie reżyserskim, były szczytem sukcesów Reduty. W *Balwierz*u latają aktorzy po widowni, w *Domie otwartym* widzowie uczestniczą niemal w libacjach, odbywających się na scenie.

Dotychczas tylko w kabaretach śpiewacy i śpiewaczki zachęcali publiczność do śpiewania refrenu. Czasem z łoży wyrwał się z jakimś kapitalnym głupstwem fikcyjny Serenissimus¹. W komediach romantycznych (Tieck, Grabbe) padały dowcipy, które byśmy dziś nazwali felietonistycznymi, a które komentowały sztukę właśnie odgrywaną ze stanowiska widza, mieszając w ten sposób dwie instancje.

Były to przypadki i wyjątki, dziś się z tego robi metodę. Jewreinow w *Tym, co najważniejsze* kładzie między sceną a widownią pomost, jako znak widomy, że odtąd będzie już zawsze połączone to, co rozpekło podczas posuchy kulturalnej.

Główną przyczyną tych eksperymentów jest czysto filologiczne i historyczne nastawienie dzisiejszej twórczości kulturalnej. W Rosji przybywa do tego jeszcze moment społeczny, chęć nie tyle teatralizacji życia, ile zsocjalizowania teatru.

Połowa dzisiejszych nowatorstw teatralnych odbywa się na tle filologicznym. Nowatorzy czerpią swoje podniety z lamusa, zagłębiają się żarliwie w historię teatru albo szukają podniet w prymitywach egzotycznych. Włazą w korzenie i czynią je na gwałt

gałęziami. (W swojej książce *Czyn i słowo* w rozdziale *Wtąż w swoje korzenie* scharakteryzowałem ten cały prąd obecnej twórczości kulturalnej, nawodząc przykłady nawet z polityki.)

Ale wykrywać motywy jakiegoś działania nie znaczy to jeszcze odbierać mu wszelką wartość. Byłaby to tylko krytyka psychologiczna, a nie merytoryczna. Rycerz Toggenburg dla oszłomienia się po niepowodzeniu miłosnym wyrusza na wyprawę krzyżową, ale mimo to jest takim samym dobrym krzyżowcem jak inni. Badać trzeba nie tylko, wskutek czego się coś robi, lecz i to, co się robi, niezależnie od pobudek. [...]

Gdyby sądzić wartość usiłowania po owocach, byłaby ona marna. Bieganie aktorów po widowni w *Balwierzu* wcale nie wywołuje wrażenia zamierzonego, gdyż ani nie dają iluzji współpracy aktora z widzem (są raczej aluzją), ani nie są deziluzją antyrealistyczną.

Teoretycznie zamiary są dwa. Pierwszy wygląda mniej więcej tak: Zajścia sceniczne są w gruncie rzeczy zajściami wyobraźni widzów, są ich wizjami, są projekcją duszy widza na płaszczyznę wszystkich środków scenicznych razem; ten stosunek widza do sceny tkwi wszędzie w zarodku; aby go pogłębić i rozwinąć, trzeba go nieco wydobyć na jaw, podkreślić; więc w odpowiednim miejscu, nieznacznie, nawiązuje scena z widzem kontakt materialny, rzuca — dosłownie — pomost między nim a sobą, wtedy drogą podświadomych skojarzeń ożywia się w nim także kontakt duchowy.

Otóż mniejsza już o to, czy w ogóle należy sobie w ten sposób wyobrażać zasadniczy stosunek widza do sceny. Ważne jest tutaj tylko to, że środki obrane chybiają celu. Są niedelikatne, plotkarskie, wyrrywają z nastroju zasłuchania, co najwięcej: nie przeszkadzają.

Dlaczego nie przeszkadzają?

Ponieważ w takich wypadkach wchodzi natychmiast automatycznie w życie prawo psychologii teatralnej, polegające na tym, że widz teatralny odsuwa od siebie rzecz widzianą i słyszaną zawsze na takie pole, na którym ona staje mu się zupełnie obca, to znaczy odsuwa ją poza rampę, chociażby ta rampa, ta granica została sztucznie zatarta. Przecież tylko dzięki temu znany nam ak-

tor X w chwili gdy gra, przestaje być aktorem X, a jest Makbetem lub Napoleonem. Możemy nawet krytykować w toku słuchania sztuki jego grę, niecierpliwić się jego zwykłymi manierami, ale wśród tej deziluzji iluzja główna trwa dalej. Współtwórczość widza w widowisku teatralnym, jego wczuwanie się w postacie sceniczne, jest dopiero drugim momentem wrażenia teatralnego, momentem rodzącym się na podstawie owego odsunięcia — lecz i ta część procesu estetycznego odbywa się drogą inną, tajemną, do której nie potrzeba podpórek i potrażeń zewnętrznych. „Być w stanach i równocześnie nie być w nich” — tak określa Hebbel tajemnicę sztuki. Spośród teorii estetycznych najlepiej to ujmuje teoria K. Langego². Wszelka dynamika w sztuce pochodzi, tak jak w elektryczności — od współprądów sprzecznych, z których żadnego wykluczyć nie można.

W krakowskim teatrze miejskim grano niedawno sztukę Bissona *Pani X*³. Jest tam scena rozprawy sądowej, którą wyreżyserowano tak, że aktorzy, grający słuchaczy onej rozprawy, usiedli w widowni, tuż przed pierwszym rzędem foteli, i w toku akcji przechodzili z widowni na scenę. Publiczność przyjęła tę innowację tak, jak należało — obojętnie. Ze względu na rozmieszczenie miejsc w sali sądowej mogła ta innowacja być nawet dogodną, ale jeżeli reżyserowi zdawało się, że w ten sposób rozwiązuje on „problemat czwartej ściany”, to się grubo myli, gdyż ten problemat jest nieistotny. I na odwrót, choćby nawet widzowie mieli swoje krzesła na scenie i częstowali aktorów papierosami i czekoladkami podczas samego przedstawienia — będzie to chwilkowa sensacja, ze smaczkiem filologicznym, ktoś wielce uczony przypomni czasy teatru Molierowskiego, ale właściwy proces wrażenia estetycznego po tej przerwie pobiegnie dawnym normalnym torem.

Drugi teoretyczny zamiar przy tych eksperymentach stoi właściwie w pewnej sprzeczności z pierwszym, lecz o to już mniejsza. Tym drugim zamiarem jest dogodzić współczesnemu bzikowi antyrealistycznemu. Jewreinow i Tairow boją się, aby widz, broń Boże, nie uwierzył naprawdę w to, co się na scenie dzieje, a więc trzeba mu na każdym kroku psuć rodzącą się iluzję i przyprowadzać go do przytomności. Dlatego nie tylko aktorzy biegają

po widowni, a widzowie siedzą na scenie, lecz także wszystkie sprzęty muszą ulec zasadzie wyrywania z iluzji: zamiast tronu niech będzie prosta ławka, zamiast miecza patyk, zamiast domu umieścimy tablicę z napisem: to jest zamek w Helsingfors. Bo dla widza — tak mniej więcej rozumują ci doktrynerzy — dla widza nie potrzeba rzeczywistej iluzji, wystarczy potrać jego fantazję, on sobie sam wszystko dośpiewa; on właśnie na to przychodzi do teatru, aby otrzymywać podniety dla swej wyobraźni — pełna realizacja na scenie odtrąca go; fantazja jest gruczołem, który chce wydzielać swoje soki, a gdy się otrzymuje wciąż strawę ugotowaną, niejako już przetrawioną w kuchni teatralnej, ów gruczoł w człowieku i u całego pokolenia widzów powoli zamiera.

Jest to rozumowanie słuszne, ale tylko w połowie; stosowanie go zaś w praktyce bywa naiwne. Nie idzie wcale o to, żeby np. aktor grający króla Lira ubrany był w cylinder zamiast kapelusza. Pewien podkład dla wyobraźni musi być dany; idzie o jakość i rozmiar tego podkładu. Inaczej, w konsekwencji, musiałby zniknąć cały teatr, ponieważ najlepiej by było tylko czytać sobie sztukę, wtedy bowiem wyobraźnia nie ma już żadnych przeszkód.

Gdy w krakowskim teatrze grano *Judytę* Hebbła⁴ w reżyserii pani Wysockiej, reżyserka opuściła scenę, w której Judyta odśłania kotarę w namiocie Holofernesa i widzi nad jego głową miecz. Ów miecz ma dla tego momentu wielkie znaczenie, Judyta sama opowiada, że w chwili, gdy Holofernes dopuszczał się na niej gwałtu, do tego miecza uczepliły się jej spłoszone myśli i obiecywały sobie odszkodowanie. I na wszystkich sławnych obrazach, wyobrażających czyn Judyty, owego miecza nie braknie, jest on niejako tradycyjny. Ale pani Wysocka, pełna antyrealistycznych skrupułów, usuwa cały epizod mordu za scenę — o ile pamiętam, posługuje się nawet sztyletem zamiast mieczem. Widz, jej zdaniem, odczułby obrzydzenie lub strach, gdyby miecz zobaczył — a cóż dopiero uciąć głowę Holofernesa! Dla widza trzeba to usunąć poza scenę, aby zostawić swobodę jego wyobraźni.

A jednak w *Salome* pokazuje się głowę św. Jana na misie i to nic nie szkodzi. Czy widok kadłuba Holofernesa, pozbawiony

głowy, zaszkodziłby wrażeniu estetycznemu? Niewątpliwie, ale dlaczego? Dlatego właśnie, że mógłby wyrwać widza z iluzji, z owej śpiączki realistycznej, w którą jest pogrążony, a więc zdeziluzjonować go, czyli rozbić właśnie to, o co się wciąż starają antyrealiści. Widz, zamiast śledzić tok dramatu, mógłby wpaść na pytanie: czy to trup prawdziwy, czy z gipsu, czy z papier-maché?

Antyrealistyczne skrupuły reżyserów rosyjskich to strzępy jakiejś estetyki podsłuchanej, podpatrzonej przez dziurkę od klucza, zastosowanej zupełnie opacznie i śmiesznie, bo zwykle w ubocznych drobiazgach. Widz może to wytrzymać, bo właściwy proces wrażenia estetycznego rozgrywa się w nim i tak poza owymi eksperymentami i smaczkami, i niezależnie od nich. Jest to reżyseria według estetyki Spodka ze *Snu nocy letniej*, który miał udawać lwa, lecz bojąc się, żeby się damy dworu nie przestraszyły, postanowił co chwila uchylać lwiej skóry i zapewniać damy głosem jak najśłodszym: „To nie lew, to ja, Spodek, tkacz”.

To, co czasem wyrabiają reżyserzy teatralni, wywiera takie wrażenie, jakby oni sami wcale nie chodzili do teatru. Doktryna tak ich zaślepia, że nie umieją spojrzeć okiem nieuprzedzonym na swoją robotę.

Historia sztuki zna analogiczne przykłady. Kiedy pointyliści wprowadzali kładzenie różnych barw punktami, wierzyli, że punkty te, wibrując razem będą wywoływały w oku widza wrażenie barwy jednolitej, np. czerwonego słońca zachodzącego. Mylili się, punkty nie wibrowały, nie zlewały się w jedno — ale za to stworzyli nowy środek i efekt techniczny.

Za czasów naturalizmu teatralnego grano we Lwowie Hauptmanna *Dzwon zatopiony* i dyrektor Bandrowski chlubił się tym, że dla iluzji i dla nastroju kazał na scenie umieścić żywe, rzeczywiste drzewo iglaste, aby widz, wdychając autentyczną woń lasów, tym łatwiej przenosił się w świat baśni Hauptmannowskiej. Takimi żywymi świerkami są dziś owe pomosty Jewreinowskie i inne manipulacje z rampą sceniczną — chociaż ich dążenie jest antynaturalistyczne. Z kwestią naturalizmu ani to, ani tamto nie ma właściwie nic do czynienia. Jedno i drugie jest smaczkiem i nie-taktem.

Prawa psychologiczne niełatwo dadzą się naruszyć — ich władztwo przywraca się samo automatycznie. Rzecz ma się tu podobnie, jak przy prymitywnych eksperymentach socjalnogospodarczych: prawa podaży i popytu, prawa kapitału zaczynają zaraz działać na rzekomych gruzach kapitałów.

Dziedziną istotnych eksperymentów teatralnych może być tylko to, co robią autor i aktor — sama gra i samo pisanie.

Nieistotne argumenty

WITOLD WANDURSKI

W n-rze 23 „Życia Teatru” Karol Irzykowski zamieścił bardzo znamienny artykuł pt. *Nieistotne eksperymenty*. Przenikliwy analityk, tropiący zawzięcie wszelką błagę i blef artystyczny — tym razem wziął się ostro do reżyserów eksperymentatorów. Irzykowski jest zbyt wybitną siłą teatrologiczną, by można było nad jego zarzutami przejść do porządku dziennego. Artykuły jego, pisane z werwą i zacięciem, poniekąd wprost „prowokują” do wystąpienia zwolenników eksperymentowania w teatrze. Ponieważ sam czynię od lat kilku próby w tym kierunku — ryzykuję podjąć rzuconą rękawicę. Ograniczam polemikę do ram artykułu pt. *Nieistotne eksperymenty*, choć atak prowadzony jest na kilku frontach.

Artykuł ten zawiera sporą porcję prawdy i w założeniu byłby słuszny, jeśliby szanowny krytyk ograniczył się do znanego mu z osobistej obserwacji materiału i stosował kryteria estetyki iluzjonistycznej wyłącznie do zjawisk teatru iluzjonistycznego. Irzykowski jednak rozszerza swe sądy na cały kompleks eksperymentów, dokonywanych w teatrze poza ingerencją autora i powołując się na rzekome eksperymenty reżyserów rosyjskich (Jewreinowa i Tairowa) — odmawia w ogóle jakiegokolwiek znaczenia wysiłkom nowatorów, próbujących przebudować teatr od podstaw, nim się zjawi cudotwórca-dramaturg.

Tak więc na str. 178 czytamy: „Antyrealistyczne skrupuły reżyserów rosyjskich to strzępy jakiejś estetyki podsłuchanej, podpatrzonej przez dziurkę od klucza, zastosowanej zupełnie opacznie i śmiesznie, bo zwykle w ubocznych drobiazgach. Widz może to wytrzymać, bo właściwy proces wrażenia estetycznego rozgrywa

się w nim i tak poza owymi eksperymentami i smaczkiem, i niezależnie od nich. Jest to estetyka Spodka ze *Snu nocy letniej*...”

Taki wyrok bezapelacyjny brzmi nieco dziwnie, gdy go się słyszy od Irzykowskiego. Ten sumienny badacz w swej świetnej książce o kinie (*X Muza*) nie powołuje się ani razu na filmy, których osobiście nie oglądał. Dlaczegoż więc do teatru nie stosować tej samej skrupulatności? Wiadomo przecież, że szanowny krytyk nie widział osobiście żadnej z prac rosyjskich nowatorów reżyserskich. Informacje zaś, z których korzysta, pochodzą widocznie z jakichś źródeł kurierkowych, co widać z przytoczonych w artykule przykładów. Przede wszystkim — Jewreinow a Tairow to przedstawiciele dwóch zgoła odrębnych i często wrogich metod reżyserskich, więc łączyć te dwa nazwiska w jedną jakąś „szkołę” nie ma żadnych podstaw. Jewreinow pracował w granicach istniejącego teatru iluzjonistycznego; jako reżyser i teoretyk nie odegrał głębszej roli w eksperymentach teatru porewolucyjnego i od roku 1920 zaniechał zupełnie praktyki teatralnej. Tairow zaś próbował zerwać z dotychczasową tradycją teatru psychologiczno-iluzjonistycznego i wysunąć na plan pierwszy to właśnie, co Irzykowski tak trafnie określił jako „ciałowość” postaci ludzkiej (str. 186 *X Muza*). Tairow — to energiczny pionier teatru neorealistycznego i posądzanie go o „dogodzenie współczesnemu bzikowi antyrealistycznemu” ze strony Irzykowskiego jest co najmniej niesłuszne. Widziałem wszystkie niemal opracowania reżyserskie Tairowa od roku 1913 (gdy prowadził jeszcze Swobodnyj tieatr) aż do r. 1920 (w Kameralnym)¹, a i nadal śledziłem w czasopiśmie przebieg prac reżyserskich tego przeestetyzowanego estety-nowatora — nie mogę sobie jednak przypomnieć, by Tairow stosował kiedykolwiek „bieganie aktorów po widowni” lub owo „wyrywanie z iluzji” w tej formie, jak to przedstawia Irzykowski (prosta ławka zamiast tronu, patyk miast miecza itp.). Podobne metody reżyserskie, owszem, miały miejsce, lecz nie u Tairowa, a w jednym ze „studio” realistycznego (iluzjonistycznego) Teatru Artystycznego w Moskwie. Mianowicie, reżyser Wachtangow opracował w ten mniej więcej sposób *Księżniczkę Turandot* Gozzi-Schillera, nadając widowisku charakter naprędce zaimprovizowanej zabawy towarzyskiej.

W każdym bądź razie, była to próba wyłamania się spod uroków estetyki iluzjonistycznej i stosować do niej kryteria, właśnie z tej estetyki zaczerpnięte — jest błędem metodologicznym.

Tak czy inaczej, ale już same przykłady „antyrealistycznych skrupułów reżyserów rosyjskich”, przytaczane przez Irzykowskiego, są chybione (bo fikcyjne). A więc i argumenty, na podstawie których wydaje się tak rychło sąd bagatelizujący „estetykę podsłuchaną, podpatrzoną przez dziurkę od klucza” (dlatego tylko, że jest ona osnutą na przesłankach innych, niż estetyka iluzjonizmu, której hołduje nasz krytyk) — biją w próżnię. Są to „argumenty nieistotne”.

Słuszne są natomiast zarzuty, czynione przez Irzykowskiego reżyserem, zwolennikom teorii iluzjonistycznej, którym się zdaje, że przez mechaniczne (i przypadkowe) połączenie sceny z widownią usuwają „brak czwartej ściany” i wzmacniają w ten sposób „kontakt duchowy” między aktorem a widzem. Mieszanie „pola aktorskiego z polem widzowskim” w sztukach naturalistyczno-psychologicznych, jak *Pani X*, *Dom otwarty*, a nawet *Balwierz zakochany*, podkreśla jeno ów „brak czwartej ściany”. Widz w tym wypadku istotnie „odsuwa od siebie rzecz widzianą i słyszaną zawsze na takie pole, na którym ona staje się mu zupełnie obcą, to znaczy odsuwa ją poza rampę, chociażby ta rampa, ta granica, została sztucznie zatartą”. — Inaczej jednak przedstawia się ten sam eksperyment przy inscenizacji sztuk romantyków, o których wspomina Irzykowski — sztuk takich, jak *Kot w butach* Tiecka, *Żart*, *humor*, *ironia*, *satyra* i *głębsze znaczenie* Grabbego, wszystkie „fiabe” Gozziego lub groteski udratyzowane E. T. A. Hoffmanna. Tu już intencja autora dąży do sporadycznego zrywania iluzji widowiska teatralnego, osnutego zazwyczaj na kanwie fantastycznej. Oryginalnie motywuje tego rodzaju „tricki” reżyzerskie wspomniany E. T. A. Hoffmann w zapożyczonym dziś niesłusznie dialogu: *Niezwykłe przygody jednego z dyrektorów teatralnych*, do którego odsyłamy czytelnika. Łamanie iluzji scenicznej wypływa tu konsekwentnie z „ironii romantycznej”, z całego światopoglądu filozoficznego autora. Nie możemy więc zgodzić się z Irzykowskim, że „były to przypadki”. Współczesny repertuar zawiera już szereg sztuk, gdzie „mieszanie pola aktorskiego z polem widzowskim”

staje się koniecznością psychologiczną. Są to utwory epoki przejściowej, znamionujące ostre przesilenie teatru iluzjonistycznego. Temat tych sztuk oscyluje zazwyczaj — rzecz znamienita! — wokół problemu „teatralności”, i właśnie z punktu widzenia *widza*. Do grupy tej zaliczyć należy: *To, co najważniejsze* Jewreinowa, *Requiem* Andrejewa, *Sześć postaci* Pirandella, *Voulez-vous jouer avec moi?* Marcela Acharda — wymieniam tylko więcej znane. Budowa tych sztuk, technika dramaturgiczna zrywa z tradycją estetyki iluzjonistycznej, budzi widza z tradycyjnej śpiączki opjacyjnej, wyrывa go z biernego „nastroju zasłuchania”, zmuszając do trzeźwej analizy, do rewizji „walorów” scenicznych, do „anatomizowania” teatru. Słowem — zdradza symptomy przesilenia w samej fizjologii organizmu teatralnego. Teatr jest instytucją społeczną — a więc rzutem świadomości zbiorowej. „Prawa psychologiczne”, o których mówi Irzykowski, że „niełatwo dadzą się naruszyć”, ich władztwo bowiem „przywraca się automatycznie” — „prawa” te, stworzone przez estetykę iluzjonizmu, zostały już dziś mocno nadszarpnięte. I podobnie, jak w życiu gospodarczo-społecznym: głębokie zmiany wewnętrzne rodzą zasadniczą zmianę instytucji, aparatu państwowego — tak samo i zmiany w „fizjologii” teatru wymagają nowego aparatu technicznego — i tylko w nowych warunkach organizacji mogą się rozwinąć i wzmocnić.

Ale zatrzymajmy się nieco dłużej na tych niezłomnych rzekomo „prawach psychologicznych” — tu bowiem tkwi źródło argumentacji Irzykowskiego.

Jak zaznacza szanowny krytyk, zarówno w artykule analizowanym, jak w swej książce o kinie — jest on zdecydowanym zwolennikiem estetyki iluzjonizmu. Teoria ta, w zastosowaniu do teatru, przypomina poniekąd teorię snu Freuda. Do niedawna jeszcze sam posługiwałem się tą metodą w analizie teatru, lecz przekonałem się, że nie da się ona zastosować do całego kompleksu zjawisk teatralnych, chociaż daje niespodziewane rezultaty przy analizie tzw. „teatru literackiego”. — Otóż, w myśl tej teorii to, co się dzieje na scenie — jest projekcją jak gdyby zbiorowego snu widowni. Przesłanka: autor sztuki wyczuwa podświadomie procesy psychiczne zbiorowego widza — i rzuca je w formie udra-

matyzowanej na scenę, jako swą „wizję”. Aktorzy mają zadanie podrzędne: muszą „odtworzyć” tę „wizję”. Zahipnotyzowani przez autora, stają się jak gdyby somnambulikami jego snu, który jest zarazem snem widowni (stąd metoda „przeżywania”). Przez siłę sugestywną swej sztuki pogrąża aktor widza w sen opjatyczny. Od widza więc wymaga się biernej pokory, by tym łacniej narzucić mu „nastroj” zasłuchania — stan swego rodzaju śpiączki. Według tej misternie zbudowanej teorii, którą moglibyśmy nazwać „magiczną” — główna rola przypada autorowi, jako organizatorowi zbiorowej „wizji” widowni. Autor staje się magiem prestidigitatorem i niepodzielnym dyktatorem sceny. Aktor — tylko somnambulikiem autora. Widz, oddzielony rampą, to percypient wizji autorskiej: wolno mu słuchać i podziwiać, pod warunkiem, że nie zbudzi się z „nastroju zasłuchania”. Czym i jak nakarmi go autor — to już rzecz nie widza, lecz „krytyki”, która też stosuje do teatru metody wyłącznie literackie, traktując „grę” aktorów z punktu widzenia „pogłębienia” charakterologicznego typu lub indywidualności, napisanej przez autora. Tak przynajmniej pojmujemy końcową radę Irzykowskiego: „Dziedziną istotnych eksperymentów teatralnych może być tylko to, co robią autor i aktor — sama gra i samo pisanie”.

Zacieśnienie zadań teatru do „pisania” autora i „odgrywania” literatury przez aktora — zwięża niepomrotnie teatr jako taki. Aktor musi ograniczyć swą twórczość do studiów psychologicznych nad rolą. Reżyser — musi skwitować z innych środków wyrazu scenicznego, niż słowo i „wizja” autora. Teatr staje się kamerą psychologii doświadczalnej, względnie — mówionym iluzjonem. Widocznie jednak Irzykowskiego też nie nęci już dziś taki teatr, skoro wszystkie swe sympatie kieruje na kino, na iluzjon, zwłaszcza na film „sensacyjny” (sportowy), jako najplastyczniej oddający ruch i „ciałowość” postaci ludzkiej. Nic w tym dziwnego. Technika kina daje szerokie pole do zastosowania estetyki iluzjonistycznej — i przewyższa pod tym względem teatr. Jeśli widza przyrównać do „czytelnika” obrazów ruchomych — to kino będzie najlepszym surogatem „literatury” dla mas. Płaszczyzna ekranu, na którym poruszają się bezgłośnie cienie, muzyka, jako doskonały środek opjatyczny, ożywiający zarazem martwe fantomy, brak

słowa żywego, które wyrywa zazwyczaj z iluzji snu i przypomina o trójwymiarowej rzeczywistości — wszystko to czyni iluzjon poważnym konkurentem teatru iluzjonistycznego. Ale kino ma swe naturalne granice rozwoju — właśnie w płaszczyźnie ekranu, na której poruszają się cienie. Wszystko to, o czym z takim entuzjazmem i ostrością obserwacji pisze Irzykowski: rozdziały najciekawsze, poświęcone „człowiekowi i materii”, „ściśle”, „cyrkowi” i wreszcie „ciałowości” w kinie — mogą być znacznie lepiej zastosowane do żywego, trójwymiarowego teatru nowoczesnego, gdzie eksperymentują Meyerhold, Foregger, Radłow² i in., niż do dwuwymiarowego iluzjonu. „Ciałowość” cienia aktorskiego jest wszak swego rodzaju *contradictio in adjecto*.

Teatr ma tę przewagę nad kinem, że nie tylko korzysta z prerogatyw słowa, lecz i z dobrodziejstw trzeciego wymiaru. Połączenie sceny z widownią ma na celu podkreślenie przestrzeni. Uwydatnia ciało materialne wyrobionego akrobatycznie aktora. Nie należy zapominać, że Chaplin i jego szkoła (Seff, Fatty, On...) ³ wyszli z teatru — mianowicie, z pantomimy londyńskiej Freda Karno⁴, któremu zawdzięczają ekspresję swej „ciałowości”. — Lecz teatr literacki w pogoni za iluzją „prawdy” nie wyzyskał wszystkich możliwości, jakie daje trzeci wymiar. „Mieszanie pola aktorskiego z polem widzowskim” ma na celu nie „kontakt duchowy” między sceną a widownią, lecz usportowienie teatru. Rusztowania i bloki Meyerholda mają wzbogacić i skoordynować ruch ciała aktora—akrobata, który używa nie „wewnętrznych” psychologicznych, lecz „zewnętrznych” ciałowych środków ekspresji teatralnej. Zmiany zasadnicze w aparacie technicznym teatru wpływają rewolucyjnie na styl gry. Jedno i drugie zostało poddyktowane przez estetykę realistyczną, biegunowo przeciwną estetyce iluzjonizmu.

Eksperymenty powyższe wyrosły bezpośrednio z potrzeb nowego widza, z potrzeb biologicznych, „z czysto filologicznego i historycznego nastawienia dzisiejszej twórczości kulturalnej”, jak twierdzi Irzykowski. Widz powojenny, syty cierpień istotnych, którymi go darzyły ostatnie lata, nie czuje dziś pociągu do „żałamań tragicznych”, jakimi go darzy teatr literacki. Ma on większe zainteresowanie do matchów footballowych i wyścigów motoro-

wych niż do problemów psychologii. Na scenie — podobnie jak w kinie — chciałby widzieć piękne, zdrowe, atletycznie i artystycznie wytrenowane ciało aktora, a nie udręki jakiegoś „uduchowionego” połamania, który arcysubtelnie „przeżywa”, ale porusza się na scenie jak cymbał. I jest w tym zdrowy odruch rekonwalescenta, żadnego nowej estetyki biologicznej.

Panowie autorzy nie chcą się liczyć z „hołotą” na widowni. Uprawiają nadal „pisanie” dramatów iluzjonistycznych, jak gdyby nic nie zaszło. Teatr, który nie chce być iluzjonem literackim — obchodzi się na razie bez autora. Zastępuje go reżyser eksperymentator — pośrednik między widzem a aktorem i organizator widowiska. Eksperymenty dotyczą przeważnie formy gry i inscenizacji — ale forma tych eksperymentów zawiera w sobie już załączki nowej treści.

W swej pracy o kinie, na str. 203, pisze Irzykowski: „...wstąpiliśmy w okres nagłej płynności elementów kultury. Do tygla idzie wszystko, co było już stężało. W poezji, w malarstwie zapanowała rewolucja nie treści, lecz techniki. Są to przełomy na razie raczej wynalazkowe niż duchowe, ale ich skutkiem może być — że tak powiem — inna fizjologia ducha”.

Jeśli zważymy, że eksperymenty reżyserów nowoczesnych noszą właśnie charakter „wynalazkowy” i zdradzają przełomy, symptomatyzujące inną „fizjologię ducha” — wówczas wysiłki nowatorów teatralnych ukaza nam się w innym świetle już nie jako „śmieszne”, „uboczne” i „opaczne”, już nie jako „strzępy jakiejś estetyki podsłuchanej, podpatrzonej przez dziurkę od klucza” — lecz jako eksperymenty istotne, dążące do stworzenia nowego teatru realistycznego.

Teatr i aktor

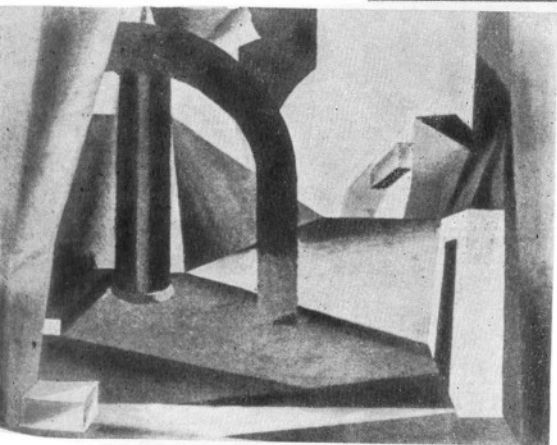
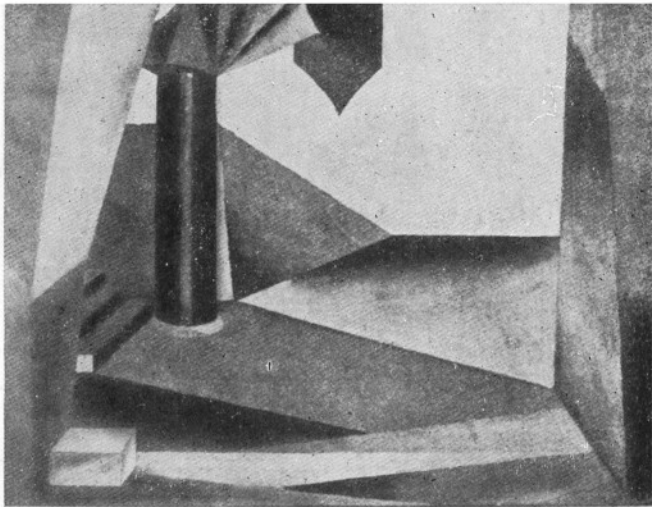
BRUNO JASIEŃSKI

Pod hasłem walki z aktorem, z jego indywidualnością rozwija się właściwa walka o nowy teatr. Drogi i sposoby rozwiązywania tego problemu przez dotychczasowych reformatorów teatru są różne, nieraz wręcz sobie przeciwległe.

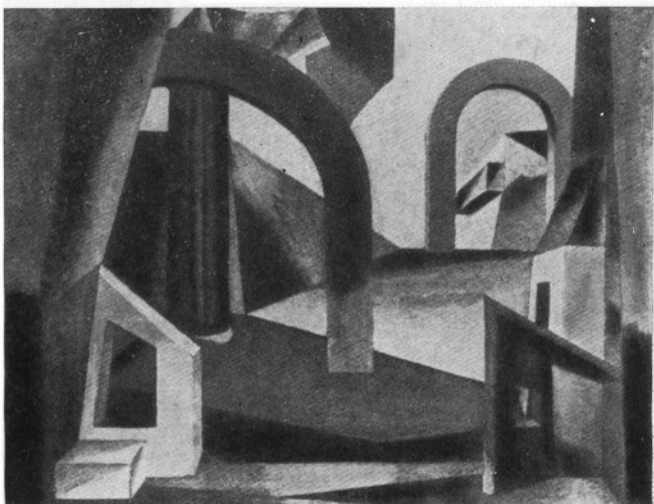
Próby całkowitego wyeliminowania aktora, przedsiębrane przez nowy teatr francuski (Cocteau) i polegające na wprowadzeniu szeregu masek nieruchomych lub poruszających się w pewien ściśle mechaniczny sposób (u nas Czyżowski), za które aktorzy umieszczeni za kulisami wygłaszają ich kwestie, są w zasadniczych zarysach sprowadzeniem teatru do jednej z jego form pierwotnych: teatru marionetek, i prędzej można by je nazwać ominięciem samego zagadnienia niż jego rozwiązaniem. Są to zresztą prędzej eksperymenty niż próby zakreślone na dalszą metę, z tego powodu można się nad nimi w danym wypadku nie zatrzymać. Sam Jean Cocteau, jeden z najwybitniejszych (jeżeli nie jedyny) teatralik francuski, poeta, reżyser i choreograf, zajmuje osobną kartę w historii nowego teatru dzięki innym swoim sztukom, o których będę mówił później.

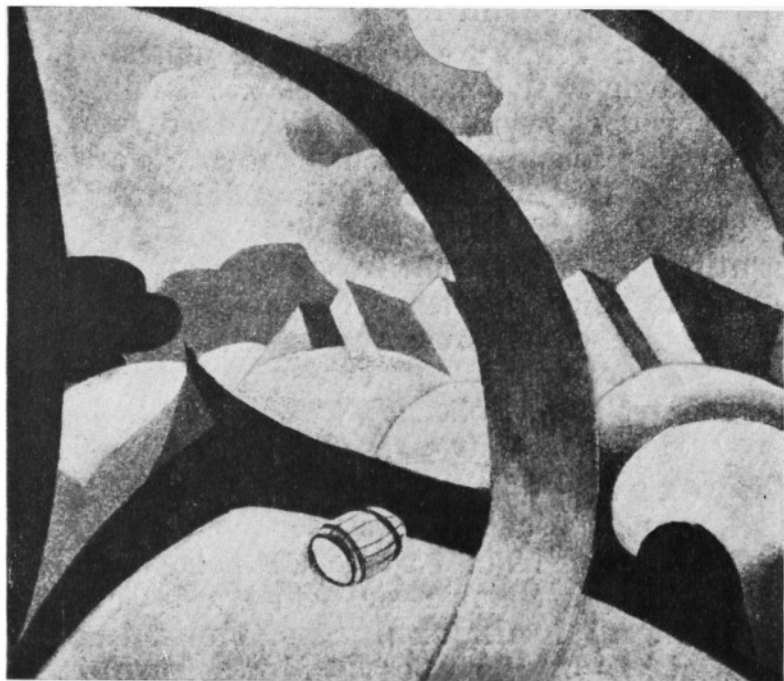
W najogólniejszych zarysach próby rozwiązania problematu aktora w teatrze dadzą się sprowadzić do dwóch zasadniczych typów:

1. Próba przezwyciężenia osobistej indywidualności aktora przez całkowite przepojenie go rolą i to do takiego stopnia natężenia, aby akcja, jako taka, stała się dla niego nie szeregiem wyuczonych na pamięć zwrotów i sytuacji, lecz szeregiem motywowa-

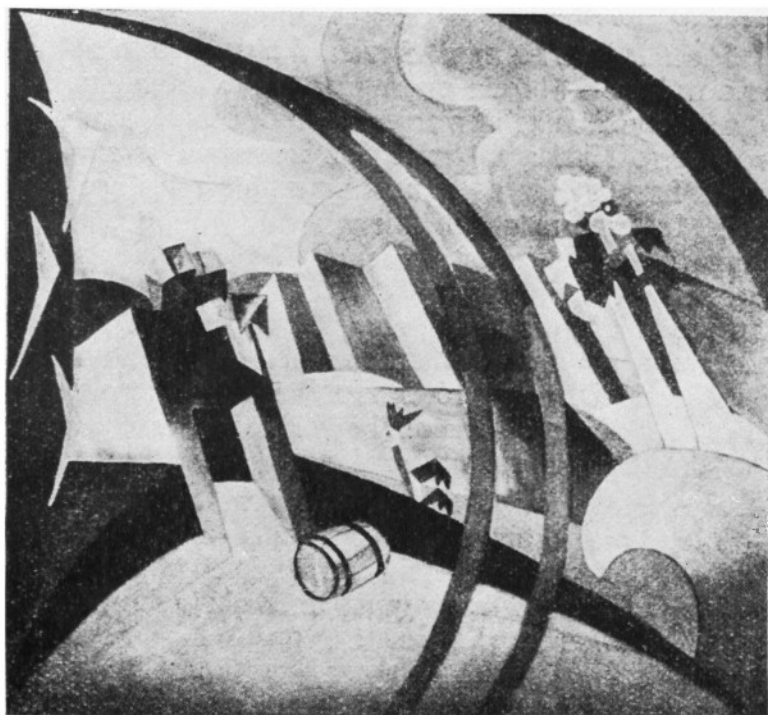


16—17—18. Feliks Krassowski: projekty scenografii do *Miarki za miarkę* W. Shakespeare'a. *Scena narastająca*, 1924





19—20. Feliks Krassowski: projekty scenografii c/o *Burzy*
W. Shakespeare'a. *Scena narastająca*, 1924



nych wewnętrznie odruchów (osławione „pierzyskanie” Stanisławskiego i naszej Reduty, która jest jego spóźnionym o kilka lat dzieckiem).

2. Całkowite zepchnięcie aktora z dotychczasowego uprzywilejowanego stanowiska w teatrze naturalistycznym do roli jednego z równorzędnych składników dramatu, uwarunkowanie jego postępów, gestów i intonacji jedynie prawami ogólnej konstrukcji (nowy teatr rosyjski: Meyerhold, Tairow, Wachtangow — z Francuzów: Cocteau).

Pierwsza z tych metod, rozwinięta bardzo konsekwentnie przez Stanisławskiego, okazała się w swych wynikach ślepą uliczką, poza którą nie ma już dalszych możliwości rozwojowych. Teatr Stanisławskiego jest szczytem i zamknięciem pewnej drogi, po której posuwał się teatr z fatalną nieubłagalnością. Na teatrze Stanisławskiego droga ta kończy się. Wyjścia poza nią nie ma. Pozostaje możliwość nieskończonych wariacji „przeżywania”, wykorzystywana z wytrwałością godną lepszej sprawy przez wszystkie prawie teatry współczesne z lepszym lub gorszym rezultatem. Dla ludzi jednak, dla których teatr nie jest jedynie zabawką rozrywkową lub plotkarstwem, lecz żywym organizmem, nadbudową na organizmie życia, rozwijającym się do niego równolegle — teatr Stanisławskiego równa się śmierci teatru w ogóle. Stąd płynie taka gorąca nienawiść wszystkich młodych sił do tego teatru, nie zawsze słuszna, biorąc pod uwagę, że jest on, bądź co bądź, momentem kulminacyjnym i osiagającym pewne metody, i jako takiemu należy mu się pewien szacunek. Nienawiść ta staje się słuszna dopiero, gdy odniesiemy ją do uporczywych kontynuatorów Stanisławskiego.

Dotknąwszy raz tego tematu, nie mogę nie zatrzymać się na chwilę nad teatrem Reduta, jedynym teatrem polskim, który zdradza jakieś dążenia do przebudowy i skupia około siebie cały szereg kulturalnych i zapalonych sił aktorskich. W atmosferze współczesnego teatru polskiego Reduta jest, bądź co bądź, symbolem wszystkiego, co w nim młode, nie mieszczące się i poszukujące.

Że droga, na jakiej się teatr znajduje, i jej założenia są całkowicie fałszywe, to rzeczy nie zmienia. Nie chciałbym czynić z tego zarzutu kierownikowi tego teatru, p. Juliuszowi Osterwie, człowie-

kowi wysoce kulturalnemu, dobrze zdającemu sobie sprawę z kryzysu, w jakim znajduje się teatr współczesny. Muszę jednak zaznaczyć, że zdanie moje o p. Osterwie wyrobiłem sobie na podstawie prywatnych z nim rozmów, nie zaś na podstawie jego czynu, jakim jest niewątpliwie Reduta. W przeciwnym razie zdanie to musiałoby się okazać odmiennym. Jest to moment dla charakterystyki atmosfery teatralnej w Polsce bardzo znamienity. Charakteryzuje ją nieustanny brak odwagi, chwytywanie się dróg pośrednich, dawno już przez zagranicę porzuconych i rozkładanie wszelkich na tej drodze poczyną na raty całych lat. Działają tak, jak gdyby kwestia gruntownej reformy teatru w Polsce nie była kwestią palącą, lecz przeciwnie, teatr polski mógł sobie najspokojniej oczekiwać, aż p. Osterwa wychowa dla niego za kilkanaście lat w swej Reducie nowe pokolenia aktorskie. Tak przynajmniej mniema p. Osterwa. Czy jednak istotnie Reduta w swej obecnej fazie i przy obecnych założeniach może stać się szkołą nowego aktora, i czy jest w stanie tego aktora wytworzyć? Moim zdaniem — nie. Pomijam już sam repertuar tego teatru, wyjątkowo wyjąłowany z wszelkich zapładniających inwencją elementów (Żeromski, Szaniawski, Katerwa). Dla reżysera dramat jest jedynie materiałem, z którego może ulepić, co zechce. W rozwiązywaniu problemu aktora Reduta warszawska jest w zasadzie tylko jeszcze jedną próbą wybicia drzwi na dal z zamkniętej uliczki teatru Szaniawskiego, próbą daremną i z góry skazaną na niepowodzenie. Zawodność „przeżywania” dawała się zaobserwować najlepiej tam, gdzie Reduta usiłowała wyjść poza repertuar ściśle naturalistyczny, wystawiając sztukę na wpół ekspresjonistyczną (*Dziwna ulica Czyżowskiego*). Otrzymaliśmy nieskoordynowany chaos.

Nie przesądzam, czy Reduta na wzór moskiewskich Studiów przy teatrze Stanisławskiego¹, z którymi łączy ją wspólny punkt wyjścia, nie trafi kiedyś na swą właściwą drogę i nie stworzy swej własnej fizjonomii. Wtedy może i dotychczasowe jej próby można będzie uważać nie za stracone, jako konieczne etapy w tym rozwoju. Dotychczasowa jednak praca Reduty nie dała nam w tym kierunku żadnych rękojmii.

W inny sposób rozwiązał problem aktora w teatrze nowy teatr rosyjski. Wyszedł on, podobnie jak i Reduta, z teatru Stanisław-

skiego, ale bardzo szybko, nie znalazłszy z niego wyjścia, skierował się w inną stronę, w stronę twórczych eksperymentów. Eksperymenty te czynione były zresztą mniej lub więcej na ślepo. Rodzący się w Studiach przy teatrze Stanisławskiego (Studio I, II i III) nowy teatr rosyjski nie posiadał żadnej a priori wytkniętej drogi. Każde z wymienionych Studiów w momencie powstawania było po prostu grupą ludzi przekonanych o bankructwie teatru Stanisławskiego i szukających poza niego wyjścia. Ludzie ci wystawiali swymi siłami szereg sztuk, aż natrafili na tę, która ogniskowała w sobie wszystkie odrębności ich metod i zarysowywała wyraźnie na zewnątrz fizjonomię teatru. W tym znaczeniu o I studio mówić można dopiero od *Swierszcza za kominem* Dickensa. II. Studio — to *Księżniczka Turandot* Carlo Gozziego. III — to *Eryk XIV* Strindberga ².

O ile I Studio okazało się jedynie dalszą stylizacją teatru Stanisławskiego, o tyle II, kierowane przez znakomitego reżysera Wachtangowa (ucznia Stanisławskiego), budowane na eksperymentach, wniosło ze sobą poczynania istotnie bardzo płodne i ciekawe. Wachtangow wystawił zaledwie dwie rzeczy ³, które objawiły go publiczności rosyjskiej: *Księżniczkę Turandot* i w teatrze hebrajskim Habima ⁴ — *Dybuka*, którego wystawił w języku hebrajskim, sam nie rozumiejąc w tym języku ani słowa. Zmarł na 50 z rzędu przedstawieniu *Księżniczki Turandot*, po czym cały zespół jego wyjechał na prowincję, przyrzekając sobie nigdy więcej w Moskwie sztuki tej bez Wachtangowa nie wystawiać ⁵.

Księżniczka Turandot w inscenizacji Wachtangowa jest wiwi-sekcją, dokonaną na organizmie całego teatru naturalistycznego i obnażającą wszystkie jego fałszerstwa. Ilustruje ona tak jaskrawo kwestię poruszoną przeze mnie na początku, że nie mogę nie streścić jej przynajmniej w krótkości.

Kiedy rozsuwa się kurtyna, widać za nią drugą, przejrzystą zasłonę, na tle której stoją aktorzy w swych codziennych ubraniach, z Wachtangowem pośrodku. Wachtangow anonsuje: „Odegramy tutaj za chwilę przed państwem sztukę *Księżniczka Turandot* Carlo Gozziego. Odegrają ją pod moim kierownictwem te panie i panowie” ⁶.

Następuje kolejne przedstawienie aktorów z ich własnego imie-

nia i nazwiska oraz najdrobniejszych charakterystycznych przymiotów, zaczerpniętych z życia prywatnego. Przykład: „Pan ten i ten (imię i nazwisko), którego codziennie zastać można między 4 a 5 na kawie czarnej u «Boma»”. Uszmkowana iluzja teatru Stanisławskiego zawstydzona chowa się za kulisy. Publiczność widzi przed sobą aktorów, tych, których zna z ulicy i życia towarzyskiego, nie ukrywających swego prywatnego „ja”, przeciwnie, wyrażnie się do niego ze sceny przyznających. Każdy przedstawiony aktor kłania się. „A teraz zaczynamy” — klaszcze w ręce Wachtangow. Przejrzysta zasłona rozsuwa się i odsłania pustą, nie udekorowaną scenę, zaopatrzoną zamiast sufitu w sieć poziomych drutów z haczykami. Podłoga sceny zawalona jest całym stosem zmiętych materii. Aktorzy podchodzą do stosu materii i podnoszą je. Okazuje się, że są to kostiumy, w które zaczynają się na miejscu ubierać. Następnie każdy aktor wyjmuje z kieszeni pudełko szminek i na poczekaniu, bez lusterka charakteryzuje się. Rekwizyty są niesłychanie proste i prymitywne: peruki z lnu i waty, brody z białych lub kolorowych chustek. Kiedy wszyscy są już ucharakteryzowani, rozstępują się i usuwają pod ściany. Muzyka zaczyna grać. Na scenę w rytmie tanecznym, kolistym wbiega kilkunastu ludzi w czarnych trykotach⁷, którzy grają pantomimę, w trakcie zaś tego, niezmiennymi kolistymi ruchami zarzucają pozostałe materie na zwieszające się z drutów haczyki, z czego tworzy się dekoracja. Dokonawszy tego, pantomima usuwa się ze sceny. Rozpoczyna się sama sztuka.

Inscenizacja samej sztuki nie wnosi pierwiastków specjalnie nowych. Jest ona po prostu rodzajem recytacji scenicznej. Aktorzy ustawieni w półkole wygłaszają swoje role, ilustrując je mimiką i ruchami plastycznymi. Ciekawie natomiast, choć powierzchownie, rozwiązał Wachtangow w tej sztuce problemat zaktualizowania spektaklu i podniesienia go do roli organicznego ogniwa dnia dzisiejszego: w trakcie akcji odzywa się dzwonek telefonu, umieszczonego na scenie. Reżyser klaszcze w ręce. Aktor, który rozpoczął jakąś kwestię, przerywa ją w połowie słowa i zastyga w chwilowej pozie. Następuje chwila zupełnej ciszy, podczas której reżyser odbiera telefon, po czym wychodzi na proscenium i zwraca się do publiczności z oświadczeniem, iż otrzymał właśnie ostatnie wia-

domości z Rosty (Rosyjska Telegraficzna Agencja). Następnie komunikuje jej istotnie najświeższe wiadomości z frontów, ostatnie uchwały Rady Delegatów itp. Agitacyjnie sposób ten jest niezawodnym. Publiczność, wciągnięta w wir sztuki, przyjmuje specjalnie spreparowane dla niej, apoteozujące wiadomości o zwycięstwach Sowietów z niesłychaną intensywnością i zapamiętuje znacznie trwalej niż te same wiadomości, posłyszane na jakimś powszednim wiecu. Skończywszy, reżyser klaszcze w ręce i sztuka toczy się dalej⁸.

Krytyk polski nazwie to intermezzo Wachtangowa „przemycaniem pod płaszczykiem teatru hasel demagogicznych, nic z teatrem nie mających wspólnego”. Czy rzecz ma się tak w istocie? Tylko wtedy, gdy będziemy rozpatrywać ją bardzo powierzchownie. Eksperyment Wachtangowa nie rości sobie bynajmniej pretensji do rozwiązania zasadniczego problemu, a jednak po części go rozwiązuje. Założenia Wachtangowa w tym wypadku są bardzo proste:

Przyzwyczailiśmy się uważać tekst sztuki, tj. ramy zakreślone dla niej przez aktora, za coś w rodzaju nietykalnego tabu. Zadanie reżysera w teatrze naturalistycznym ogranicza się do ujęcia całkowicie gotowego organizmu w ramy trójwymiarowej sceny. Sposoby tego ujęcia mogą być oczywiście różne, różnice jednak będą zupełnie minimalne, bardziej formalne, niż istotne. Wyobraźmy sobie, że ktoś obecny na pierwszym akcie *Hamleta* w Paryżu zdąży następnie jakimś wyobrazeniowym ekspressem na drugi akt do Berlina, trzeci do Moskwy itd. W sumie, pomimo że słyszał go w różnych językach, na różnych scenach, inscenizowanego przez różnych reżyserów — otrzyma całość prawie że nie zmienioną: Szekspirowskiego *Hamleta*. Punkt wyjścia Wachtangowa jest wręcz przeciwny: tekst sztuki należy do literatury. Nie ma on właściwie nic wspólnego z teatrem. Może odgrywać, co najwyżej, rolę bardzo luźnego scenariusza. Reżyser jest właściwym twórcą. Zatem sztuka tego samego autora, wystawiona przez dwóch reżyserów, równa się dwóm zupełnie nowym sztukom. To pierwsze.

Dalej. Teatr nie jest, jak plastyka lub malarstwo, produkowaniem samodzielnych organizmów. Jest sam organizmem, organizmem żywym, a więc żyjącym i rozwijającym się. Stosunek teatru

do życia jest taki sam, jak stosunek tego ostatniego do chaosu. Jak życie jest organizowanym chaosem, tak samo teatr jest organizowanym życiem, jego nadbudową. Życie jednak zmienia się nieustannie i nigdy nie powtarza. Takim samym musi być teatr. Postulat Wachtangowa: sztuka tego samego autora, wystawiona przez jednego i tego samego reżysera dziś, jutro i pojutrze, równa się trzem różnym sztukom. Zmienia się stosownie do zmiany rytmu współczesnego życia.

Wychodząc z tego założenia, eksperymentowi Wachtangowa z telefonem Rosty można zarzucić jedynie to, że jest powierzchownym, wtrąconym i nie wkomponowanym w całość epizodem. Zrozumiałym jest jednak, że Wachtangowowi, jako eksperymentatorowi, chodziło w tym wypadku po prostu o jaskrawość eksperymentu. Rzeczą przyszłego reżysera-twórcy jest z tych epizodycznych eksperymentów, przepuszczonych przez filtr własnej inwencji, zbudować szkielet nowego, żywego i codziennego teatru, który mogłby stać się widowiskiem dnia, jego syntezą i uświęceniem.

Reasumuję:

Teatr Wachtangowa jest sekcją przeprowadzoną na całym dotychczasowym teatrze naturalistycznym, ukazaniem go w formie nagiej, po odpreparowaniu całego aparatu szminek i iluzji. Wachtangow wprowadza na scenę niezmienny akt I każdej sztuki, ten, który odgrywa się zwykle bez udziału widzów, za kulisami (robił to zresztą już przed nim Goethe w *Fauście*, Wyspiański w *Wyzwoleniu*, Jewreinow w *Tym, co najważniejsze*). Różnica — w intencjach. Wachtangow, ukazując publiczności aktorów ich twarzą „prywatną”, pozwalając jej być obecną przy procesie przemieniania się tych ludzi w osoby dramatu, słowem, wyciągając na światło kinkietów to, co dotychczas było przed tą publicznością („dla dobra iluzji”) gorliwie ukrywane, eliminuje z teatru moment fałszu, czyli widza współobecnym przy budowaniu samej sztuki, a więc jakby jej pasywnym współtwórcą. Pomijając wartości pedagogiczne tej metody, daje ona widzowi szereg zupełnie nowych emocji, jakich nie jest w stanie dostarczyć mu teatr naturalistyczny. Realizuje ona, przynajmniej w części, nie ustające frazesy o współtwórczości konsumenta z producentem w płaszczyźnie sztuki. Aktor

w teatrze Wachtangowa nie jest już alfą i omegą dramatu, jak to ma miejsce w teatrze naturalistycznym — indywidualność jego sprowadzona jest po prostu do roli materiału, z którego reżyser w obecności i przy niemym udziale widza stwarza swą kompozycję. To są wartości pozytywne, jakie ten teatr wnosi: braków jest wiele. Przede wszystkim brak jednolitości w konstrukcji. Niedostateczna równowaga pomiędzy poszczególnymi jej elementami (aktor, dekoracje, światło). Niedocenianie gestu i płynąca stąd jego monotonia (przewaga gestu kolistego).

Problemat aktora rozwiązywali w Rosji prócz Wachtangowa, każdy na swój sposób, dwaj wybitni reżyserowie, Meyerhold i Tairow.

Muszę się zastrzec: spostrzeżenia swoje na temat teatru rosyjskiego piszę częściowo na podstawie osobistego z nim zetknięcia się podczas pobytu mego w Moskwie⁹, częściowo na podstawie relacji osób z Rosji obecnie przybywających, książek, czasopism. Obraz dróg zatem, jakimi kroczy obecny teatr rosyjski, może się okazać niedokładnym. Tak np. znam dosyć dobrze teatr w Moskwie, podczas, gdy o teatrze w Piotrogradzie mam jedynie pobieżne wiadomości. Poza tym notuję tu jedynie rzeczy najbardziej charakterystyczne, bezpośrednio lub pośrednio łączące się z poruszonym przeze mnie tematem.

O Meyerholdzie i Tairowie pisało się dosyć dużo w prasie zagranicznej. Pisano o nich nawet u nas. Wydobyłem specjalnie Wachtangowa, jako nieustannie i niesłusznie pomijanego, gdy mówi się o nowym teatrze rosyjskim.

Nieco inaczej niż Wachtangow rozwiązał poruszone tutaj zagadnienie moskiewski Teatr Kameralny, który uważam za największe dotychczasowe osiągnięcie na drodze do nowego teatru. Postawienie przez niego sprawy jest mniej więcej następujące: teatrem nazywamy pewien proces, odbywający się w pewnej określonej przestrzeni (kilkanaście, kilkadziesiąt metrów sześciennych), przez pewną określoną ilość jednostek czasu (mniej więcej 2 godziny). Są to jego najbardziej ogólne ramy, poza które wyjść nie może, nie naruszając przez to swojej natury. Na przecięciu się tych dwóch kategorii buduje reżyser organizm, który nazywa *d r a m a t e m*. Z samej natury teatru wynika, że organizm ten musi być całością

zamkniętą, autonomiczną, rządzącą się swymi własnymi, jednolitymi prawami, które koordynują jego poszczególne elementy w stosunku do siebie i do całości. Wszystko, czym rozporządza reżyser przy konstruowaniu sztuki, jest jej materiałem. W tym znaczeniu jest nim i aktor. Każda część składowa tak pomyślanego, autonomicznego organizmu jest jednakowo nieodzownie ważna. Wyeliminowanie jej musi pociągnąć za sobą naruszenie całości konstrukcji. Nie może tu więc nie tylko być mowy, jak w teatrze naturalistycznym, o rolach ważniejszych lub mniej ważnych. Więcej, każdy użyty szczegół: efekt świetlny lub dekoracyjny nie może być przypadkowym, nie związanym z całością nicia nieubłaganej konsekwencji, a więc jest w tym znaczeniu ważny tak samo, jak aktor grający rolę tytułową. Rzeczą podstawową w każdej sztuce jest jej rytm wewnętrzny. Rytm ten nazywamy stylem sztuki. Dramat, będący organizmem złożonym, a mimo to w założeniu swym — jednolitym, oparty musi być na jakichś silnych wewnętrznych wiązadłach. Takim wiązadłem jest jednolitość rytmiki gestu, słowa, muzyki i dekoracji. Aktor mówiący reprezentuje jednocześnie wartości akustyczne i plastyczne. Gest jego uwarunkowany jest przede wszystkim kształtem sceny (rytmika dekoracji), następnie kompozycją jej chwilowego obrazu, traktowanego plastycznie. Treść słowa stoi na drugim planie i jako taka jest właściwie wartością literacką. Przetopienie literatury na teatr następuje przez wydobycie wewnętrznej rytmiki słowa, jednolitej z rytmiką całości.

Widziałem w Teatrze Kameralnym wystawioną w ten sposób *Salome* Wilde'a i wydaje mi się, że widziałem po raz pierwszy w teatrze teatr.

Oczywiście, że wymogi, jakie stawia aktorowi teatr tak rozumiany, są zupełnie niewspółmierne z tymi, jakimi zadowolnia się teatr naturalistyczny. Przeglądałem rolę aktorki, grającej *Salome*¹⁰. Obok tekstu, podzielonego nie treściowo, lecz rytmicznie, zawierała ona plan poziomy sceny, rozbitej na kwadraty, i wykreślone na niej linią graficzną każdorazowe położenie ciała grającego, jak również jego zasadniczą linię w danym momencie. We współczesnych szkołach dramatycznych w Rosji obowiązuje nie tylko mimoplastyka (ta jest w ogóle nieodzowna dla każdego, pragnącego

nosić miano aktora), ale nawet akrobatyka. Nowy teatr, wnoszący niesłychaną różnorodność plastycznych możliwości, wymaga od ciała aktora niebywalej giętkości i podatności. Zbliżając się coraz bardziej do ideału widowiska, zaczerpnął on wiele elementów, będących dotychczas wyłączną skarbnicą cyrku. Tymi elementami cyrkowymi operuje w znacznej mierze nowy teatr francuski (Jean Cocteau). Głośna sztuka tego autora *Parada*, grana przed paru laty w Paryżu z niebywałym sukcesem, oparta jest zasadniczo prawie wyłącznie na motywie rewii cyrkowej. Niezaradność aktorów „fachowych” wobec nowych, stawianych im przez teatr zagadnień, okazała się tak całkowita, że ostatnie sztuki Cocteau (*Wesele na wieży Eiffel*) grali akrobaci¹¹.

Sytuacja jest bardzo trudna. Szkoły dramatyczne, których zadaniem jest właściwie dostarczyć teatrowi nowego pokolenia aktorów, zalewają corocznie rynki teatralne materiałem do niczego, oprócz teatru naturalistycznego, nie przydatnym. U nas w Polsce sprawa ta przedstawia się szczególnie niewesoło. Piszę, bom smutny i sam pełen winy. Kończyłem w Polsce szkołę dramatyczną (zresztą bez myśli o karierze scenicznej) i miałem sposobność przyjrzeć się jej stanowi z bardzo bliska. Wymogi stawiane przyszłym aktorom są rzeczywiście minimalne. Wystarczy w zupełności, jeżeli adeptka lub adept jest dobrze zbudowany, postawny, przystojny i nie ma drewnianego głosu. Jeśli zaś jeszcze na scenie nie sztywnieją mu nogi i ręce — ma wszelkie szanse zostać w najbliższym czasie premierem któregoś z teatrów stołecznych. Przy tym stanie materiału aktorskiego wszelkie ankiety na temat Nowego Teatru w Polsce nie wyjdą nigdy poza granice pustej frazeologii.

O wyzwolenie teatru

RYSZARD ORDYŃSKI

ZMIERZCH TEATRU

O tym dziwolągu zwanym „reformą teatru”, o którym w ostatnich latach zapisano całe foliały, mówić nie będę. Bo i dlaczego nazywać to reformą, co jest po prostu życiem i co stale powinno ulegać tym wszystkim naturalnym przemianom biologicznym, którym ulega twór żyjący. Jeżeli wraca się tak często do owej rozpaczliwie nadużywanej sprawy „reformy”, to widocznie dlatego, że ten organizm nie zawsze rozwija się równorzędnie z życiem i od czasu do czasu wymaga zmiany motoru.

Ideowy gmach teatru, umieszczony w samym środku życia codziennego, powinien nieustannie odbierać tętno tego życia, jego muzykę, jego płomienie i tysiączne barwy, po prostu oślepiające nawet bardzo stępione oko człowieka. Jak na najczulszym sejsmografie, na wrażliwej psyche teatru notować się winny te wszystkie głosy, w dzisiejszym życiu szumiące, i grać co wieczór w takt nowej rytmiki.

Tymczasem zmieniają się czasem szyldy, proces życiowy teatru jednak się nie odnawia, a teatr pozostał w tyle poza objawami duchowymi nowoczesnego życia. Gdy literatura, gdy muzyka i sztuki plastyczne co chwila zdobywają się na jakiś kapitalny gest, gdy raz po raz wytryska tam nowe źródło twórczości, nowa forma i nowy wyraz — teatr z zadziwiającym spokojem tkwi w swej rutynie, zadowolony z pozornych sukcesów, wyrażających się jakoby najwierniej we frekwencji publiczności.

Huczy coraz to nowa fala zmieszanych głosów życia tuż pod oknami tego budynku, walą o jego wrota nieznane dotąd a potężne i jaskrawe rytmy, dokoła słyhać cudowny szept tajemnych nowych uciech i rozkoszy — ale wewnątrz gmachu cicho i glucho. Tam tych głosów nikt słuchać nie chce, bo pobożny ludek ciągle jeszcze się zbiera i płaci za towar mocno przestarzały.

Są to skutki tradycji i przeżytków: teatr stał się miejscem spędzania lub „zabicia” wieczoru, a recenzje teatralne i codzienne wzmianki i przypomnienia, wreszcie afisze i komunikaty teatrów — cały ten reklamowy aparat wpędza konwenansowemu teatrowi stale pewną liczbę płacących widzów. — W Rosji i Niemczech akt pójścia do teatru odgrywał zarazem jakąś ważną rolę w życiu owego widza, był spełnieniem pewnej misji, gdy tymczasem we Francji lub Anglii uważa się teatr za rozrywkę, do której nie przywiązuje się wagi „obrzędku”. Dlatego też w tych krajach większość teatrów, a w Anglii i w Ameryce nawet wszystkie były zawsze imprezą prywatną, gdy Niemcy, Rosja i Polska ciągle miały troskę państwowienia czy miastowienia teatrów, podnosząc w ten sposób cały świat aktorski do wysoko celebrowanego stanu zabezpieczonych obywateli, a zniżając sam teatr często do nudnej roli urzędu. Życie młode, pulsujące istniało tylko tam, gdzie kwestia społecznych rang i zabezpieczeń była na dalszym planie, a aktor za cenę pewnego ryzyka i cyganerii zdobywał się na swobodny gest.

Historycznie sprawa wygląda tak, że świat dowiadywał się w ostatnich dwudziestu latach o czynach teatralnych Reinhardta, Stanisławskiego, Antoine’a, o Duse lub Komissarzëwskiej¹, wreszcie o pomysłach Craiga lub o nowatorstwie Tairowa, a o wszelkich cesarskich i komunalnych instytucjach wiadomo było tylko, że umiały gromadzić tuzy aktorskie i pozwalały im spokojnie w sławie zasypiać. U nas najciekawsze pociągnięcia teatralne pochodzą z czasów prywatnej imprezy teatralnej Pawlikowskiego w Krakowie i pierwszego okresu Teatru Polskiego w Warszawie.

W tej chwili jednakże teatr, jako pewien zbiornik wysiłków artystycznych lub pseudoartystycznych, nosi na sobie piętno najgorszego grzechu, tj. n u d y. Pozostając poza życiem intelektualnym jako literatura, a sprawnością i pomysłowością również dale-

ko poza tempem naszego życia fizycznego i odbitek kinematograficznych, stara się w najlepszym razie przemalowywać na nowo stary swój towar, nie zdobywając się nigdy na własny swój wyraz, ani na zupełne zerwanie z jakąś przez piekło niedołęstwa i chęć zarobkowania uświęconą tradycję formy teatralnej. Sterczy więc po prostu tych kilkaset czy kilka tysięcy gmachów, w których codziennie na taką lub inną modłę należy wielbić jakiegoś Boga lub w taki czy inny sposób — tylu ludziom znaleźć zajęcie i „kawałek chleba”.

Szału, tańca, świętości, wielkiej radości twórczej lub pasji upajania się w tych murach znaleźć nie można, nawet tam, gdzie się ten teatr „reformuje”, gdzie się go podaje w jakiejś na pozór nowej szacie, gdzie się go wreszcie — reżyseruje. Zmierch bogów teatralnych zapanował na całej linii, i nowych prawdziwych bogów musi świat znaleźć, aby na nowych ołtarzach rozpalic jakieś przedziwne ogniska i nowe nam zagrać melodie.

Zrywa się od czasu do czasu teatr i czując miernotę swojego tworzenia, zdobywa się na nowe wysiłki i przeprowadza rewizję dotychczasowych środków artystycznych. Powstaje, od czasu do czasu, człowiek z inicjatywą widowiskową, „artysta teatru”, jak go chce przezwac Gordon Craig, lub „reżyser” czy „inscenizator”, szukający nowych dróg i przekreślający pewną część dotychczasowego balastu przyjętych formułek. Jakkolwiek go nazwiemy, będzie to zawsze ów łącznik istotny między widzem a aktorem, ktoś, kto potrafi rozpalic w sobie całą pasję i ciekawość nowoczesnego widza teatralnego, a zarazem posiada pełne zasoby aktorskiego działania i poczucie perspektywy między temperamentem widowni a magnetyzmem sceny.

Max Reinhardt był i przez szereg lat pozostał świetnym galwanizatorem literatury dramatycznej. Źródłem jego twórczości reżyserskiej była świeżość ujęcia scenicznego i śmiałość w przeprowadzaniu swej koncepcji. Ta śmiałość uchodziła za zuchwalstwo w oczach klasycznej krytyki, broniącej zawzięcie szablonu i błęgiego status quo.

Dowodem niezbitym żywotności problemu teatru jest fakt, że w piętnaście lat później, kiedy sztuka reżyserska Reinhardta przestała być nowatorstwem, zjawia się Tairow, jako powtórzenie

tego samego odruchu na tle tego samego wyjałowienia pomysło-
wości teatralnej. Śmiałość Tairowa poszła właściwie tylko o ty-
le naprzód w stosunku do Reinhardtowskiej, o ile po prostu
wymagało tego naturalne stępienie się wyostrzonych raz instru-
mentów.

TAIROW I TAIROWSZCZYŻNA

Jeden i drugi pozostaje w pewnym stosunku nieczystego pokre-
wienstwa do teorii Craiga, która żąda podporządkowania i niemal
zmechanizowania aktora do roli marionety, ażeby precyzyjnie po-
jętej koncepcji dramatu nie uszkodziło jakiekolwiek działanie lub
przypadkowy odruch indywidualności aktorskiej. Tairow, mimo
zastrzeżeń, czynionych w swojej książce o *Wyzwolonym teatrze*²,
staje się bliższy Craigowi po prostu z tej logicznej przyczyny, że
operuje mniej barwnymi jednostkami aktorskimi. Właśnie tylko
młody aktor, pełen świeżości i giętkości, duchowo i fizycznie, celo-
wo ćwiczony, może się tak skoordynować w ramach pewnej bar-
dzo wyraźnej i wyraźnie narzuconej koncepcji reżyserskiej.

Na takiej posłusznej i skoordynowanej pracy aktorskiej zysku-
je konsekwencja pomysłu, i dlatego teatr Tairowa, klinicznie wzię-
wszy, jest najlepszym okazem doświadczalnym tak pojętego tea-
tru. Cel artystyczny i myśl przewodnia każdego przedstawienia
jest od początku do końca konsekwentnie przez wszystkich człon-
ków zespołu przeprowadzona, a zamiar ich przywódcy jasny. W da-
wnych przedstawieniach, jak w pantomimie *Welon Pierrotki* lub
nawet w *Salome* Wilde'a, znać nieraz jeszcze nie tak pewną rękę
samego twórcy i czasem bardzo niedostateczne zdolności wyko-
nawców, zwłaszcza w pantomimie. W nowszych kreacjach robota
sceniczna jest bardziej wyraźna i przejrzysta, czego wynikiem jest
nadmierzająca rytmika słowa i gestu.

Najciekawszy w teatrze Tairowa jest stosunek jego do litera-
tury. Tairow jest przekonany, i głosi tu urbi et orbi, że tworzy
nową formę i niemal nową duszę teatru, i twierdzi, że ów n o w y
t e a t r nie wyjdzie z literatury, lecz z nowego aktora, któremu

już dzisiaj, przy stawianiu pierwszych kroków wyzwających, za ciasno jest w ramach naznaczonych przez literaturę. Niesłusznie jednak Tairow wypowiada wojnę literaturze, gdyż równocześnie czerpie z niej najlepszą swą siłę działania, przez pozorne zwalczanie literatury wyrabiając sobie jedynie placet na pewne własne, już z czystej psychiki nowoczesnego teatru wypływające, operowanie i przystosowywanie dzieła dramatycznego do swojego wyuczucia sceny i jej działania na widownię. W kapitalnym więc szarlatanświe zdobywa się na posunięcia w pewnym zuchwalstwie tak logiczne, na skróty tak intensywne i mądre zarazem, że stwarza widowisko o pierwszorzędnym napięciu, zmuszając widownię, zrazu nieco oporną, do zdecydowanego marszu w wytkniętym przez siebie celu.

Jednym z najciekawszych pod tym względem widowisk była Shawowska *Święta Joanna*. Naturalną jest rzeczą, że punktem wyjścia tej świetnej sztuki jest jej epilog, przez publiczność warszawską np. zupełnie niezrozumiany.

Niestety, przeszkodą był również przekład polski, może sam w sobie jędrny i mięsisty, ale od bezpośredniości języka Shawa i jego absolutnej współczesności charakterem swoim zupełnie odbiegający³. Jestem przekonany, że jeżeli Shaw nie zaczął pisanego swego dramatu od epilogu, to był on w każdym razie prąźródłem jego pomysłu, a fakt kanonizacji św. Joanny zdecydowaną podniecią do podjęcia tego dramatu. W przedstawieniu Tairowa szły z epilogu w roli uprzedzającej promienie wielkiej mądrości Shawa i nadały widowisku od pierwszej sceny bardzo zdecydowany charakter genialnej i bolesnej satyry, co od razu ułatwiało zadanie każdemu z poszczególnych aktorów. W pewnych momentach i w pewnych rolach Tairow poszedł za daleko w grotesce, ale w innych za to nigdy shawowska konsekwencja i jasność myśli nie były tak nieubłagane poparte ruchem i intonacją słowa, jak właśnie tym razem. Ofiarą padły pewne szczegóły poetyckie postaci Joanny, ale jej dziecinna niewinność i czystość nie ulegała żadnym przymgleniom konwencjonalizmu.

Rewolucyjnym można by nazwać teatr Tairowa na polu tzw. malarstwa teatralnego. Jedną z najważniejszych zmian, wprowadzonych przez Reinhardta, było wciągnięcie malarza twórczego

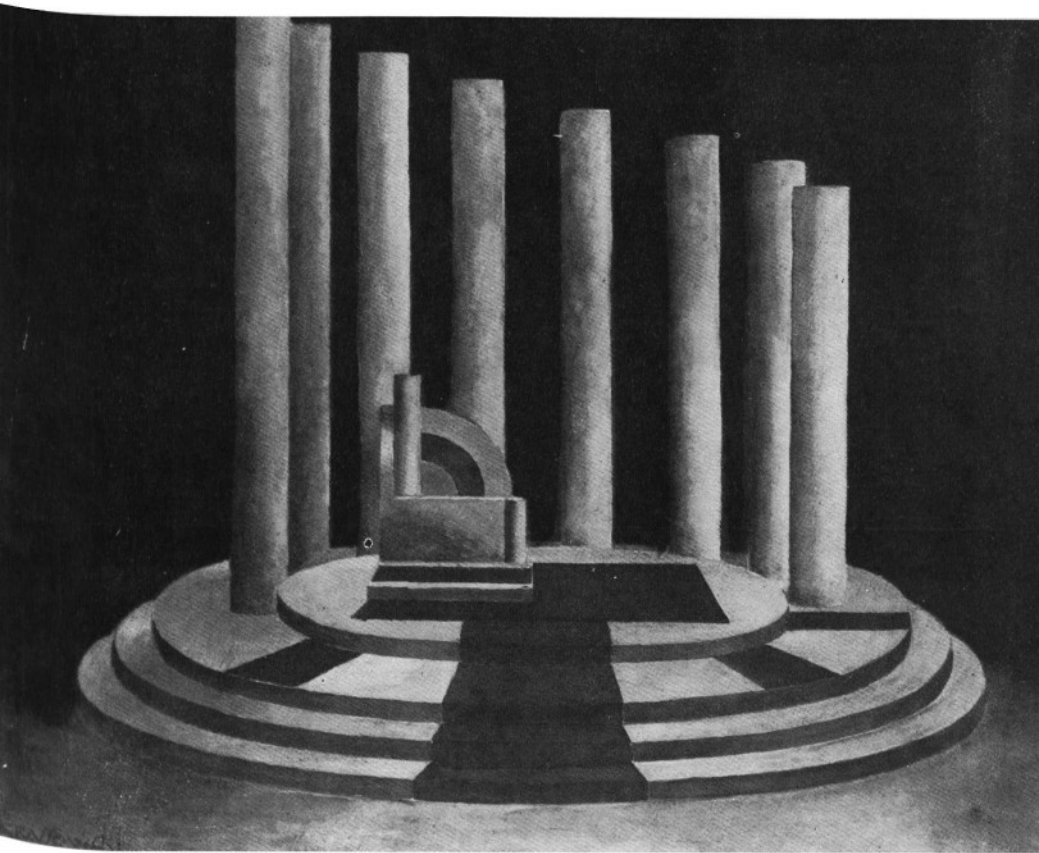
w krąg istotnej roboty scenicznej. Wszedł do teatru malarz twór-
czy i wniósł ze sobą pewien ciekawy, często bardzo płodny, ale
nie zawsze skoordynowany element, który stanowczo podniósł wi-
dowiskową wartość teatru, niejednokrotnie jednak kosztem jego
strony literackiej. Najwięksi majstrzy, jak sam Reinhardt, musieli
staczać boje ze swoimi najbardziej utalentowanymi malarzami
dla uratowania istoty sztuki teatralnej, często nawet świadomie
lub nieświadomie im ulegając.

Tairow wypowiedział otwartą wojnę systemowi, przy którym
aktor stawał się tylko plamą niewolniczo narzuconą na zamalo-
wanej i zastawionej scenie. Przez wyzwolenie aktora z tego nie-
wolnictwa malarskiego i przez równoczesne stworzenie odpowied-
nich warunków plastycznych dla rytmu jego gestu i słowa, doko-
nał Tairow gruntownego przekształcenia sceny, jej środków oraz
ludzkich i technicznych możliwości. Bardzo pomaga mu w tym
dziele wzmożone użycie muzyki, jako środka, wytwarzającego
równocześnie pewną atmosferę podniosłej nierzeczywistości u wi-
dzących i dodającego aktorowi napięcia i rozmachu. Jego naturalna
ekspresja, nieskrępowana szczegółami pomysłu malarskiego, sama
stawiała wytyczną jego technicznego ograniczenia. Dlatego scena
jego, przeważnie malarsko uboga, często zbyt często nawet mizer-
na, posiada zawsze nierówność gruntu, schody, stopnie, łuki, mo-
sty i platformy rozłożone na różnych płaszczyznach. Stąd obraz
sceniczny robi wrażenie raczej geometrycznego szkieletu rozpo-
czętej budowy, aniżeli gotowej kompozycji. Natomiast z chwilą
rozpoczęcia akcji scenicznej ożywia się on nieprawdopodobnie
przez kostium, gest i słowo aktora, podczas gdy dawna dekoracja
malarska, z podniesieniem kurtyny zwykle wywołująca brawa
i zachwyty, zbyt często w tej samej chwili kończyła swoją rolę
i co gorsza — swoje życie: stawała się martwa. Również kostium
w barwie i kroju ma odpowiadać nie tylko figurze autora, ale głów-
nie całej kinetyce aktorskiej, i ma oddawać ten sam rytm, w jaki
inscenizator popchnął czy rozpędził daną postać dramatu. Światło
regulowane charakterem sceny i akcji, przy zupełnie świadomym
lekceważeniu prawdy naturalistycznej, ma przede wszystkim pod-
kreślać ten wyraz, w którym ujęty był rytm, kostium i architek-
toniczne ugrupowanie tej lub owej sceny.

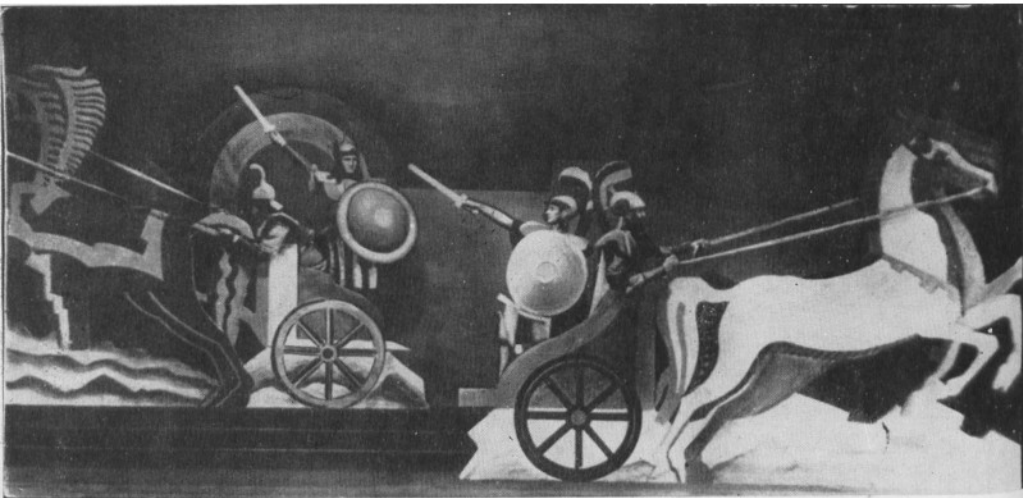
W ten sposób, czy nazwiemy tę metodę ekspresjonizmem, czy teatrem rytmu lub teatrem *neorealistycznym*, jak go sam Tairow nazywa, należy szczerze przyznać, że jest to zdecydowany krok do wyzwolenia teatru z jego nudy i banalności. Reżyser śmiało ustawia swój aparat i przecinając miąższ dramatu, oświetla jasnowato te wszystkie czynniki, które do życia chce powołać. Niejednokrotnie w tym oświetleniu otrzymujemy obraz w krzywym zwierciadle, do którego Rosjanie mają wyraźny popęd artystyczny — lecz mimo to obraz interesujący od początku do końca. Najwyraźniej, rzecz prosta, przy takim naświetlaniu egzemplarza autorskiego wyjdzie strona satyryczna i groteskowa, najsłabiej — poezja i wielki rozmach dramatyczny. Najciekawiej dlatego wygląda u Tairowa przeróbka groteskowej powieści Chestertona pt. *‘Człowiek, który był Czwartkiem*.

Niebezpieczeństwo tej metody dla wartości literackiej teatru jest jasne. Nie jest ono jednak ani większe, ani mniejsze od tego, które „grozi” — zarówno w złym jak i dobrym znaczeniu tego wyrazu — każdemu dziełu scenicznemu z rąk nowoczesnego reżysera czy inscenizatora. Teatr literacki, bo o tym mówię w tej chwili, który niegdyś cierpiał na anemię w pojęciu inscenizacji, musi obecnie nieraz ponosić konsekwencje modnego „przereżyserowania”.

Ale teatr Tairowa jest żywy, więc tym samym spełnia swoje zadanie. Pozostanie jednak tylko jego teatrem. Nie może tworzyć szkoły i nie powinien służyć za receptę ani wprowadzać nowych haseł „reformatorskich”. Naśladowcy zresztą nie zawsze umieliby odróżnić efektowną formę samej istoty tego teatru. A naśladowców nie brakuje. Karl-Heinz Martin⁴ wystawia *Franciszkę* Wedekinda, posługując się równiami pochyłymi Tairowa i jego ruchem, rozpędem i tańcem, zapożyczonym z groteski Chestertona. Czasem to rozszalałe tempo licuje z utworem Wedekinda, nieraz jednak wyraźnie gasi zamierzenia autora. A Karl-Heinz Martin jest z rzędu inteligentnych reżyserów: proszę sobie wyobrazić, jak będzie wyglądała tairowszczyzna w transkrypcji niższej kategorii wychowanków.

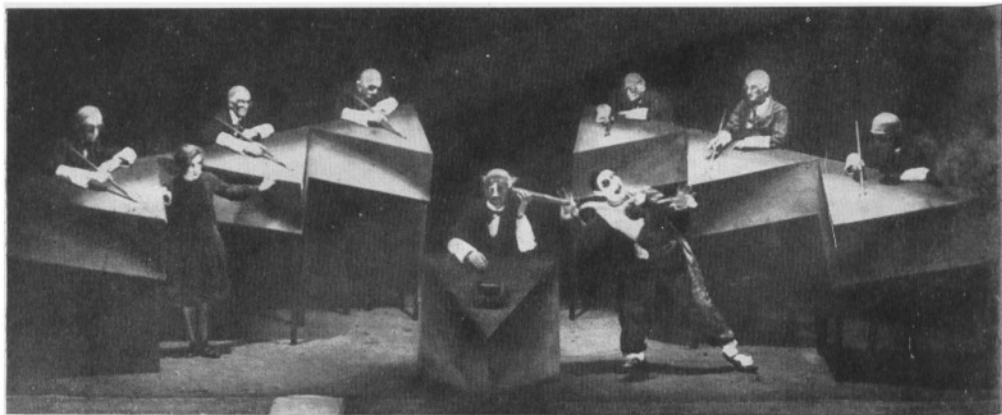


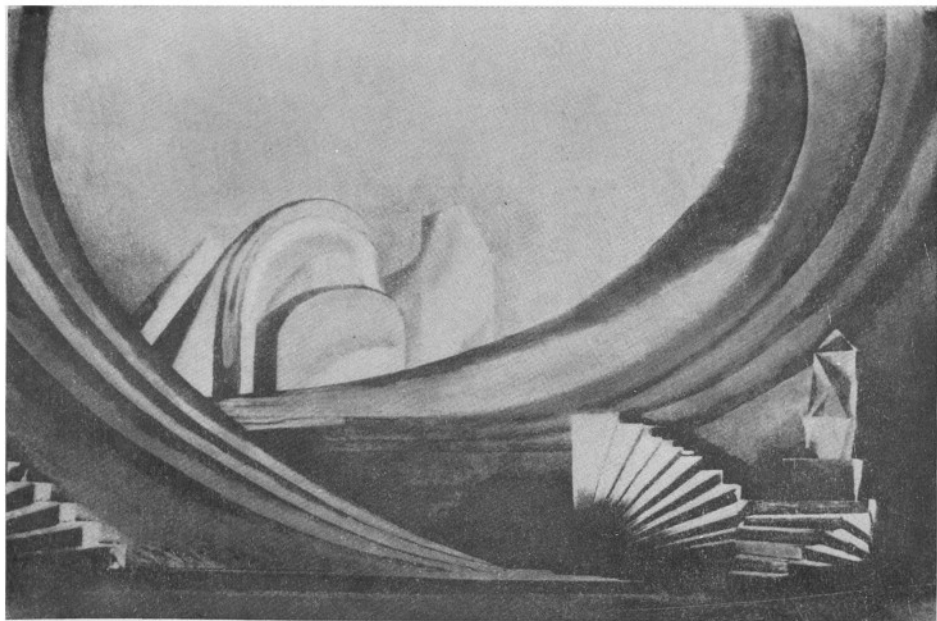
21. Feliks Krassowski: projekt scenografii do *Cyda* P. Corneille'a — S. Wyspiańskiego, 1926



22. *Achilleis* S. Wyspiańskiego. Reż. L. Schiller, scen. A. i Z. Pronaszkowie.
Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925

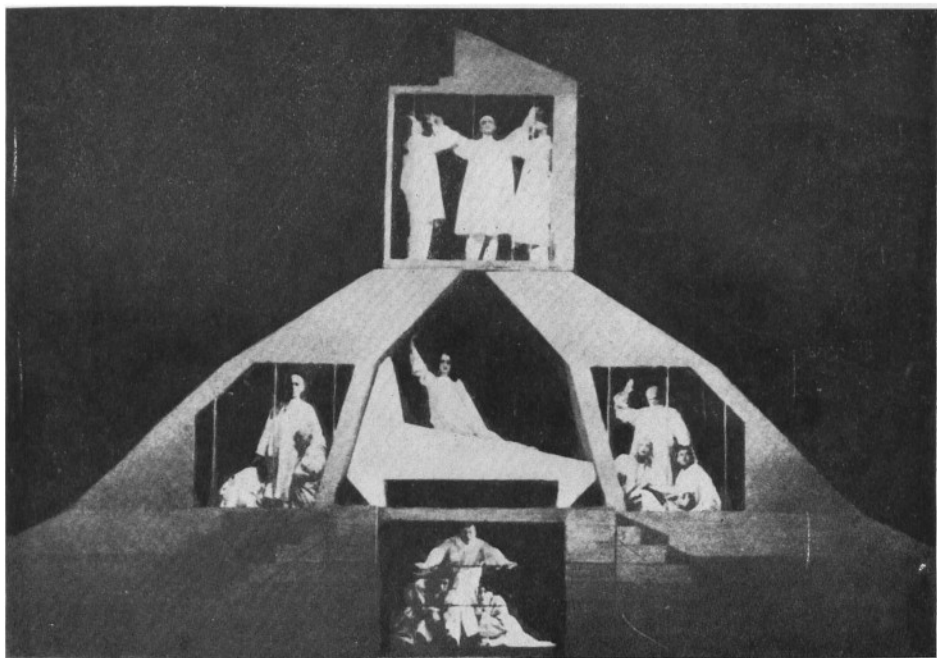
23. *Sen* F. Kruszewskiej. Reż. E. Wierciński, scen. I. Gall, Teatr Reduta,
Wilno 1927

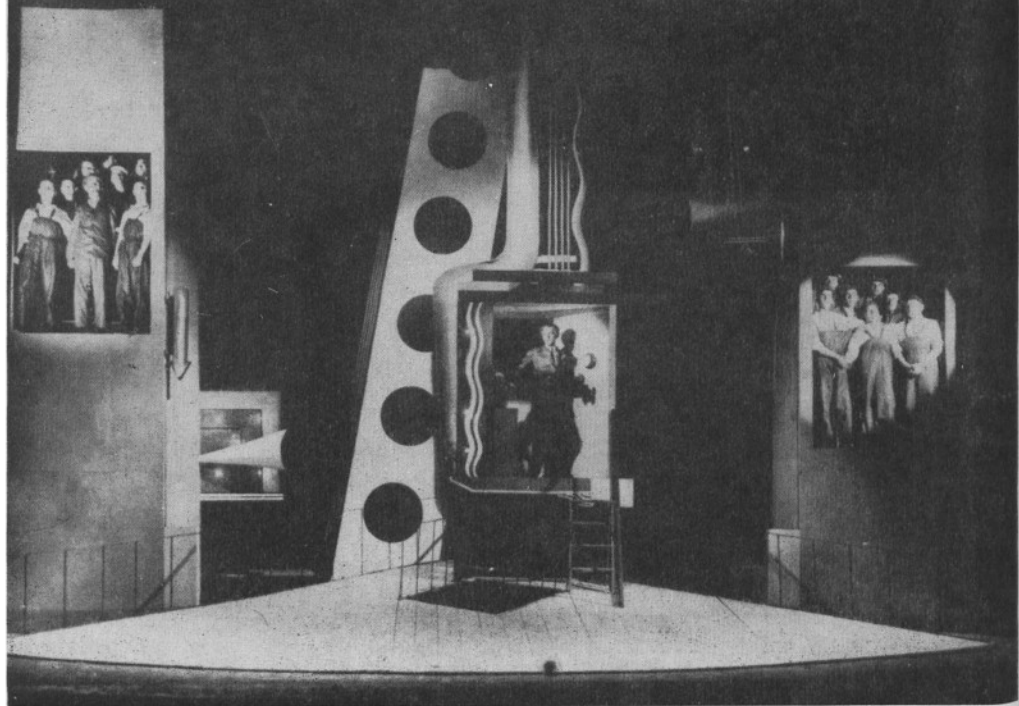




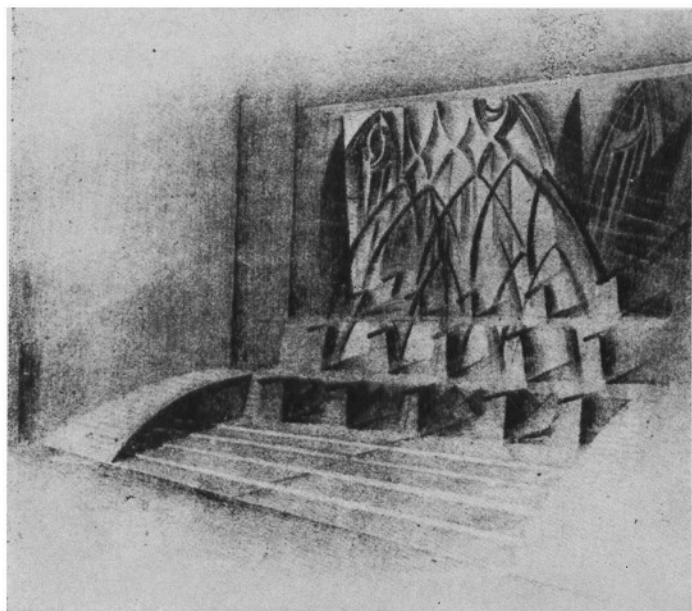
24. Wincenty Drabik: projekt scenografii do *Jak wam się podoba* W. Shakespeare'a. Reż. L. Schiller, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925

25. *Nie-Boska komedia* Z. Krasieńskiego. Reż. L. Schiller, scen. W. Drabik. Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1926





26. *Wieża Babel* A. Słonimskiego. Reż. L. Schiller, scen.
T. Gronowski. Teatr Polski, Warszawa 1927



27. Iwo Gall: projekt
Teatru, 1929

Jesteśmy niewątpliwie u zmięczeniu teatru konwencjonalnego. Nie przestanie on mimo to istnieć, bawić i zarabkować. Dopóki życie nie zaprzeczy jego istnieniu, życie popierane przez instytucje, związki, ambicje pewnych grup społecznych, przez szarość mas i przez anemię snobów, teatr dzisiejszy pozostanie strawą codzienną, od innych nie gorszą, i o jego byt nie potrzebujemy się troszczyć.

Do uratowania pozostawałby teatr wielkiej poezji i to, co powszechnie nazywamy teatrem literackim. Wszystko, co się mówiło o drugoplanowej roli słowa, o drugorzędności myśli na deskach teatru, bywało zawsze tylko naturalnym odruchem, spowodowanym czy ubóstwem poezji, która sobie do sceny rościła prawa, czy ubóstwem aktora, który miał jej dać wyraz i barwę sceniczną. Potęgą słowa i magiczna siła, promieniująca poprzez interesującą indywidualność aktorską wprost z bogatej duszy poety, nie da się niczym zastąpić i oprze się każdej próbie zakłamania.

Ale w tej chwili teatr żyjący nie daje nam tych wielkich zapładniających wzruszeń. Czy brak mu bogatych dusz poetów-twórców, czy interesujących indywidualności aktorów-odtwórców? Czy może nie ma widowni dla odbierania tych potężnych wrażeń i dla stworzenia potrzebnej im atmosfery?

Dlatego więc w takim wypadku — teatr, i narażanie się na tyle niedociągnięć. Garstka smakoszków naprawdę takiej strawy wymagająca jest znikoma: czy książka, cztery ściany i czarna kawa nie wystarczy nam, aby stworzyć sobie wieczór rozkoszny i niezamącony?

W tej chwili nie mam bynajmniej pretensji do przemawiania za większość, jakakolwiek by ona była, nie mam też mandatu radnego czy senatora, dbałego o mieszczańskie rozwiązanie kwestii teatru.

Poza tą sferą zagadnień społecznych powstać powinien teatr inny — wyzwolony z ram codzienności i połączonych z nią obowiązków. Ten teatr nie będzie w formie swej jeden — lecz różny, a wrota jego będą stały otworem dla tych zachceń artystycznych,

gdzie myśl idąc poprzez ludzkie namiętności, przez radość twórczą i swobodę czystego natchnienia, wydobędzie z aktora ukryte w nim jeszcze siły promieniowania. Wówczas zjawi się nareszcie poeta, wyswobodzony z oficjalnej dramaturgii, i rozpocznie się korowód tych wizji, którym duszno było i ciasno w atmosferze nakazanych form dramatycznych. Po rozmaitych kątach rozmieszczone ogniska łatwo się rozpalą i zrodzą nowe życie teatru. Nie wolno mu przyjmować na siebie żadnych zobowiązań: ani co do formy sceny, ani co do rodzaju jego aktorów, ani co do treści lub nawet gatunku jego widowisk. Nie wolno mu obiecywać ilości swych przedstawień w tygodniu lub miesiącu, ani nawet zapewnić widzom na każde widowisko taką samą widownię. Każde zobowiązanie odebrałoby mu zupełną wolność tworzenia i zamykałoby wentyle, którymi życie dnia wchodzić będzie i zapładniać go bezustannie.

Wyobrażam sobie, że taki teatr, gdyby powstał — a powstać mógłby tylko na bardzo żyznym gruncie talentu twórczego, — obrzucano by nazwami chaosu, eksperymentu i bezładu, wyobrażam sobie, ile świętych haseł wytoczono by przeciw jego młodości i arogancji, choćby zadanie jego powstało z najcichszych tęsknot uczciwych artystów.

Całe życie polityczne chwili obecnej, całe życie gospodarcze i socjalne tkwi w niebywałym chaosie, czekając na swoje rozwiązanie, i świat się nie dziwuje, nawet chętnie poddaje się tym naturalnym przemianom, których ostateczna wypadkowa jeszcze daleko gdzieś krąży po horyzoncie. Ale od teatru, który w orbicie tych wszystkich poruszeń jest tylko drobiną, a może powinien być artystycznym ich odbiciem, wymaga się starych i niewzruszonych form, i linii ciągłej, sięgającej od wieków po wieki.

Zresztą anarchia nowego teatru będzie tylko pozorna. Już widnieją tu i ówdzie nowe twarze, i nowe wyrazy ich ust, i oczu, a swoboda działania powoła je do właściwego rozmachu. Jeżeli zgodzą się tylko na to, że zamiast gmachu będą mieli pokój lub budę, zamiast płacącej od razu publiczności — grono przyjaciół i artystów — to w takim razie nie obrażą się, że zamiast pensji miesięcznej odbierać będą tę sumę wzruszeń, które bywały zawsze udziałem artystów tworzących z dala od „odbiorców”, a więc poetów, malarzy i muzyków.

A to się bardzo dobrze może opłacać na gromadzeniu kapitałów duchowych, od czego pewne działy sztuki dziwnie stronią w ostatnich czasach. Nawet choćby takie przedsięwzięcie bardzo prędko otrzymać miało pogardliwą nazwę „eksperymentalnego kabaretu!”

Może na to wszystko warto się narazić i — s z u k a ć.

Fortes fortuna itd., czyli — śmiałków itd.

Kozioł w szatach pontyfikalnych

JAN BRZĘKOWSKI

Niepodobna wstrzymać drwiącego uśmiechu, zaprawionego pikanterią litości i pobłażania, gdy słucha się narzekań na kryzys i upadek współczesnego teatru. Wytlumaczenie tego zjawiska jest bowiem proste i skromne. Uważam, że wszelkie biadania są oparte na nieporozumieniu. Nieporozumieniu zasadniczemu.

Ażeby wgryźć się od razu w jądro zagadnienia, proponuję odwrócenie go o kąt 179° i postawienie w formie twierdzenia:

Teatr jest dzisiaj tym, czym może być w wypadku swego największego rozwoju. Osiąga szybko swój punkt przysłoneczny. Jedynym elementem teatru, który przechodzi przesilenie, jest aktor. Narzekania na kryzys i upadek teatru są oparte na nieuzasadnionym przywiązywaniu do aktora większych nadziei, niż aktor w najlepszym wypadku może ziścić. Na swojej auto- i allo-megalomanii.

Oto twierdzenie, które należy udowodnić.

Popędem, który zrodził teatr i aktora, jest zwyczajny pociąg do naśladowania. Popęd błahy i łatwy. Nieświadome odruchy wyzyskano później do celów utylitarnych, do odprawiania kultu. Człowiek, który posiadał te zdolności w stopniu wyższym niż inni, stał się potrzebny i poszukiwany. Człowiek, który miał zdolności naśladowcze a nie twórcze. Dlatego w ciągu wieków średnich lekceważono aktora-histriona (zresztą nie bez pewnej dozy słuszności). Czasy nowożytne wyrównały tę

„krzywdę”, w. XX wykrzywił sytuację na korzyść teatru i aktora. Teatr zajął nagle w życiu artystycznym miejsce, o którym dawniej nawet nie śmiał marzyć. Zrobiono zeń bożyszcze, które porastało z latami w pierze i tłuszcz. Przywiązano doń tak wielkie nadzieje, że gdyby tylko część ich zdołał ziszczyć, byłby to już sukces olbrzymi i niesprawiedliwy. Opiekowano się nim i zaspokajano wszelkie, kosztowne nieraz kaprysy. Nawet i u nas rząd, i magistraty zaczęły się zajmować, i finansowo wspierać teatry. Magistrat warszawski wydaje na to sumy, wyrażające się w milionach złotych rocznie. Trudno odgadnąć przyczyny, które skłaniają samorządy do łożenia takich sum na teatr przy równoczesnym zaniedbywaniu innych dziedzin sztuki. Przy zupełnym niemal ignorowaniu sztuk plastycznych i literatury! (Gdzie nagrody i subwencje dla literatów?) Przy barbarzyńskim obciążeniu podatkami kin (60%, dawniej nawet 80%!)

Teatr jest dzisiaj beniaminkiem społeczeństwa. Krzyk o kryzysie podnieśli z jednej strony konserwatywni dyrektorzy i kierownicy literaccy, którzy obawiając się wystawiać sztuki nowoczesne, widzą równocześnie, że stary repertuar przestaje być „kasowy” — z drugiej strony w krytyce szukają wytłumaczenia ludzie teatru zaniepokojeni sukcesami kina. Publiczność zaś, której ten teatr nie wystarcza — poprzestaje na tym tanim i łatwym wyjaśnieniu. Społeczeństwo, systematycznie ogłupiane przez recenzentów teatralnych — nie może zdobyć się na gest mocny i potężny: na zerwanie z teatrem złym i niepotrzebnym. Teatrów jest obecnie stanowczo za dużo. Zmniejszenie ich liczby jest zadaniem czekającym swego Herkulesa.

Teatr, który ongiś może był, a dzisiaj w 90% nie jest sztuką czystą, działa elementami życiowymi. Łatwymi. Prostymi. A przede wszystkim — nieartystycznymi. Działa nie głosem i grą, ale dekoracjami, umiejętnym wyzyskaniem światła, tłumem, tanimi efektami, spekulacją na niskich lub łatwych uczuciach. Nieliczne teatry, które pragną propagować prawdziwą sztukę, gubią się w bezładnym błędzeniu po omacku. Kierownik, który wysunął na pierwszy plan reżysera i inscenizację, zaniedbał samego aktora. Operuje zazwyczaj materiałem aktor-

skim pośledniej wartości, choćby tylko dlatego, że nie zwraca nań większej uwagi. (U nas jest to wadą jedynie naprawdę kulturalnego teatru: Teatru im. Bogusławskiego).

We wszystkich zaś innych teatrach żeruje aktor. Zazwyczaj nie-inteligentny, ograniczony i zarozumiały. Nasza krytyka teatralna popełnia jeden zasadniczy błąd, który się później mści (nie na niej, ale na aktorze). Zazwyczaj krytykuje się — a najczęściej tylko stara się krytykować — samą sztukę, oceniając ją zazwyczaj z nie-słusznego punktu. O grze aktorów (na której recenzent albo się nie zna, albo pisząc o niej, nie chce sobie zrażać wykonawców) pisze się specjalną, banalną gwarą. Aktor w Warszawie ma co miesiąc recenzje we wszystkich pismach — na prowincji, gdzie premiery bywają co tydzień — jeszcze częściej. Zarówno szanujące się pismo, jak i najgorsza nawet szmata dziennikarska — musi mieć swój felieton teatralny. Literatura i sztuki plastyczne są w dzienniku luksusem. Poświęca się im miejsce tylko wtedy, gdy nie ma czym zapchać numeru. W porównaniu do literata, malarza czy muzyka, mówi się kilkadziesiąt razy częściej o aktorze. Do tego mówi się w trzech czwartych superlatywami! Cóż więc dziwnego, że osobnik o mózgu kozła, przebrany w szaty pontyfikalne, stanie się wreszcie zarozumiały! Dostając pensję, o jakiej żaden inny artysta nawet będący u szczytu sławy nie może marzyć (gaże tuzów aktorskich przewyższają pensję prezydenta Rzeczypospolitej), reprodukowany i rozsprzedawany we wszystkich pismach ilustrowanych, fotografowany i rozsprzedawany na tysiącach pocztówek, pytany o zdanie w sprawach sztuki i teatru — dochodzi wreszcie do megalomańskiego przeświadczenia, że jest jedynym artystą, który potrafi godnie reprezentować sztukę. Sztukę, której nie kocha i nie rozumie, którą uznaje zresztą tylko dlatego, że zaspokaja jego ambicję.

Zapewne, są w zawodzie aktorskim ludzie sztuki, dla których trzeba być z całym uznaniem, ale większość — to zarozumialcy i ignoranci, cierpiący przede wszystkim na wstręt do solidnej pracy i jakiegokolwiek wysiłku. Doprawdy, należy podziwiać lenistwo myśli, jakie cechuje niektórych „wielkich” nawet aktorów. Wychowani w prawidłach pewnej szkoły, przejmują jej cechy charakterystyczne, które doprowadzają do manieri. Podobieństwo

gry tego samego aktora w zupełnie różnych rolach jest zadziwiająca. W wypadku, gdy inscenizator narzuci im swą wolę, spełniają mechanicznie to, co im każe, zupełnie nie współpracując z nim twórczo. Jeśli inscenizator uwzględnia indywidualność aktora i pozostawia jej swobodę — rozpycha ona ramy sztuki, zgniata, chwilami resztę zespołu, a w całości robi wrażenie nieprzyjemne i niesmaczne.

Aktorowi dzisiejszemu brak nie przygotowania, ale późniejszego twórczego wysiłku. Dlatego przyjmuje jakiś szablon gry i używa go zarówno na co dzień jak i od święta.

Istnieją także wśród aktorów ludzie kulturalni, którzy kochając teatr, wkładają w swój kunszt dużo pracy, szukając oryginalnych sposobów interpretacji scenicznego złudzenia. Ale tych jest garstka znikoma. Na nich jednak oprą się ci, którzy zreformują teatr. Odrodzenie teatru, choćby wyszło nawet od autora dramatycznego lub reżysera, w istocie swej polegać będzie jednak na aktorze, jako na tym, który skupia w sobie najbardziej istotne elementy teatru: falistość słowa i karnację gry.

Trzy momenty

ADAM ZAGÓRSKI

W teoriach, projektach i dążeniach „nowego teatru” — że tym jednym mianem obejmę wszystkich nowatorów w dziedzinie budownictwa teatru, reformatorów sceny oraz sztuki teatralnej — mimo pewne odskoki, a nawet sprzeczności, istnieje niewątpliwa wspólnota. Streszcza się ona w trzech momentach.

Pierwszy, to uwielbienie techniki, jako ujarzmielki przyrody, oraz ubóstwienie maszyny, jako idealnie posłusznego i celowego narzędzia. Technika nowoczesna imponuje, przygniata swą potęgą wszystkich bez wyjątku ideologów „nowego teatru”, wierzą w nią niby w Boga Wszechmogącego. Technika, wedle ich wiary, stwarza nieskończone wprost możliwości teatralnego działania na widza, przewycięża wszelkie opory materii, przestrzeni i czasu. Maszyna zaś to dziecko tej techniki, jakiś nadczłowiek, nieświadomy swej siły, pełniący jednak czynności swoje z nieporównanie większą precyzją od nieudolnej species homo.

Na technicznych sztuczkach buduje swój teatr Strnad¹. Przy pomocy techniki świetlnej „stwarza przestrzeń do gry” Treichlinger². Poetą czasów idących jest, zdaniem Kieslera³, „inżynier twórca wzrokowo-słuchowej symfonii scenicznej, podlegającej prawom najwyższej matematycznej dokładności”. Teatr „mechanicznego ruchu” zapowiada Günter Hirschel-Prottsch⁴, a El Lissicki⁵ nazywa swój teatr „widowiskiem elektromechanicznym”. Chemią, świecącymi i odurzającymi gazami wojuje Prampolini⁶. Większość wspomnianych reformatorów podporządkowuje aktora ma-

szynie lub, nie ceremoniując się wcale, maszynę wprowadza na jego miejsce.

Drugi moment, to możliwie najsilniejsze zmaterializowanie widowiska. „Plastyka nie nastrój” woła najbardziej umiarkowany i najbardziej zacofany reformator Treichlinger, który jeszcze chce wystawiać Ibsena i jeszcze mówi o „rozwiązaniu przez duchowość”, ale i on „patrzy na dramat” tylko jako „na rytmiczne dzieło sztuki”, a przeżycie, które daje widowisko, jest — wedle niego — właściwie „przeżyciem urytmizowanej przestrzeni”. Lissicki mówi już otwarcie tylko o „ciałach grających”, Kurt Schwitters⁷ bez wyboru dopuszcza do swej sceny „ciała stałe, płynne i lotne”. Dla wszystkich ruch jak najwyższy, fizyczność zjawiska niemal dotykalna, albo i wręcz dotykalna, zerwanie z psychologizmem i z logiką jest przykazaniem nowej sztuki teatralnej. Marinetti, opisując swój „teatr niespodzianek” i „teatr syntetyczny”, i grożąc nim w najbliższym czasie osiemnastu miastom włoskim określa go, jako „oderwaną (!) syntezę, złożoną z czystych żywiołów bez udziału logiki i psychologii”, a natomiast z udziałem „sportu, mechaniki, siły mięśni i zmysłu dotyku”. Hoenigsfeld⁸ w „teatrze bez widzów” chce fizycznie związać widza z akcją, uczynić go współaktorem...

Trzeci moment, to zwiększenie aktywności przedstawienia teatralnego, wciągnięcie widza w wir scenicznej akcji. Tu naturalistycznie jeszcze zorientowany Strnad proponuje scenę okrężną. Treichlinger odrzuca trzy ściany pudła scenicznego, skupia widza dokoła sceny i chce go ukołysać rytmem przedstawienia. Kiesler „zawiesza scenę w przestrzeni”, porwać chce widownię w ruch wirowy, rozpędzonymi po ślimacznicy (wokół sceny biegnącej) chórami, oślepić światłem, ogłuszyć megafonami. Hirschel-Prottsch urządza wszelkiego rodzaju szaleństwa świateł i zaraz na wstępie przyprawia widzów o zawrót głowy cyklistowską sztuczką, a na zakończenie zmienia widownię na karuzelę, kręcącą się wokół sceny. Lissicki oszałamia widza sztuczkami technicznymi. Prampolini głosi „scenę dynamiczną” i zalewa widzów nie tylko potopem świetlnym, ale wypuszcza na widza gazy tragiczne i rozweselające. Schwitters wciąga widzów w pułapkę, pogrąża ich w nagłym mroku, budzi panikę, kłóci się z nimi,

prawie do awantury doprowadza. Hoenigsfeld znosi radykalnie przedział między sceną a widownią, bierze widza za kark, i przymusowo wprzega do akcji. Od najbardziej wyrafinowanych nowoczesnych wynalazków technicznych aż do sposobów najbardziej prymitywnych, do pierwocin życia teatralnego, uciekają się ci teoretycy, byle poddać widza dyktaturze swoich pomysłów, swoich utworów i swego teatru...

Te trzy metody charakteryzują najtreściwiej i najdodatniej „nowy teatr”, i ten jeszcze w pieluszkach teorii spowity, zapowiadający dopiero swoją przyszłą cudowność czy pokraczność i ten, który już istnieje i wyrasta na podatnej tego rodzaju eksperymentom glebie rosyjskiej w sprzyjającym klimacie ideowym i politycznym. Teatr rosyjski może więc być do pewnego stopnia przerwaniem wartości rzeczywistych i faktycznych możliwości, tkwiących w „nowym teatrze”. Toteż na wystawie teatralnej wiedeńskiej najwięcej tłoczono się w sali rosyjskiej... W innych bowiem mieścił się albo „passeizm”, albo jeszcze niezrealizowane sny. Co w programach i projektach wystawy wiedeńskiej było jękiem położnicy, mającej na dobytek najczęściej tylko wrażenie, że jest w stanie błogosławionym, to w „sali rosyjskiej” było dowodem, fotografią stanu istniejącego.

Czy teatr rosyjski istotnie we wszystkim jest zbieżny z teoriami „nowego teatru”? Czy urzeczywistnienie tych teorii prowadzi drogą na Rosję? I czy tendencje „nowego teatru” rosyjskiego są istotnie tendencjami rozwojowymi teatru w ogóle?

Oto pytania, na które wypada nam teraz odpowiedzieć.

HASŁO: FORMA

ANALOGIA Z MALARSTWEM

Nienawidzę wspierać tego testu we wszystkich jego odmianach i nie mając kompetencji w kwestiach testowych, nie mam zamiaru podać tu jakiejś teorii, opartej na fachowej znajomości rzeczy. Chciałbym jedynie o bardzo pozytywne uszczuplenie pojęcia ideału, od której, nie mając odpowiednich danych, nie twierdzić bynajmniej, że jest do utrzymania. Gdyby istniały aktywne siły, które by choć w przybliżeniu były wyrazem tej teorii, można by o niej mówić zupełnie inaczej. Dział takich nie ma tymczasem o sobie, jak to sami przyznają, wątpliwe jest, czy kiedykolwiek będą. Żyjemy w czasach programowości, ania spontanicznie powstania kierunków jakis w sztuce, można było obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości. Teoria zaczyna tworzyć kierunki, a nie odwrotnie. Zresztą w dawnych czasach nie było „kierunków” w naszym znaczeniu, nie było żadnych „linii”, były po prostu indywidualności i szkoły stworzone z ich współpracownikami. Tak przynajmniej było w malarstwie. Coraz większe przeciwnieństwowanie procesów twórczych, negowanie bezpośrednich przeobrażeń do z góry powziętych założeń jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce. Nie łatwo znaleźć w ten sposób usprawiedliwień naszej „teorii”. Nie

Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze (fragment)

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

I.

ANALOGIA Z MALARSTWEM

Nienawidząc współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach i nie mając kompetencji w kwestiach teatralnych, nie mamy zamiaru podać tu jakiejś teorii, opartej na fachowej znajomości rzeczy. Chodzi nam jedynie o bardzo pobieżne naszkicowanie pewnej idei, co do której, nie mając odpowiednich danych, nie twierdzimy bynajmniej, że jest do urzeczywistnienia. Gdyby istniały faktyczne dzieła, które by choć w przybliżeniu były wyrazem tej „teorii”, można by o niej mówić zupełnie inaczej. Dzieł takich nie ma tymczasem, a nawet, jak to sami przyznajemy, wątpliwe jest, czy kiedykolwiek będą. Żyjemy w czasach programowości: zanim spontanicznie powstanie kierunek jakiś w sztuce, można często obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości. Teorie zaczynają tworzyć kierunki, a nie odwrotnie. Zresztą w dawnych czasach nie było „kierunków” w naszym znaczeniu, nie było różnych „izmów”, były potężne indywidualności i szkoły złożone z ich współpracowników. Tak przynajmniej było w malarstwie. Coraz większe przeintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce. Nie mamy zamiaru w ten sposób usprawiedliwiać naszej „teorii”. Nie

powstała ona programowo, na tle ogólnej programowości dzisiejszej sztuki. Są to tylko luźne uwagi, nasuwające się przy odbieraniu wrażeń od dzisiejszego teatru lub też przy obserwacji dzisiejszych prób „odrodzenia” sztuki teatralnej, na tle bardzo słabej wiedzy o tym, czym był teatr dawniejszy. Było to nieraz udowodnione, że teatr powstał z religijnych misteriów. Cała sztuka ma źródło swe w metafizycznych uczuciach, podobnie jak religia, w dawnych czasach bezpośrednio z nią związanych. Tylko, o ile malarstwo i muzyka, i poniekąd rzeźba, które to sztuki posiadają swoiste, proste elementy działania, stały się w pewnym sensie oderwane, tj. stały się sztukami czystymi, o ile architektura upada coraz bardziej jako taka, służąc coraz mniej idealnym, a bardziej użytkowym celom, o tyle teatr, którego elementami są ludzie i ich działania, podobnie jak elementami malarstwa są kolory, zamknięte w formy, a muzyki — dźwięki, ujęte w rytmie, teatr musiał, przy postępującym zaniku uczuć metafizycznych, przejść w czyste odtworzenie życia. Obrządek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednio, rodzi teatr, jako drugorzędny produkt swego upadku. O ile nam się zdaje, widać to dobrze na Grecji, w której po raz pierwszy powstaje oddzielony od misteriów religijnych teatr; drugi raz — w czasach zaczynającego się rozkładu chrześcijaństwa w wieku XV, kiedy zaczyna powstawać teatr, początkowo opracowujący tylko tematy religijne, i którego rozwój, a raczej ciągły upadek, trwa aż do naszych czasów. Teatr jest sztuką, która przez jakość swoich elementów, tj. przez to, że ma do czynienia z ludźmi i ich działaniami, powstaje, w swojej najczystszej formie, jedynie w miejscu spękania i załamania danego kultu i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym, postępującym upadku.

Niezależnie od powstawania nowych i upadku dawnych kultów religijnych, rozwijała się filozofia, która w naszych czasach doszła do pewnego rodzaju pożarcia samej siebie. Jesteśmy w okresie upadku nie tylko religii, ale w ogóle wszelkiej metafizyki, co ujawnia się również w zjawisku, które nazwaliśmy „nienasyceniem formą” w sztuce, jesteśmy w okresie zaniku samych uczuć metafizycznych, stających się, w dalszym społecznym rozwoju ludzkości, czymś zbytecznym, nieużytecznym. Teatr

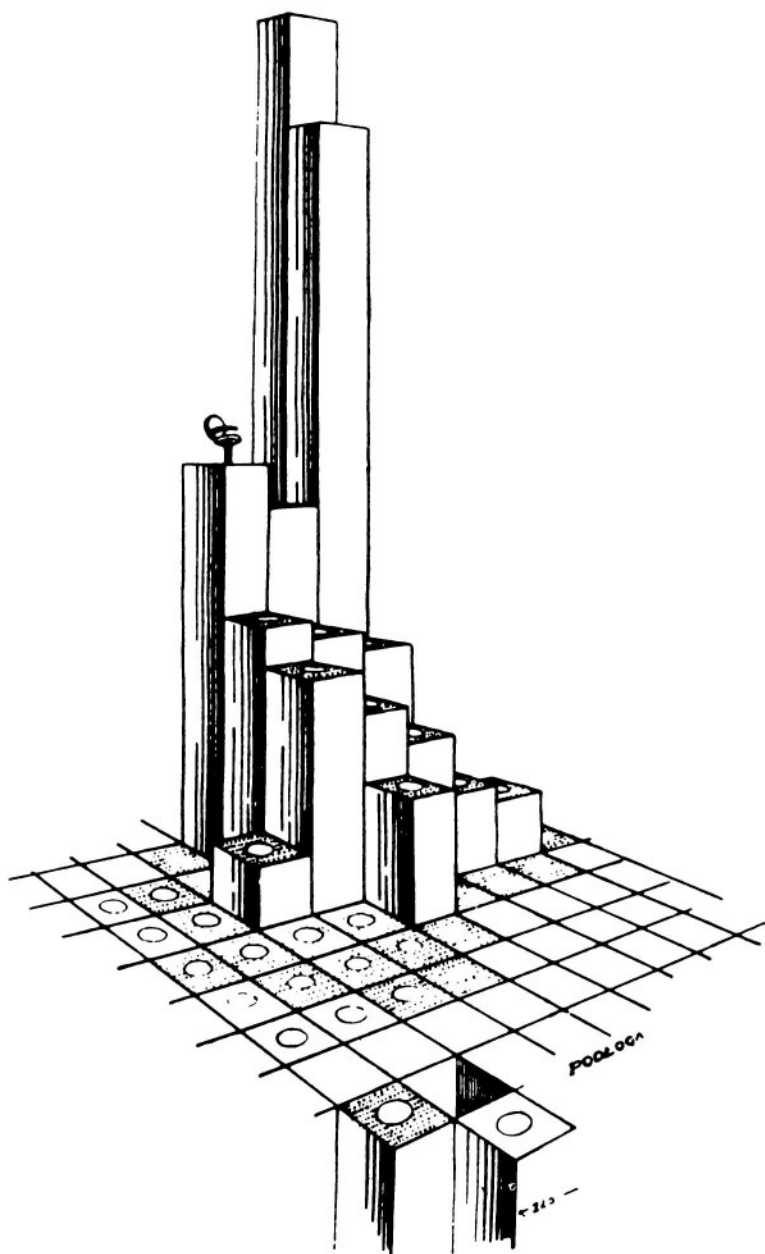
jeden nie tylko nie przechodzi na razie przez okres „nienasycenia formą”, ale poza pewnymi, czysto zewnętrznymi „dziwnościami” u niektórych autorów, chcących połączyć tajemniczość istnienia w jej życiowych objawach z trzeźwością współczesnej myśli, trwa dalej w spotęgowanym realizmie, w czym poważną konkurencję robi mu kinematograf. Na tle tego ujawniają się różne próby „odrodzenia”, których nieistotność musimy tu zaznaczyć, i podać w najogólniejszym zarysie możliwość, zresztą bardzo wątpliwą, istotnego odrodzenia sztuki teatralnej, nie przez nową interpretację dzieł już stworzonych, tylko przez ich zupełnie nowy typ, którego, o ile nam się wydaje, w czystej jego postaci jeszcze nie było.

Mamy dzisiaj kilka typów sztuk teatralnych, w których jednak człowiek współczesny nie może w czystym stanie przeżywać tego, co określimy jako — uczucie metafizyczne, tj. Przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości — w postaci doznawania wrażenia tej jedności od związków jakości prostych, jak to jest w malarstwie i muzyce. Sądzimy, że w dawnych czasach, kiedy religia i sztuka stanowiły bardziej zwartą, nieodróżniczkowaną masę, moment czysto artystyczny, tj. całkowanie danej wielości elementów w jedność lub też jej stwarzanie, nie było tak wyraźnie oddzielone od momentu czysto religijnego, tak u widzów jak i twórców, jak to jest obecnie. My z dzieł sztuki dawnej rozumiemy obecnie tylko moment pierwszy, tj. pojmujemy samą formę dzieła sztuki, która jest dla nas (oczywiście tej nielicznej garstki, która sztukę tak jak należy rozumieć) ta sama w istocie swej w dziełach dawnych, jak i nowych. Naturalnie mówimy tu o nowych dziełach prawdziwej Czystej Sztuki, tj. tej, której treścią nie jest odtwarzanie widzialnego świata lub uczuć życiowych, tylko jedność czysto formalna, wiążąca dane elementy w nierozzerwalną całość. Będziemy starali się przeprowadzić pewną analogię pomiędzy malarstwem i rzeźbą z jednej strony, a teatrem z drugiej. Sądzimy, że podobną analogię można by przeprowadzić również pomiędzy muzyką a teatrem, ponieważ muzyka była początkowo tylko akompaniamentem do rytualnych tańców, częścią lub dodatkiem obrzędów religijnych, oprócz tego, że jako śpiew była bezpośrednim wyrazem stanów

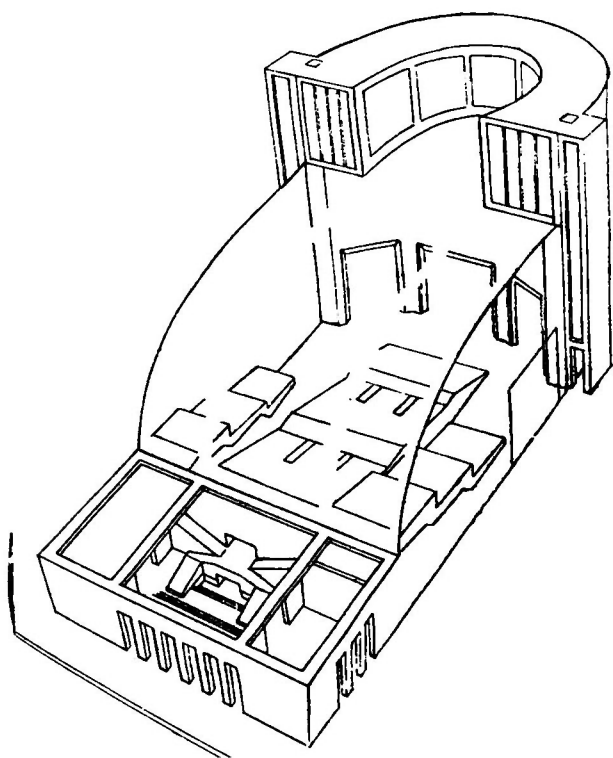
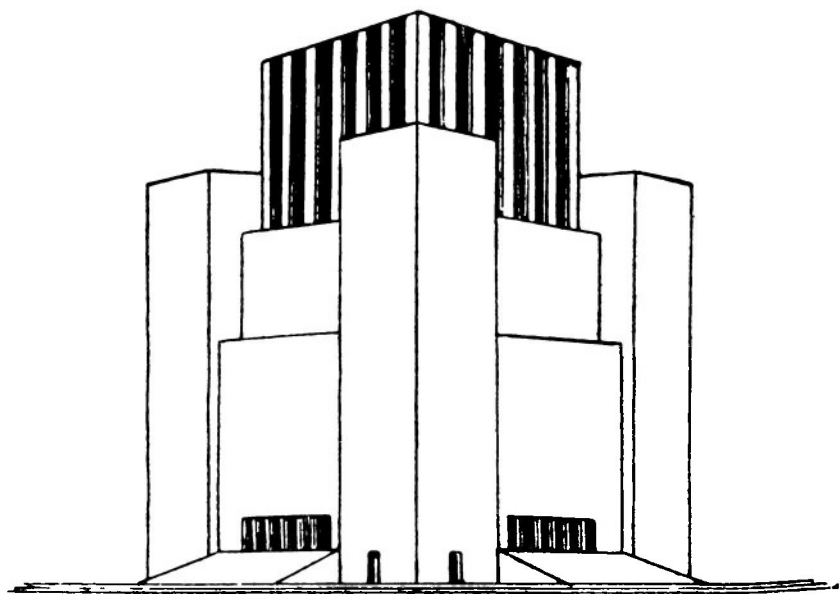
uczuciowych nie tylko w religijnych wymiarach. Dziś, na tle postępującej mechanizacji życia i upadku wszelkiej metafizyki, nastąpiło odrodzenie Czystej Formy w rzeźbie i malarstwie, odrodzenie, które według nas jest też ostatnim jej podrygiem na naszej planecie. Pytanie nasze można sformułować w sposób następujący: Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasyłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?

Podobnie jak w malarstwie i rzeźbie, przeżywamy samą formę, jako taką, i nawet tworzymy nową, niezależnie od dawno zgasłej wiary, obowiązującej w danym kulcie, i sama konstrukcja formy jest dla nas abstrakcyjnym „dopingiem” dla przeżywania uczuć metafizycznych, twierdzimy, że tak samo musi być możliwość takiej formy w teatrze, formy, w której samo stawanie się w czasie, „dzianie się” czegoś określonego jedynie czysto formalnie, czegoś, czego elementami będą oczywiście działania ludzkie, będzie w stanie, niezależnie od życiowej treści samych działań i ciągłości charakterów działających osób, wprowadzić nas w zupełnie inny, niż życiowy, wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych, podobnie jak to jest w Sztuce Czystej.

Aby podobną formę w teatrze stworzyć, trzeba, oprócz istotnej potrzeby jej stworzenia, czego zdaje się dziś nikt w dostatecznie wysokim stopniu nie posiada, pełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi teatralnymi konwenansami, z dzisiejszym pojęciem sceniczności, akcji i psychologicznej postawy konstrukcji sztuki teatralnej. Napięcie bowiem uczuciowe podczas trwania na scenie dramatu, czy czegoś podobnego — polega dziś jedynie na przejęciu się losami bohatera. Najprzód wszystko się wyjaśnia: co i jak, potem zaczyna się wikłać, dochodzi do szczytu, potem — bum!! straszna awantura i wszystko się kończy. To wszystko oczywiście w czysto życiowych wymiarach, jedynie trochę spotęgowanych. Do tego widz musi być ciągle zajęty, ciągle ktoś wchodzi i wychodzi, w związku z całą intrygą, która jest główną osią zainteresowania, ciągle jest jakaś awantura na scenie, ale tylko zależ-



28. Iwo Gall: projekt Iteatru, 1929.



nie od uczuć i charakterów lub też zderzenia ich między sobą, albo z jakimiś wyższymi potęgami — i to się nazywa akcją. Widz nie może się nudzić z powodu braku ruchu na scenie ani przez chwilę. Walka człowieka z samym sobą lub z losem, konflikty danego charakteru z sytuacjami zewnętrznymi — oto całe „menu” teatru współczesnego, od którego już mdlić zaczyna nawet tak zwaną szerszą publiczność. Drugi rodzaj, to różne gatunki strachu przed niewiadomym, zaczynając od ciemnego pokoju, a kończąc na śmierci, zużyte jako efekty na scenie, od których mrowie przechodzi po krzyżu — więcej nic. Trzeci rodzaj to symbolizm: cały czas lata np. niebieski ptak po scenie, ale widz musi mieć ciągle w pamięci, że ten ptak to nie żaden ptak, tylko miłość przez wielkie M. Ptak nareszcie zdycha — to znaczy, że miłość zdechła też w jakimś sercu. Poza tym mamy historię i wszystkich dawnych mistrzów sceny w starych, współczesnych im i nowych stylizacjach, mamy dramaty składające się z żywych obrazów, wypełnione mniej lub więcej mętną historiozofią, dramaty muzyczne, muzyczno-rykowe, rykowo-wyciowe, wyciowo-piskowe, wszystko na nic — nuda w teatrze panuje niepodzielnie. Czy to będzie grecka tragedia po grecku, czy Szekspir po szekspirowsku, czy Ibsen po grecku i zmodernizowany Ajschylos, skutek jest prawie ten sam. Czy to będzie dążenie do maksymalnego uproszczenia: jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem, czy absolutny realizm monachijski, czy moskiewski, wszystko to już jest znane i oprócz maniaków uproszczenia lub komplikacji — samych „odradzaczy”, nikogo istotnie wstrząsnąć nie potrafi. W Grecji ludzie szli do teatru prawdopodobnie dla innych zupełnie wrażeń, niż my. Oni treść sztuki znali dobrze, bo treść ta była tylko pewną wariacją znanych wszystkim mitów. Na tle tej znanej treści, która była tłem metafizycznego stawania się na scenie, wszystko, co się działo, cały przebieg akcji, był tylko przez swoją formę spotęgowaniem elementu metafizycznego, którego w życiu, oprócz wyjątkowych chwil ekstazy, coraz mniej zaczynali ludzie spotykać. Uczucia ludzkie, jako takie, były tylko elementami stawania się, były pretekstem dla czysto formalnych związków, wyrażających inny wymiar psychiczny przez swoje stosunki i syntezę obrazów, dźwięków i znaczenia wypowiedzianych zdań. Nie były one

treścią główną przedstawienia, wybebeszającą widza w prawie czysto fizyczny sposób.

Zadaniem teatru jest, według nas, to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływanu dnia codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia.* Jest to w ogóle celem stałej sztuki, tylko teatr, w przeciwieństwie do innych sztuk, mających swoje epoki większej lub mniejszej istotności wyrazu tych właśnie treści, jest jakby zawsze tylko degrengoladą czegoś, co być mogło, lecz nie jest. O ile inne sztuki oddzieliły się faktycznie od objawów czysto religijnych, jako treści ich dodatkowe, o tyle teatr, który jest dalszym ciągiem samego obrzędu, nie mógł się ostać wkraczającemu weń życiu i stał się powoli nim samym. Jakby pozostała po czymś skorupa wypełniona została zupełnie inną treścią.

Budowa sztuki dramatycznej, wybór punktów węzłowych postulowanej całości wypadków życia, lub jakiegoś faktycznego przebiegu zdarzeń, jest to ten element konstrukcyjności, pozostały po dawnym obrzędzie. Ale treść tego wszystkiego jest kompletnie inna, mimo, że tu i tam działają jakieś istoty: ludzie czy fantastyczne bóstwa.

Dawniej były to bezpośrednie symbole Tajemnicy, przez które ludzie, i tylko w tym pewnym spotęgowaniu, w tym stłoczeniu w małym okresie czasu wielkich wypadków, możemy mieć pewne poczucie dziwności życia, której, rozwleczonej w przebiegu dnia codziennego, a nawet „świętecznego”, wcale już nie dostrzegamy. To ostatnie jednak wrażenie daje nam właśnie w stopniu daleko wyższym niż teatr, pogardzany i mimo to groźny jego wróg: kinematograf. Twierdzimy, że cokolwiek się uczyni, czy jako uproszczenie, czy skomplikowanie, w celu wystawienia, zupełnie odmien-

* Bliższe wyjaśnienia tej kwestii znajdują się w naszej książce pt. *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, 1919.

Jedynym utworem, który, jak potężna wieża katedry, wznosząca się nad zbiorowiskiem domów, góruje nad całą naszą twórczością, jest *Basilissa Teofanu* Micińskiego. Tam są elementy dawnej i nowej sztuki, ale zanalizowanie tego najeżonego niedostępnymi krzesanicami i ziejącego przepaściami utworu wymagałoby osobnego studium (Przyp. aut.).

nego od poprzednich, sztuk teatralnych już stworzonych, bezsilni będziemy wobec ich charakteru wewnętrznego, wynikającego z celu, dla którego stworzone zostały przez ich autorów. Granicy tożsamości dzieła dramatycznego z samym sobą przejść nie możemy.

Z jednej strony mamy „wystawiaczy”, którzy uważają za treść główną wrażenia dźwiękowe lub dekoracje i ruchy. Inni chcą zrobić syntezę tych elementów w ich największym spotęgowaniu i doprowadzają widza do zupełnego obalwanienia: nie wie on, co się z nim dzieje wśród piekielnych dźwięków, to znów szatańskich w swym bogactwie obrazów; czasem usłyszy jakieś zdanie, którego sens zaginie w ogólnym bric-à-bracu wrażeń, i w rezultacie powstaje tylko chaos przeciwnych sobie elementów, niełączonych przez autora jedną wewnętrzną ideą samej formy, ponieważ sztuka potrzebuje tylko pewnego natężenia elementów, aby być realistycznie wystawiona i pojęta przez widzów. Żadna stylizacja nie uczyni z realistycznej koncepcji czegoś jakościowo innego, co by mogło dać nowy wymiar przeżywania. Przyszłość teatru nie leży w różnych rodzajach interpretacji dzieł już stworzonych, tylko w ich zupełnie nowym rodzaju, który postaramy się zdefiniować przy pomocy analogii z malarstwem. (...)

II

TEATR

O NOWYM TYPIE SZTUKI TEATRALNEJ

Teatr, który podobnie jak poezja jest sztuką złożoną, ma stosunkowo daleko więcej jeszcze pierwiastków nieistotnych, i dlatego na scenie daleko trudniej jest pomyśleć sobie Czystą Formę, niezależną w istocie swej, tzn. jako obiektywny wynik, od treści działania ludzkiego.

Jednak wydaje się nam, że nie jest to zupełnie niemożliwe.

Podobnie jak w rzeźbie i malarstwie była epoka, w której

Czysta Forma stanowiła jedność z pochodzącą z wyobrażeń religijnych metafizyczną treścią, tak samo była epoka, kiedy stawanie się na scenie stanowiło jedność z mitem. Podobnie jak obecna forma sama tylko jest treścią naszego malarstwa i rzeźby, a przedmiotowa treść, czy to zbliżona do świata realnego, czy też fantastyczna, jest tylko koniecznym pretekstem do jej stworzenia i nie ma bezpośredniego z nią związku, jest tylko „dopingiem” dla całej artystycznej maszyny, wprowadzającym ją w napięcie twórcze; — tak samo, twierdzimy, możliwa jest teatralna sztuka, w której samo stawanie się, uniezależnione od spotęgowanego obrazu życia, może widza wprowadzić w stan pojmowania metafizycznego uczucia, niezależnie od tego, czy „fond” sztuki będzie realistyczne, czy fatalistyczne, lub też czy będzie syntezą obu rodzajów w swoich poszczególnych częściach, naturalnie o ile całość sztuki będzie wypływała ze szczerzej konieczności stworzenia w warunkach scenicznych wyrazu metafizycznych uczuć w czysto formalnych wymiarach u autora. Chodzi tylko o to, aby sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie życiowej lub fantastycznej treści dla całości dzieła, tylko, aby sens życiowy mógł być dla celów czysto formalnych, tzn. dla syntezy wszystkich czynników teatru: dźwięków, dekoracji, ruchów na scenie, wypowiedzanych zdań, w ogólnym stawaniu się w czasie, jako nierozzerwalny w całości, zmieniany nawet w zupełny, z punktu widzenia życiowego, bezsens stawania się. Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą się odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia. Nie chodzi nam o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach. Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton cis w danym

utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak „bezsensowność” obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który sztuka taka powinna widza przenosić. Nie jesteśmy w stanie, na razie, podać żadnego przykładu takiej sztuki, tylko zaznaczamy jej możliwość za cenę przezwyciężenia zupełnie nieistotnych przesądów. Ale dajmy na to, że ktoś napisze podobną sztukę; publiczność będzie musiała się do niej przyzwyczaić tak samo, jak do owej zdeformowanej łydki w obrazie Picassa. Tylko, o ile obraz możemy sobie wyobrazić, jako złożony z form zupełnie abstrakcyjnych, które bez wyraźnej w tym kierunku auto-sugestii nie wzbudzą żadnych asocjacji z przedmiotami świata zewnętrznego, o tyle takiej sztuki teatralnej nawet pomyśleć nie możemy, ponieważ czyste stawanie się w czasie możliwe jest tylko w sferze dźwięków, i teatr bez działania jakichś osobistości, choćby najdzikszych i najnieprawdopodobniejszych, jest nie do pojęcia, a to dlatego, że teatr jest sztuką złożoną, nie mającą swolistych, jednnorodnych elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo i Muzyka.

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego, co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwalibyśmy *fantastycznością psychologii i działania*. Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zmurą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki. Dostyc już według nas tej przeklętej konsekwencji charakterów i tej „prawdy” psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wyłazić. Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w *pomyłkach swoich*, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań, stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane

żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się. Chodzi tylko o to, abyśmy musieli w sposób konieczny przyjmować dany ruch jakiejś postaci, dane zdanie o sensie realnym lub też również tylko formalnym, daną zmianę oświetlenia lub dekoracji, dany akompaniament muzyczny, tak jak przyjmujemy za konieczną daną część kompozycji, lub dane następstwo akordów w utworze muzycznym. Do tego można by jeszcze dołączyć element danej psychiki i zupełnej dowolności życiowej reagowania na dane wypadki, również niczym nieusprawiedliwione. Jednak musiałyby one być zasugestiowane w tym samym stopniu formalnej konieczności, co wszystkie inne wyżej wspomniane elementy stawania się na scenie. Oczywiście ta fantastyczna psychologia musiałaby być przewyżczona w ten sam zupełnie sposób, co kwadratowa łydka na obrazie Picassa. Publiczność śmiejąca się ze zdeformowanych kształtów na obrazach mistrzów współczesnych, tak samo musiałaby się śmiać z nie dającej się na razie zupełnie wytłumaczyć psychiki i działań osób na scenie. Problem ten jest jednak według nas zupełnie do przewyżczenia w ten sam zupełnie sposób, co obrazy i muzyka współczesna: przez zrozumienie istoty sztuki w ogóle i przez przyzwyczajanie się. Podobnie, jak ludzie, którzy zrozumieli nareszcie Czystą Formę w malarstwie, nie są w stanie patrzeć potem na inne obrazy i inaczej rozumieć tych, których przedtem nie pojmowali i wyśmiewali, tak samo ludzie przyzwyczajeni do takiego teatru, o jakim mowa, nie mogliby już słuchać i widzieć całej realistycznej lub ciężko-symbolicznej produkcji dzisiejszej na scenie. Co do malarstwa, sprawdziliśmy to nieraz na początkowo pozornie całkiem niezdolnych do pojmowania Czystej Formy osobach, które po pewnym czasie systematycznych „iniekcji” dochodziły do zadziwiającej perfekcji w czysto fachowych sądach. Możliwe, że jest w tym pewna doza perwersji, ale dlaczego mamy bać się tak bardzo perwersji czysto artystycznej? Pewno, że przewrotność w życiu jest rzeczą często przykrą, ale dlaczego przenosić sądy słuszne w życiu na sferę sztuki, z którą w istocie życie tak mało ma wspólnego. Perwersja artystyczna (np. nierównowaga mas w kompozycji, przewrotne napięcia kierunkowe lub dysharmonia kolorów w malarstwie) jest tylko środkiem, a nie celem, dlatego nie może być niemoralna, bo cel, który

się przy pomocy niej osiąga — jedność w wielości w Czystej Formie — nie podpada pod kryteria zła i dobra. Z teatrem jest trochę inaczej, bo elementami są istoty działające; ale sądzimy, że w tych wymiarach, o których mowa, nawet najbardziej potworne sytuacje nie będą mniej moralne od tego, co się dziś w teatrze widuje.

Oczywiście sztuka teatralna w wyżej opisanym stylu, poza tym, że mogłaby się stać rzeczywistą potrzebą przynajmniej pewnej części publiczności, szukającej prawdziwie artystycznych wrażeń, musiałaby jednak powstać jako naturalna konieczność twórcza u któregośkolwiek z autorów dla sceny piszących. Jeśli była tylko programowym bezsenssem, wymyślonym na zimno, sztucznie, bez istotnej potrzeby, nie mogłaby prawdopodobnie obudzić nic więcej oprócz śmiechu, podobnie jak obrazy o dziwacznej formie przedmiotów, tworzone przez ludzi, nie cierpiących na istotne „nienasycenie formą”, tylko fabrykujących je dla businessu lub „pour épater les bourgeois”. Tak samo, jak powstanie nowej formy czystej i abstrakcyjnej, bez bezpośredniego religijnego podkładu, odbyło się za cenę deformacji wizji świata zewnętrznego, tak samo możliwe jest powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologii i działania.

Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji. Zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę od niczego „życiowego” niezależną. Przykład wymyślony, a nie stworzony, rzeczy takiej może tylko ośmieszyć naszą teorię, i tak z pewnego punktu widzenia śmieszną (dla niektórych może nawet oburzającą lub, powiedzmy wprost, i idiotyczną), ale możemy spróbować.

A więc: wchodzi trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słyszać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postacia-

mi, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego „pochronia” i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpieźła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów zmienia się w łagodnego i dobrego, i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejryste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne — podczas niektórych części może być muzyka. A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzymy, że tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności; może to być dramat, tragedia, farsa lub groteska, wszystko w tym samym stylu, nie przypominającym niczego, co dotąd było.

Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać. — Dziś wychodzi z niesmakiem albo wstrząśnięty czysto biologiczną okropnością lub wzniosłością życia, albo wściekły, że go nabrano przy pomocy całego szeregu sztuczek. Tego innego, nie w fantastycznym znaczeniu, tylko innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy. Czasem coś podobnego błąka się w sztukach dawniejszych autorów, sztukach mających zresztą swoje znaczenie i swoją wielkość, której nie chcemy im bynajmniej z fanatyczną jakąś wściekłością odmawiać. Element ten, o którym mówimy, jest i w niektórych sztukach Szekspira i Słowackiego np., tylko nigdzie w najczystszej swojej formie, i dlatego rzeczy te, mimo swoją wielkość, nie robią tego wrażenia, którego by się pragnęło.

Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, może być stworzone w zupełnej abstrakcji od tego, że się tak wy-

razimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebeczków, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w świecie, który nas nie życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między tonami jedynie, w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych spłotów dźwiękowych, dekoracyjnych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości.

Zarzut absolutnej dowolności, stawiany przez ludzi, nie pojmujących sztuki, dziełom sztuki i twórcom ich naszych czasów, może i tu być zrobiony. Dlaczego np. 3 postacie, a nie 5? Dlaczego czerwono, a nie zielono ubrane? Oczywiście konieczności liczby tej i koloru u d o w o d n i ć nie możemy, ale powinno to być o tyle konieczne, jak każdy element już stworzonego dzieła sztuki; powinniśmy, patrząc na przebieg sztuki, nie móc pomyśleć sobie innych związków. I twierdzimy, że o ile rzecz taka zupełnie szczerze zostanie stworzona, będzie ona musiała narzucić się widzom w sposób konieczny. Naturalnie z teatrem jest daleko trudniej, niż z innymi sztukami, ponieważ jak to twierdził pewien znawca teatru, tłum słuchający i patrzący jest istotną częścią samego przedstawienia, a przy tym sztuka powinna zrobić kasę. Ale sądzimy, że prędzej czy później teatr musi wejść na drogę „nienasycenia formą”, czego dotąd unikał, i można mieć nadzieję, że zostaną jeszcze stworzone jakieś niezwykle dzieła w wymiarach Czystej Formy, nie zaś tylko „odrodzenia” i „uproszczenia” lub powtarzania aż do mdłości dawnego, w gruncie rzeczy nic nikogo nie obchodzącego, repertuaru.

Trzeba rozpętać drzemającą Bestię i zobaczyć, co ona robi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić.

Teatr przyszłości

LEON CHWISTEK

KRYTYKA METODY GENETYCZNEJ

Metoda genetyczna polega, jak wiadomo, na badaniu warunków, w jakich pewien utwór lub grupa utworów powstaje, i wyciąganiu stąd wniosków na przyszłość. Metoda ta oddała niemałe usługi naukom przyrodniczym.

Również w teorii ma ona niemałe zastosowanie. Tak np. zakorzeniony przesąd o zamieraniu sztuki pod wpływem rozwoju przemysłu może być łatwo usunięty przez zbadanie warunków rozwoju sztuki w różnych epokach historii. Tak np. jeśli uświadomimy sobie, jak potężne były organizacje przemysłowe np. w starożytnym Egipcie — tym tylko różne od naszych, że siła elektryczna zastąpiona była masowym użyciem siły ludzkiej, możemy łatwo stwierdzić, że różnica jest nieistotna. Tak samo dawniej, jak dzisiaj sztuka stworzona była przez kilka jednostek wyjątkowo uzdolnionych i żyjących mniej więcej zawsze w podobnych warunkach. Życie twórców gotyku nie różniło się zasadniczo od życia dzisiejszych artystów. I jedni, i drudzy skazani byli na ograniczenia, i jedni, i drudzy nie mogli korzystać w całej pełni z dorobku współczesnej im kultury. Różnica jest tylko ta, że dzisiaj zakres jednostek mających zewnętrzne warunki do pracy artystycznej rozszerzył się znacznie przez spopularyzowanie środków kształcących. Ale ta różnica decyduje tylko o ilości, a nie o jakości dzieł sztuki. Trudności w zbudowaniu arcydzieła są dzisiaj te same jak

dawniej, ani mniejsze, ani większe. Ci, którzy piszą o bujności dawnego życia, o roli szpady i bohaterstwie, o piękności bitew dawnych itp., wystawiają sobie, moim zdaniem, świadectwo zupełnego bezkrytycyzmu. Zapominają, że przeszłość znana nam jest jedynie za pośrednictwem dzieł sztuki, których czar przerzuca się na nią nieświadomie. Jeśli ktoś np. o średniowieczu sądzi na podstawie *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa lub kościoła San Marco w Wenecji, zapomina, że urok tych rzeczy nie ma żadnego związku z tym, co było.

Wówczas, podobnie jak i dzisiaj, smakowało wino, kolor niebieski nie miał większego uroku, na wojnie trzeba było ponieść te same trudy, było się równie brudnym i równie beznadziejnie musiało być życie w towarzystwie rycerzy średniowiecznych, jak naszych dzisiejszych bohaterów.

Dzieła powstające dzisiaj nie są w zasadzie ani gorsze, ani lepsze od dawnych. Wieża Eiffel, automobil, aeroplan są przedmiotami równie interesującymi jak piramidy, co więcej, jeśli nie patrzymy na nie jako na gotowe utwory, ale jako wzory dalszego rozwoju, budzić muszą bez porównania wyższy podziw. Pozorna wyższość dawnych kultur jest tylko złudzeniem optycznym, wywołanym perspektywą, z jakiej na nie patrzymy. Jeśli ktoś np., nie mogąc patrzeć na dzisiejszy teatr naturalistyczny, wybiega tęsknym okiem w przeszłość, to chyba nie czytał *Wyznań* św. Augustyna, który nudził się beznadziejnie w teatrze, nie rozumiejąc, dlaczego ludzie współczują zdarzeniom udanym na scenie i uważają to za wielką przyjemność¹.

Jeśli ktoś oburza się na morze lichoty drukowanej obecnie, niech nie zapomina, że literaturę starożytną zna tylko w małych i to najlepszych wyjątkach — a i te chyba nie zawsze go zadowalają. Zmartwienie wielu dekadentów w rodzaju Ruskina² — z powodu hiperprodukcji rzeczy lichych w naszych czasach — jest do prawdy rozbrajające. Zdaje się, że ludzie ci nigdy nie biorą do ręki ołówka, ażeby obliczyć przychody i rozchody. Jeśli im chodzi o marnotrawienie pracy, to niech się zastanowią, czy więcej pracy zużywa się na drukowanie lichych broszurek, które przecież pomimo wszystko są przydatne dla wielu ludzi prostych, garnących się do wykształcenia — czy też może więcej pracy trzeba było na ma-

sowe przepisywanie elukubracji grafomanów rzymskich, których nikt nie czytał.

Przykładów takich można by namnożyć wiele, nie o to jednak chodzi. Ważnym jest tylko stwierdzenie faktu, że człowiek, który twierdzi, że kultura dąży do upadku, jest prostym improduktywem. Żywym tego dowodem jest historia kultury rzymskiej, która, jak wiadomo, wcale nie upadła, skoro w epoce rzekomego upadku wydała św. Augustyna, a następnie przetransformowała się na kulturę romańską. Podobnie i nasza kultura wcale nie upada, ale zdradza, przeciwnie, niezmierny nadmiar bogactwa, czego dowodzi ten fakt, że produkuje ciągle przedmioty nowe, zasadniczo odmienne od dawnych. Tylko jeśli się produkcję przemysłu odsądza od wszelkiego związku ze sztuką, jeśli się sztukę niepodobną do dawnej usuwa poza nawias, to wtedy, oczywiście, nie pozostaje nic innego, jak wylewać gorzkie łyż nad geniuszem przeszłości.

Takiemu stanowi rzeczy powinno położyć koniec rozsądne zastosowanie metody genetycznej.

Niestety, dzieje się coś wprost przeciwnego. Metoda genetyczna w ręku filozofów-dyletantów prowadzi do wniosków wprost przeciwnych. Mówi się np.: Teatr powstał z misteriów religijnych. Dopóki był na dnie duch religijny, dotąd mógł być dobry teatr. Z upadkiem ducha religijnego upadł teatr. Cóż więc pozostaje? Należy tworzyć surogaty ducha religijnego — jakieś półmistyczne, napuszczone nastroje, ażeby utrzymać się na poziomie wielkiego teatru.

Mniejsza z tym, co przy tej sposobności mówi się o formie czy też czystej formie w teatrze. Na dnie pozostaje kłamstwo — jako nieszczerza, nic nie mówiąca metafizyka. Takie postawienie sprawy musi doprowadzić do samobójstwa sztuki i w tym leży niebezpieczeństwo metody genetycznej. Metoda ta, zastosowana do szczegółów, musi doprowadzić do decydujących błędów. Jest z tym tak np., jak gdyby ktoś z tego faktu, że Tycjan malował rycerzy w wielobarwnych szatach, chciał wnosić, że dzisiejszy malarz albo nie uzyska odpowiedniego kolorytu, albo też musi kopiować manekiny poprzebierane za rycerzy. Nie, taki stan rzeczy byłby nie do zniesienia. Jedyna nauka, jaką możemy wyciągnąć z przeszłości,

jedyna tradycja, jakiej możemy się trzymać, da się sformułować świetnym aforyzmem Reverdy'ego³, który już miałem sposobność zacytować w jednym z numerów *Formistów*:

Créer grâce à une sensibilité nouvelle, servir par des moyens nouveaux appropriés, des oeuvres, qui par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art, c'est rester dans la tradition.*

Ale nic więcej. Jeśli teatr dawny powstał z misteriów religijnych, to z tego nie wynika, że dzisiejszy musi mieć jakikolwiek związek z misteriami religijnymi. Przeciwnie, jest jasne, że jeżeli ma chodzić o jakiś teatr porównywalny z dawnym, to nie może on być dalszym ciągiem dawnego, bo wówczas nie będzie równie świeży, ale przeciwnie, musi on powstać w zupełnie nowych warunkach — na podstawie tych danych, które teraz właśnie powstaniu jego najbardziej sprzyjają.

Zamiast więc szukać surogatów nastrojów religijnych dawnych epok, rozejrzyjmy się dokoła nas, czy właśnie teraz nie dokonywa się w naszych oczach coś takiego, co zapowiada powstanie nowego teatru, co czyni powstanie nowego teatru bezwzględną koniecznością.

Sprawę tę poddamy szczegółowej dyskusji.

PROBLEMAT FORMY

Zagadnienie formy w teatrze jest niezmiernie zawile. Wydaje mi się, że ta metoda, jaką posługiwałem się w artykułach o malarstwie i poezji, może i w tym wypadku oddać pewne usługi. Metoda ta polega na tym, że odrzucamy dociekania nad istotą formy i jej stosunkiem do treści, jako z natury rzeczy bezpłodne, poszukujemy natomiast jasnych i prostych kryteriów, które pozwalają nam odróżnić dzieła oparte na prymacie formy od dzieł pozostałych. Zaznaczyć przy tym należy, że kryteria te muszą z konieczności przedstawiać się albo jako rozumiejące się same przez się, albo jako

* „Tworzyć dzięki nowej wrażliwości, której służą nowe właściwe jej środki, dzieła, które przez swoją różnorodność są wkładem w dziedzinę sztuki, znaczy to pozostać wiernym tradycji”.

przyjęte samowolnie. Poszukiwanie kryteriów „prawdziwych” jest zabytkiem epoki metafizycznej.*

Jeśli mam odpowiedzieć na pytanie, czy dany dramat uważam za dobry, nie zastanawiam się nad tym, jakie problemy są w nim poruszone, nie zajmuję się analizą psychologiczną osób itp., ale przebiegam w myśli poszczególne sceny i pragnę je ocenić jako takie, a więc niezależnie od scen poprzedzających i tych, które po nich następują. Jeśli śledzimy dramat uważnie od początku do końca, wmyślając się w intencje autora, nie możemy wyrobić sobie o nim jasnego zdania, mimo woli bowiem treść pochłania naszą uwagę.**

Spróbujmy jednak obserwować poszczególne sceny na wrywki, będziemy mogli wówczas nauczyć się rzeczy ciekawych. Nie zapomnę wrażenia, jakiego doznałem, przyszedłszy raz na dramat Maeterlincka w połowie drugiego aktu. Grały dwie wybitne artystki, robiąc widoczne wysiłki, żeby wywołać nastrój. Ze sceny padały słowa: O Aglaweno! — O Selizetto!, wypowiedane, a raczej wyjękiwane z beznadziejną pretensjonalnością. Ruchy artystek, strój, dekoracja — wszystko to skomponowane było doskonale, niemniej wszystko to chybiało najzupełniej celu. Cała ta scena była bezgranicznie śmieszna. Wrażenie śmieszności potęgował widok zasłuchanej publiczności, która, pochłonięta treścią, nie zdawała sobie sprawy z sytuacji i słuchała bredni głoszonych na sce-

* Z faktu tego nie zdają sobie sprawy krytycy *Wieleści rzeczywistości*. Odnosi się to zwłaszcza do p. K. Irzykowskiego. Jest mi doprawdy przykro, że ten wybitny pisarz, zamiast przeprowadzić ze mną rzeczową dyskusję, jak to pierwotnie zamierzał, dał się unieść zapalowi polemicznemu i opublikował artykuł oparty na grubych nieporozumieniach i nie wolny od łatwej złośliwości.⁴ (Przyp. aut.)

** W krytyce p. Irzykowskiego znajduję następujące zdanie: „A więc, gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to nie jest to wrażeniem artystycznym?” Muszę przyznać że zdanie to w ustach fachowego literata było dla mnie niespodzianką. P. Irzykowski nie wie, jak się zdaje, że gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to ten fakt z pewnością nie jest wrażeniem artystycznym. Może p. Irzykowski chciał napisać, że gdy treść pochłania uwagę słuchacza, to fakt ten nie jest ściśle związany z doznaniem wrażeń artystycznych. Sąd taki jest niewątpliwie fałszywy, bo kiedy czytam np. artykuł p. Irzykowskiego, to jego treść pochłania moją uwagę, nie doznaję jednak przy tym, dalibóg, żadnych wrażeń artystycznych. (Przyp. aut.)

nie z religijnym namaszczeniem. Eksperyment ten powtórzyłem później wielokrotnie i przy jego pomocy przekonałem się, że większość współczesnych dramatów jest zlepkiem scen nudnych i niesmacznych, które można znieść jedynie z tego powodu, że mimo woli współczujemy z bohaterami i przejmujemy się ich losem. Ale takie współczucie jest przecież prostym błazeństwem — o czym wiedział już św. Augustyn.

Jeśli ktoś oskarży mnie o barbarzyństwo, jeśli zechce zarzucić mi lekceważenie najwyższych wzlotów geniuszu itp., odpowiem, co następuje. Teatr jest miejscem rozrywki artystycznej. Patetyczne wynurzenia jednostek, choćby nie wiem jak skomplikowane, nie mają nic wspólnego ani z rozrywką, ani ze sztuką. Zająć mogą tylko ludzi rozpróżnionych, którzy nie mają ochoty zabrać się do poważnej pracy umysłowej. Społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to, czy związane jest ze sprawami praktycznymi, czy metafizycznymi. Chodzi o zupełnie inne rzeczy. Chciałbym powiedzieć: chodzi o ruch, światło i barwę, o słowa żywe i proste, chodzi o wrażenia nowe, niespodziewane. Marinetti mówi: chodzi o niespodziankę, i teatrowi swemu daje nazwę: *théâtre de surprise*. Ale wydaje mi się, że wszystkie te określenia są puste, objaśniają jedną niewiadomą przez drugą. Objaśnień takich należy, moim zdaniem, unikać. Lepiej narazić się ze strony literatów na zarzut banalności.

Zamiast takich określeń, spróbuję podać następujące przykłady:

1. Do najbardziej zajmujących zdarzeń zaliczam przyjazd do nieznanej miejscowości. W chwili takiej stosunek nasz do otoczenia zmienia się zasadniczo. Skrótów praktyczne wywołane przyzwyczajeniem przestają działać — wytwarza się osobliwy sposób patrzenia, zbliżony do tego, z jakim mamy do czynienia we śnie. Stan ten trwa tak długo, dopóki z widzów nie staniemy się aktorami lub dopóki przedstawienie nie stanie się nudne przez zbytnią jednostajność.

2. Zdarzyło mi się wiele razy, że pierwsze dwie sceny dramatu lub pierwszy rozdział powieści podobały mi się niezmiernie, wywołując wrażenie bardzo zbliżone do opisanego powyżej. Dalszy ciąg

wydał mi się nudny. Zastanawiając się nad tym faktem, przyszedłem do przekonania, że doświadczenie to związane jest ściśle z budową dzieł poetyckich. Chodzi o to, że dopóki trzeba myśleć o ekspozycji, autor nie może dać się porwać wirowi wypadków, wprowadzając z konieczności postacie nowe, z którymi chętnie się zapoznajemy. Ale cóż nas mogą obchodzić dalsze losy tych postaci?

Wydaje mi się, że gdyby autorowi udało się nadać każdej poszczególnej scenie dramatu ten sam stopień wartości artystycznej, niezależnie od tego, jakie sceny były przedtem i jakie następują potem, cel jego byłby osiągnięty. Mam przekonanie, że myśl ta nie była obca Szekspirowi, kiedy pisał dramaty królewskie. Podobna myśl zdaje się tkwić na dnie reformy teatru w dobie romantyzmu. Dzisiejszy teatr futurystyczny (Marinetti, Czyżewski) idzie w tym samym kierunku, ograniczając się na razie do krótkich scen, które stanowią zamkniętą całość.

Gdyby ktoś potrafił z takich właśnie scen zbudować jednolitą całość, to byłby to, moim zdaniem, ideał współczesnego dramatu. Postulat ten można sformułować w sposób następujący:

W dobrym dramacie poszczególne sceny powinny być zbudowane w ten sposób, żeby ich wartość estetyczna nie zależała od znajomości scen pozostałych. Pomimo to powinny tworzyć jednolitą całość.

Usunięcie jedności czasu i miejsca było pierwszym krokiem w tym kierunku. Sądzę, że należy usunąć jedność osób i akcji. Przede wszystkim należy usunąć bohatera, względnie parę bohaterów. Ta sama osobistość płacząca się po scenie od początku do końca i narzucająca nam swoje osobiste sprawy z całą bezwzględnością jest o wiele zjadliwsza od tych jegomościów, którzy na wicie pragną opowiadaniem anegdot lub własnych przeżyć trzymać na uwieży uwagę wszystkich obecnych. Różnica jest tylko ta, że z teatru nie zawsze łatwo jest wyjść w czasie przedstawienia, zwłaszcza, jeśli się ma krzesło środkowe.

Jeśli współczesny dramat nie posiada jeszcze swoich aeroplanów i tanków, to niemniej musimy przyznać, że potrafił wnieść elementy masowe, które nas zajmują same przez się. Pomijając wielkie bogactwo pomysłów użytych już za granicą, chciałbym

zwrócić uwagę na dramat Czyżewskiego (*Osiół i słońce w Meta-morfozie* i *Wlamywacz z lepszego towarzystwa*). Są to utwory groteskowe, pełne bezpretensjonalnego humoru i nie silące się nawet zbyt na nowatorstwo. A jednak jest w nich tyle świeżości, tyle pomysłów ujmujących swoją prostotą, że musimy je uznać za początek nowej ery w teatrze polskim.

Dużo elementów nowych wniósł do teatru polskiego Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jeśli wolno powołać się na impresje osobiste, muszę stwierdzić, że uważam Witkiewicza za predestynowanego do odegrania wielkiej roli w historii teatru polskiego. Nie mogę tylko zgodzić się na jego teorie, których wprawdzie, o ile możliwości, nie stosuje w praktyce, ale które niemniej odbijają się szkodliwie na jego twórczości.

Materiał wymieniony tutaj jest pomimo wszystko za ubogi, ażeby na jego podstawie można określić jasno linię rozwoju współczesnego dramatu. Do tego potrzeba poszukać innych jeszcze danych konkretnych. Mam przekonanie, że danych tych dostarcza nam dzisiejsze variétés, musical itp. Trzeba tylko pamiętać, że w instytucjach tych cele artystyczne są na drugim planie, że kierownicy ich z reguły nie wiedzą nic i nie chcą wiedzieć o sztuce.

Wyobraźmy sobie jednak, że znajdują się twórcy, którzy zechcą rozmaitość elementów wrażeniowych, jakich dostarcza variétés, użytkować w kompozycjach czysto artystycznych. Rezultat może być nadzwyczaj zajmujący. Mam przekonanie, że to właśnie zadanie spełni teatr przyszłości.

To, co robi się w tym kierunku za granicą i u nas, jest zaledwie początkiem. Teatr przyszłości musi być widowiskiem pomyslanym na wielką skalę, z wykluczeniem zamkniętego pola sceny i kurtyny. Coraz częstsze w Niemczech urządzanie przedstawień na placach publicznych, w cyrkach itp. z udziałem olbrzymiej liczby aktorów, do których po części należy także publiczność — zdaje się wskazywać na nieuchronną konieczność reformy budynku teatralnego. Trudno dziś powiedzieć, jak on będzie kiedyś wyglądał. Może scena będzie przeniesiona do dzisiejszych łóż, które wówczas stanowić by mogły zamknięty walec, podobnie jak to jest w dzisiejszych panoramach. Publiczność można by umieścić na powierzchni stożka, umieszczonego w środku, który obracałby się

powoli, umożliwiając w ten sposób kolejne oglądanie zdarzeń dokonywających się w różnych punktach sceny. To, co widz nie będzie w stanie ogarnąć naraz wszystkiego, nie tylko nie będzie czynikiem ujemnym, ale potęgować będzie zainteresowanie.

Istotną trudność stanowić będzie skomponowanie wielkiego mnóstwa różnorodnych scen i ujęcie ich w jednolitą całość. W tym kierunku pewnym wskaźnikiem może być zasada strefizmu, która nakazuje dzielić pole widzenia według jakości kształtów, barw, tempa zdarzeń itp. Wyobraźmy sobie scenę podzieloną na część jasną i ciemną. Niezależnie od tego możemy odróżnić część czerwoną, niebieską, żółtą. Niezależnie od barw możemy wprowadzić strefę przedmiotów krępych, strefę przedmiotów wydłużonych, strefę kanciastą i strefę krągłą, strefę zdarzeń błyskawicznie szybkich, strefę nieruchomą lub prawie nieruchomą i strefy pośrednie. Możemy wprowadzić przenoszenie się przedmiotów z jednej strefy do drugiej, połączone z nieodzownym odkształceniem. To samo odnosić się musi do rodzaju wypowiedzianych frazesów. Oczywiście, rozmieszczenie odpowiednie aktorów mówiących będzie zadaniem niełatwym, jeśli jednak zważymy, że chodzi o gmachy niezmiernie rozległe, zadanie to nie powinno być niewykonalne. Na mniejszych scenach należałoby wysuwać na pierwszy plan zdarzenia dokonujące się w danej chwili w jednej ze stref. Równoczesne deklamowanie różnych wierszy (symfonia słów) jest problemem dotychczas nie rozwiązany, który w tym wypadku byłby niezmiernie aktualny. Prace w tym kierunku przedsięwzięte przez Brunona Jasieńskiego powinny doprowadzić do interesujących wyników.

Pozostaje jeszcze sprawa treści wypowiedzianych frazesów. Oczywiście, nie chodzi tu o prosty nonsens lub bełkot. Przyszli aktorzy będą mogli niewątpliwie wypowiedzieć się na scenie w równym stopniu jak dzisiejsi, jeżeli nie wyższym. Nie wykluczam nawet patetycznych monologów w rodzaju Hamletowskiego „być albo nie być”. Tylko chodzi o to, żeby tego nie mówił upozorowany bohater, nad którym wisi groza dylematów bez wyjścia lub zgola nieuchronna katastrofa — niech raczej wypowiada takie monologi krowie wymię, że użyję groteskowego paradoksu Anatola Sterna. A przy tym niech język takich monologów będzie naprawdę oryginalny i fascynujący. Niech to będzie język *Namopaników* Wata,

albo nie drukowanego jeszcze *Maharadży* Młodożeńca. Wówczas patos może okazać się równie interesujący jak groteska i znajdzie właściwe miejsce w przeznaczonej dla siebie strefie.

Śpiew i orkiestra powinny działać w teatrze przyszłości jako element równorzędny. Obok stref barw i kształtów powinny być strefy różnych instrumentów, pomyślanych, oczywiście, o wiele szerzej niż dzisiejsze, w kierunku wskazanym przez Marinettiego (z pominięciem elementu naśladowania głosów przyrody).

Wszystko to jest zaiste zbyt ogólne, ażeby mogło dać ostateczny obraz teatru przyszłości. Ostatnie słowo paść musi ze strony poetów.

Czysta Forma w teatrze

TADEUSZ PEIPER

Wielokrotnie zwracano uwagę na niezgodność jaka zachodzi u Witkiewicza między teorią a dramatem. Niezgodność ta jest faktem. Ale sama przez się nie jest argumentem ani przeciwko teorii Witkiewicza, ani przeciwko jego dramatowi.

Rozpatrywana sama dla siebie, teoria Witkiewicza nasuwa jedną trudność zasadniczą. Trudność ta wynika z wielogatunkowości dzieła teatralnego. Skoro teatr jest połączeniem kilku sztuk (malarstwo, słowo-muzyka, słowo-idea, plastyka ciała aktorskiego), skoro w każdej z tych sztuk poszczególnych samych dla siebie idea supremacji formy realizuje się inaczej na podstawie zupełnie różnych postulatów formalnych, w jaki sposób można w jednym i tym samym dziele, w którym poszczególne te sztuki występują połączone, realizować równocześnie te heterogeniczne postulaty formalne. Witkiewicz przyznaje wprawdzie brak sprawdzianu obiektywnego, ale chodzi mu o sprawdzian wartości. A mnie chodzi o wskaźnik budowy. Wielogatunkowość dzieła teatralnego utrudnia znalezienie jednego układu współrzędnych, w odniesieniu do którego można by budować.

Nie chcę twierdzić, aby to było niemożliwe. Gdyby u nas, szczególnie wśród piszących, było więcej smakoszostwa idei, więcej zdolności rozumienia myśli, które są jeszcze projektami, dyskusja, która już od dawna toczy się dokoła czystej formy w teatrze, mogłaby uniknąć tej jałowości, jaka ją cechuje. Może Witkiewicz najmniej się nadaje do zrealizowania swojej teorii. Być może jej realizacja wymagałaby rozpoczęcia eksperymentów od najprost-

szych dzieł teatralnych, od dzieł których substancję stanowiłyby nie dialogi filozoficzne o miłości i śmierci, lecz ruchy ciała ludzkiego, głosy bezsłowne i ruchome dekoracje. W tak uproszczonym dziele, które w ten sposób stałoby się na razie pewną odmianą baletu, zmniejsza się znaczenie wielogatunkowości teatralnej (szczególnie przez wyeliminowanie komplikacji, jakie wnosi słowo) i wskaźnik jednolitej budowy dałby się znaleźć łatwiej.

1923

Dopisek:

Kiedy jesienią 1929 poznałem we Wrocławiu sławnego już w Niemczech malarza Oskara Schlemmera¹, dowiedziałem się od niego, że swe kreacje teatralne oparł na myślach podobnych moim. Jego punkt wyjścia stanowiły najprostsze formy teatralne, a więc formy taneczno-ruchowe. Niestety nie uwzględnił on nie tylko słowa, ale nawet głosu bezsłownego, więc tych składników, których kształtowanie i wiązanie z ruchem jest dla mnie najciekawszą sprawą nowego teatru. Na moje pytanie, jak wyobraża sobie pierwsze wyjście poza kreacje nieme, nie miał odpowiedzi, lecz opowiadanie. O kimś, kto w czasie próby słysząc reżysera pomocniczo odliczającego takt, radził głosy te („raz, dwa, trzy, cztery”) przenieść w sam spektakl. Przypuszczam jednak, że właściwszym przejściem do wielogatunkowych form teatralnych byłyby proponowane przeze mnie głosy bezsłowne.

1930

Przeciwko teorii teatru S. I. Witkiewicza

JALU KUREK

Jak wiadomo, Stanisław Ignacy Witkiewicz, jeden z najoryginalniejszych współczesnych autorów dramatycznych polskich, jest twórcą teorii teatralnej, znanej pod nazwą Czystej Formy w teatrze.

Jak sprecyzować teorię teatru Witkiewicza?

Według niego nowy typ sztuki teatralnej ma stanowić sztukę, w której samo stawanie się, uniezależnione od spotęgowanego obrazu życia, może wprowadzić widza w stan pojmowania metafizycznego uczucia, niezależnie od tego, czy „fond” sztuki będzie realistyczne, czy fantastyczne, to znaczy „o ile całość sztuki będzie wpływała ze szczerej konieczności stworzenia w warunkach scenicznych wyrazu metafizycznych uczuć w czysto formalnych wymiarach u autora”. Odżywczym źródłem dla teatru ma być „fantastyczność psychologii i działań”. Na tej podstawie tedy jest możliwe „powstawanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologii i działania”. W dziedzinie zagadnień kompozycyjnych chodzi Witkiewiczowi o to, aby sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści — czyli, à rebours, aby sens życiowy mógł być dla teatru zmieniony w życiowy bezsens stawania się. Jądro kwestii tkwi zatem w możliwości „zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla stworzenia całości, któ-

rej sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń". Dalej w oświeceniu tego podstawowego stwierdzenia — Witkiewicza wypowiedź na temat roli teatru: „Zadaniem teatru jest, według nas, wprowadzić widza w stan wyjątkowy, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia". Czysta Forma wreszcie została zdefiniowana (naszym zdaniem — nieszczęśliwie), jako „pewna konstrukcja dowolnych elementów, a więc: dźwięków, barw, słów lub działań, połączonych z wypowiedzeniami".

Tak by się przedstawiała koncepcja Czystej Formy Witkiewicza w teatrze — słowa dziwnego i niezrozumiałego — teoria teatru „poza pojęciami śmiechu i płaczu, teatru czystego, pozbawionego kłamstwa a dziwnego jak sen".

Przejdźmy in meritum sprawy.

Z istotą koncepcji teoretycznej Witkiewicza — z propagowanym przez niego i źle rozumianym przez przeciwników „bezsensem życiowym" — jesteśmy najzupełniej w zgodzie. W teatrze należy bezwzględnie odrzucić wszelką życiową konsekwencję zdarzeń i działań, Witkiewicz jednakowoż pragnie uzyskać Czystą Formę w teatrze (jest to paradoks) za cenę jedynie deformacji psychologii. Odrzucenie życiowej psychologii kosztem zastąpienia jej specyficznym psychologizmem filozoficznym u Witkiewicza jest niekonsekwencją i błędem formalnym. Istotą teatru jest coś najbardziej oddalonego od życia. Esencją akcji scenicznej jest odbłask duchowy na sprawy ludzi i rzeczy w pokrzyżowaniu z dwojgiem bezwzględnych pojęć czasu i przestrzeni. Wtedy projekcja teatralna czysta okaże się odwrotnie proporcjonalną do logiki wizji świata zewnętrznego. Będzie to sztuka alogiczna i abstrakcyjna.

Jest to nawet jeden z największych zarzutów, jaki można uczynić Witkiewiczowi-dramaturgowi: bebechowata psychologiczność akcji. Autor łamie tutaj gadatliwością w stylu Pirandelliańskim zasadę faktów dramatycznych. Akcja bohatera nie wypływa z serii jego działań poprzednich lub z szeregu wygłoszonych wierszy; nie obchodzi

nas ani jego przeszłość, ani jego zwierzenia; idzie nam o fakt obecny, o moment teatralny.

Stoi to w związku z rolą słowa w teatrze i, co za tym idzie, z rolą aktora, co do których to poglądów sprzeciwiamy się stanowczo Witkiewiczowi. „Poezja (czy też proza artystyczna) pojęta tak jak wyżej jest zasadniczym elementem stawania się na scenie w postaci wypowiedzeń działających osób”. Według nas, słowo nie jest zasadniczym elementem teatru; teatralność jest wszechogarniająca i zewsząd bijąca. Uznajemy również — nie jest to tylko nasze zdanie — iż aktor nie jest głównym i koniecznym elementem teatru i może być eliminowany bez szkody istotnej dla teatru. Nowoczesna teatrologia ograniczyła bardzo rolę słowa i jego przedstawiciela na scenie — aktora. Nie mówiąc już o Gordonie Craigu, Appii, Tairowie, wspomnijmy, że o ile ekspresjonizm utrzymuje na scenie aktora, to każe mu milczeć, lub bardzo mało mówić (Hasenclever). H. Walden mówi: „Dialog dramatyczny używał słowa, które opóźnia efekt i fałszuje rzeczywistość, którą się chce przedstawić. Emocje największe manifestują się dźwiękami nieartykułowanymi”. A zatem kategoria nie słów, a dźwięków.

Zarzut zbytnej hegemonii słowa u Witkiewicza możemy uzasadnić nawet z prostego punktu widzenia. Teatr należy zdobywać teatrem a nie literaturą. Przykład — „com-media dell'arte”. Sytuacja teatralna rodziła słowo jako drugi, pochodny efekt, a nie słowo urabiało atmosferę sceniczną, jak dotychczas. Poza tym milczenie jest dziesięć razy skuteczniejszym efektem teatralnym dla obudzenia „metafizycznego uczucia” u publiki. Nie rozumiemy doprawdy tego lansowania słowa u Witkiewicza, który nie tylko, że wniósł nowoczesny powiew na scenę polską, ale jest poza tym malarzem i posiada wybitny nerw sceniczny, które to wszystkie trzy racje sprzeciwiają się hegemonii słowa w teatrze.

Słowo zostało i tak przez Witkiewicza pozbawione wartości znaczeniowej i staje się u niego — jak sam przyznaje — elementem czysto formalnym. Jakżeż można w imię teatralności popełniać tak straszliwy błąd, aby dla konstrukcji formalnej

na scenie używać jedynie wypowiedzi aktorskiej (walor czysto formalny!), a kazać milczeć zupełnie równorzędnym elementom sceny, daleko bardziej powołanym do obudzenia w publiczności czysto teatralnych emocji? Mówimy tu o przepełnieniu atmosferą teatralną wszystkich przedmiotów, znajdujących się na scenie, nie tylko aktora (którego oczywiście uważamy za podmiot). Należy cały ten kompleks ożywić teatralnie i ustawić go w odpowiednim patosie, tzn. napięciu gry wobec przestrzeni scenicznej.

Witkiewicz kilkakrotnie akcentuje, że odrodzenie Czystej Formy w teatrze jest ostatnim „rozpaczliwym wysiłkiem przeciw zalewającej świat fali szarzyzny i mechanizacji”. Przeciwnie! Dla paradoksu Czystej Formy otwierają się horyzonty dopiero dzisiaj, w epoce maszyny. Nie byłoby jednak miejsca w niej na teorię Witkiewicza dopóki panować będzie w niej psychologia i literatura. Rzekome odstępstwo od utartych form realistycznych nie sprowadza za sobą żadnego powiększenia możliwości kompozycyjnych i konstrukcyjnych sztuk Witkiewicza. Jego bohaterzy (już samo to powiedzenie jest absurdem w teatrze) są konstruowani artystycznie jedynie na tle ich deformowanych wypowiedzi (życiowo mówiąc — bezsensownych). Aktorowi tedy zostawił Witkiewicz taką samą rolę, jak w teatrze tradycyjnym, ignorując dalej inne wybitne wartości formalne, tkwiące tak w nim samym, jak i w jego otoczeniu.

W pewnym miejscu mówi Witkiewicz tak: „W teatrze pojętym jako przedstawienie życia, czy jako środek do wywołania pewnego nastroju uczuciowego, czy nawet jako środek rozstrzygnięcia pewnych problemów: życiowych, narodowych czy społecznych jest implicite zawarty element kłamstw. Nie byłoby go w teatrze tak rozumianym, jak my to proponujemy”. Nieprawda. W dotychczasowym teatrze, a zwłaszcza w teatrze ostatniego stulecia była wybitna tendencja naturalistyczna u aktorów. A kult „wczuwania się” w postacie? A życie na scenie, nie granie? Nowy teatr wybija na czoło właśnie kontrastową tendencję — kłamstwa i hasłem w nim będzie granie na scenie, a nie życie.

Jest dla nas tajemnicą, dlaczego Witkiewicz nie wziął za swoje

tego głębokiego zdania, które cytuje: „Tłum słuchający i patrzący jest istotną częścią samego przedstawienia”. Jeżeli w to nie wierzy, to nie dziw, że dotychczas nie przeprowadził koniecznej współpracy publiki ze sceną i nie zerwał z przesądem rampy. Na samej koncepcji życiowej sztuki nie można zbudować nowoczesnej pełni; postulaty formalne idą dziś w kierunku syntezy i dynamizmu — u Witkiewicza nie może być o tym mowy. Jedynym wyjściem z jego teorii, bez uciekania się do zmiany zagadnień formalnych sztuki, byłoby oparcie jego izolowanej, a życiowej koncepcji o płomienny, specyficzny nadrealizm sceniczny.

Skonkretyzujmy się:

Witkiewicz usuwa z teatru psychologię życiową, zatrzymując jednak psychologię bohaterów przez ich logiczną ciągłość w akcji. Jest to niekonsekwencja.

Witkiewicz dopuszcza do zbytnej i nieistotnej w teatrze przewagi słowa, oparte o bebechowatość dialogu. Dowodziłoby to braku poczucia sceniczności.

Witkiewicz wysuwa aktora na pierwsze miejsce i to aktora mówiącego, a rzadko działającego — i po trzecie — tylko aktora. Jest to niewspółmierne z dzisiejszymi wartościami teatralnymi.

Witkiewicz ignoruje przestrzeń sceniczną, którą nowoczesny autor musi wypełnić życiem przedmiotów, odgrywających rolę identyczną z rolą aktora. Znowu — zmysł teatralności.

Witkiewicz nie uwzględnia atmosfery scenicznej, nie przelewając jej na audytorium przez usunięcie rampy. Błąd chroniczny w samym założeniu.

Zarzuty niniejsze rzucamy Witkiewiczowi na tle uznania i podziwu dla jego solidnej i głębokiej pracy na polu nowej widzialności scenicznej. Poza nawiasem ideologicznych odchyłeń łączy nas z nim podwójne założenie teoretyczne wspólne: żywiołowa nienawiść do współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach oraz szlachetne i arystokratyczne podciąganie teatru w ażyciowy

(nieantyżyciowy) wymiar przeżywania, co określił obłąkaną i stanowczo niezrozumiałą nazwą Czystej Formy. Zarzuty te czynimy dlatego, ponieważ nie widzimy w obecnej chwili nikogo z autorów dramatycznych polskich bardziej predysponowanego od S. I. Witkiewicza do odegrania wielkiej, odrodzeniowej roli w naszym teatrze.

1925

Forma istotą twórczości teatralnej

WITOLD WANDURSKI

Forma. To znaczy: styl gry aktorskiej, inscenizacja, oprawa sceniczna. Razem: wysiłek twórczy zespołu (teatralnego) dla zespołu (widowni). Czyli: jedyny sposób zmanifestowania swego istnienia, jedyny przejaw życia teatru. Teatr pozbawiony własnej formy (realizacji scenicznej jakiegokolwiek utworu) właściwie nie istnieje. Nie ma racji bytu. Może być zastąpiony przez książeczkę. Wówczas czytelnik wyobraźnią twórczą stwarza sobie niezbędną formę — konieczny warunek istnienia sztuki scenicznej.

A więc: nie treść, nie idea — lecz forma stanowi istotę teatru twórczego, teatru żywego. Forma jest jedyną treścią widowiska teatralnego. Tylko przez formę uzewnętrznia się treść sztuki. Uwypukla się. Żyje. Formuje. Lub deformuje.

Bez tworzenia formy — nie ma teatru. Jest tylko parlofon. Skrzynka-rezonator do powtarzania słów autorskich. Przesyłacz treści pojęciowej utworu.

Forma daje sztuce zabarwienie emocjonalne. A więc — stwarza życie. Forma — przez emocjonowanie widza — jest jedynym przewodnikiem prądu twórczego, który galwanizuje martwy trup treści: manuskrypt sztuki. Forma stwarza przed widzami realność.

Stąd wniosek: forma w teatrze bynajmniej nie ma na celu stwarzania piękna. Piękno jest rzeczą względną. Zależy od percepcji odbiorcy. Od jego nastawienia. Przygotowania. Stosunku do świata.

A forma teatralna ma na celu zemocjonować widza. Zasugestionować go. Zmusić do przyjęcia stworzonej przez teatr

realności. Wszystko jedno — czy będzie to realność „życiowa” czy inna.

Inny wniosek: „Czysta Forma” w teatrze nie ma racji bytu. Czysta forma może zająć estetę o specjalnym nastawieniu. Estetę, który ma czas na kontemplację. Czysta forma może mieć jeszcze zastosowanie w poezji, w plastyce — bo może czekać na odbiorcę. Zresztą, poezja i plastyka z natury swej są statyczne i przeznaczone dla indywidualnego odbiorcy. Widowisko teatralne istnieje nie tyle w przestrzeni, co w czasie. Czekać nie może. Albo natychmiast pobije widza — albo go straci na zawsze. Forma teatralna musi być agresywna.

Praktycznie: czystej formy w teatrze nie ma, nigdy nie było. I nie będzie. „Czysta Forma” Witkiewicza — to „czysta z kropelkami”. Rolę „kropelek” narkotycznych odgrywa tu cały bardzo pokazywany, kompleks nałogów psychologicznych z okresu dekadencji. Z roku 1900, jak to słusznie kiedyś odnotował T. Peiper. „Czysta Forma” Witkiewicza zamacona jest przez „bebechową życiowość” znacznie więcej niż się wydaje autorowi. I właśnie: jest zawadą. Krępuje teatr w poszukiwaniu własnej formy emocjonującej. Sztuki S. I. Witkiewicza wywołują wśród snobów śmiech. A przecież pisane są — dla snobów. I snobom mają dać „wstrząs metafizyczny”. Niemożliwe.

Trzeci wniosek: forma teatralna wynika całkowicie z potrzeb widowni nie zaś z widzimi się autora lub kierownika widowiska. Zadaniem jej bowiem nawiązać jak najściślejszy kontakt z widzem zbiorowym. Zbadać jego aparat odbiorczy. Wyzyskać nastawienie psychiczne widowni. Inaczej bowiem nie zasugestionuje się jej. Aktor nie zemocjonizuje widza, jeśli zastosuje nieodpowiednią formę gry. A zemocjonowizowanie widza i narzucenie mu w formie zorganizowanej wizji teatralnej — która winna być tylko skondensowaniem nieuświadomionych potrzeb duchowych tego widza — jest głównym i jedynym zadaniem twórczej formy teatralnej.

A więc forma widowiska teatralnego zależna jest od widowni. Każda epoka ma inną widownię. Każda epoka ma inną formę widowiska teatralnego (np. *Hamleta*). Inny styl. A styl widowiska

teatralnego — czyli forma teatralna jest jedynym zmanifestowaniem istnienia teatru. Zmiana stylów — zmiana formy uzależniona od zmian widowni: oto dzieje ewolucji teatru. Wszystko inne jest uzurpacją literatów i profesorów literatury.

I wreszcie — wniosek czwarty: teatr naszych czasów — polski teatr powojenny — nie wyrobił sobie jeszcze własnej formy teatralnej; czyli: współczesny teatr polski w poszukiwaniu formy odbija tylko ferment, jaki się odbywa na widowni, reprezentującej społeczność polską. Kryzys formy w teatrze polskim jest odbiciem kryzysu socjalnego w społeczeństwie polskim. Mieszczaństwo nie traktuje już teatru serio. Teatr przestał być zwierciadłem zainteresowań mieszczaństwa polskiego. Łyk szuka w teatrze tylko rozrywki, zabawy. Forma, innowacja formalna interesuje go nie jako środek emocjonalny, udostępniający zwiotczałą już treść — lecz jedynie jako zastrzyk kokainy przeciwko nudzie przesyty, przeżycia, jałowości i impotencji duchowej. Łyk nudzi się na dramacie — woli kabaret: tu — jak w Perskim Oku lub Qui Pro Quo — „forma” dopinguje go jeszcze, bawi, „rozrywa”. A koncentracja — zgola mu to niepotrzebne... Starszy organizm żąda tylko podniet.

Dlatego:

wszelkie próby regeneracji teatru — przez regenerację formy — spełzną na niczym dopóki nie zmieni się widownia, dla której nowa forma teatralna będzie zarazem nową treścią, ożywiającą i emocjonującą. Lecz forma ta oprzeć się musi wówczas na zgola innych przesłankach psychologicznych niż dotychczas. Tymczasem zaś wszystkie próby regeneracji teatru zachodnioeuropejskiego skazane są na wegetację jałową. Na bujanie w próżni. Na „eksperymenty estetyczne” pozbawione szkieletu ideologicznego i żywego mięszu emocjonalnego.

Na tych kilku — apodyktycznych i nie popartych przykładami, i argumentami — twierdzeniach (z braku miejsca) poprzestaję. Pozostawiam pole do dyskusji.

O nowy gest w teatrze

TADEUSZ PEIPER

Aby móc w Krakowie mówić o sztuce aktorskiej, trzeba móc nie mówić o aktorach krakowskich. Nie dlatego, że brak wśród nich „gwiazd” (gwiazdy teatralne zbyt często zawdzięczają swój blask sfalszowanemu niebu). Ale: w Krakowie musimy znosić młodych aktorów bez młodości. Aktor krakowski z elementarza czyni biblię.

W lecie mieliśmy sposobność podziwiać dwóch aktorów warszawskich, Junoszę-Stępowskiego i Osterwę. Pierwsza klasa. Obaj, postawieni obok sław europejskich nie byłiby mniejsi ani o jeden milimetr.

Od Junoszy dzieli nas jego naturalistyczno-psychologiczna koncepcja sztuki aktorskiej. Ale i tak gra jego była dla nas ulgą. Naturalizm jego, badawczy, czerpiący z obserwacji bezpośredniej i zawsze nowy w rezultatach uwalniał nas od tego rutyniarskiego kopiowania kopii, którym nas żywią w Krakowie. Poza tym naturalizm Junoszy ma już w sobie coś z nowego ducha, nie gubi się w drobiazgowym naśladownictwie rzeczywistości, posiada gest zwięzły, antysentymentalny, prawie zawsze oparty na finezyjnym paradoksie psychologicznym, a przy tym wymowny.

Osterwa idzie dalej. Rzeczywistość występuje u niego zawsze uformowana. Surowy materiał obserwacji doznaje wyrafinowanego przekształcenia. Plastyka ciała jest widoczną troską artysty. Ona to dyktuje mu zasadę poruszania się po płaszczyznach poprzecznych i ustawiania ciała równolegle lub prostopadłe do rampy; ona to prowadzi go do nowych zdobyczy w dziedzinie gestu,

który jest u niego zawsze uformowaną aluzją do rzeczywistości, nigdy jej powtórzeniem. (Jedno „już dzisiaj” w *Lekkoduchu* jest genialne). Gdyby jeszcze Osterwa uwolnił się od hipnozy fałszywego piękna, które znać na jego kreacjach, od tego jakiegoś zniechęcającego przesładzania form, w którym jest za wiele zalotności, widzielibyśmy w nim aktora, z którego gry można by wyprowadzić nową polską sztukę aktorską, a w każdym razie nowy gest teatralny. Myślmy o tym.

1923

Semafor

TADEUSZ PEIPER

Jako założyciela Zwrotnicy łączy mnie z Semaforem¹ tyle to-
rów artystycznych kolejniectwa, że nie mogę pominąć milczeniem
wysiłków tego teatryku, nawet gdyby miały się okazać rozdzia-
łem bez dalszego ciągu i bez końca. Zebrała się garstka ludzi ma-
rzących o nowym teatrze, zdobyła go we Lwowie, w dwa tygod-
nie przygotowała drugi wieczór, publiczność nie dopisała, minęły
cztery miesiące, jeden z reżyserów sypiał już w garderobie teatru,
bo nigdzie nie mieszkał, minął jeszcze jeden miesiąc i garstka fana-
tyków opuściła Lwów, szukając w wędrówce po kraju, czego nie
znalazła w swym gnieździe. Historia Semafora jest historią boha-
terstwa.

Czcząc głęboko bezinteresowną miłość sztuki, ożywiającą wszy-
stkie prace tego teatru, a jego wolę nowacji kochając, nie mogę
przemilczeć wad.

Dokąd zdążano? Nie czynię zarzutu z niejednolitości koncepcji,
o nie. Semafor ma do niej prawo. Czy ma je dlatego, że uchodzi
za teatr eksperymentalny? Nie ma teatrów eksperymentalnych,
bo są nimi wszystkie teatry żywe. Każdy teatr żywy, jak
sztuka żywa, eksperymentuje bez przerwy. Eks-
perymentem jest każdy czyn twórczy w każdej dziedzinie sztuki.
Ci, którzy wyrazem „eksperyment”, nieprzyjaźnie przeciskany
przez blade wargi, starają się obniżyć wartość eksperymentującego
dzieła sztuki, błędzą przede wszystkim wobec samych siebie; w ob-

liczu eksperymentu powinno niepokoić ich jedno tylko pytanie: udały czy nieudały? Jeżeli eksperyment jest udały, stanowi zdobycz; jeżeli jest nieudały, to niekoniecznie jest stratą; jeszcze wtedy ma większą wartość dla sztuki, niż dzieło, w którym nie trzepoce żadna myśl eksperymentująca; jest drogą do zdobyczy. Bo eksperymentowanie to próba realizacji pewnej ogólnej idei artystycznej; kto mówi o eksperymentcie dla eksperymentu, nie zna natury tworzenia; bez idei kierowniczej nie ma eksperymentu, jest tylko kaprys bez następstw; prawdziwy eksperyment, nawet wtedy kiedy jest nieudałym, zawiera w sobie zwoje przyszłych zwycięstw.

W Semaforze nie dostrzegłem idei eksperymentującej. Znam stu jego wrogów o jednym nazwisku „Pieniądz”, znam. I to właśnie zmusza mnie do twierdzenia: nie należy tworzyć nowego teatru bez zapewnionych środków pieniężnych. Właściwością eksperymentu jest szukanie najkorzystniejszych warunków dla wypróbowania pewnej idei; jeżeli próba ta odbywała się w warunkach niekorzystnych, nie ma eksperymentu i idea pozostaje niesprawdzoną. Gorzej: ludzie złej woli nie uwzględniają niekorzystności warunków, biorą eksperyment za nieudały, a ideę za sprawdzoną i obarczoną sprawdzianem błędu. Mówi się u nas często o utopijności nowego teatru, a zapomina się, że nikt nie może wiedzieć, czym mógłby być polski teatr nowy, bo nikt nie wie czym byłby, gdyby posiadał warunki pracy. Tych warunków nie posiada ani jeden z eksperymentujących teatrów polskich. Reduta musiała uciekać z Warszawy, Teatr Bogusławskiego opęda się z trudnością szczyrom stolicy. A Semafor rozpoczynał w warunkach, zaprzeczających istocie semaforyzujących dążeń. Nowa sztuka, walcząca z tylu uprzedzeniami, musi we wszystkich swych dziedzinach dbać o najwyższą jakość swych dzieł. Lepiej nie robić nic, kiedy nie można robić dobrze.

W Semaforze nie dostrzegłem idei eksperymentującej. Nie było celu, dla którego rodziły się pomyłki, a trafne wyniki nie rodziły nic. I byłem zły, że z rosyjskiego Niebieskiego Ptaka² uczyniono więcej niż potęgę.

Repertuar składał się głównie z utworów poetyckich i pieśni,

a więc z materiału, z którego najtrudniej wypieć rzecz teatralną. Z góry więc tłumię skargi na brak teatru w kreacjach Semafora; z góry daruję, że w nielicznych tylko wypadkach dano nam przekład opisu poetyckiego na przebieg zdarzeń teatralnych, i z góry wybaczam, że trudne zadanie, rozwiązano najłatwiej: za pośrednictwem recytacji na tle malowideł.

Trudniej pogodzić mi się z faktem, że w dziedzinie samej sztuki aktorskiej nie dostrzegłem myśli eksperymentującej. Nie dostrzegłem jej nawet w dziedzinie ruchu aktorskiego. W swych najśmielszych kreacjach poszła reżyseria po linii mechanizacji ruchowej, a więc po linii utworzonej ze śladów tyłu cudzoziemskich stóp, które tędy przeszły. A tymczasem właśnie tutaj należało wkroczyć z własnymi ideami, zważywszy, że polska sztuka aktorska i polska estetyka teatralna zapisały już w tej dziedzinie pewne idee i pewne fakty, które można było rozwijać.

Zdaje mi się, że nowy ruch aktorski możemy otrzymać na drodze uwzględnienia kilku zasad: 1. Słowo należy nie tylko wygłaszać, ale i grać. Grać słowo znaczy przedłużać je w ruchu postaci. 2. Ruch nie tylko przedłuża słowo, lecz nawet może je zastąpić. Powinno to mieć miejsce w tych wszystkich wypadkach, w których dzieło literackie zawiera luki teatralne. 3. Ruch aktora nie powinien powtarzać ruchów życiowych, lecz przekształcać je. Ruch aktora jest uformowaną aluzją do rzeczywistości. Jednakże formowanie to niewiele ma wspólnego z pozami układanymi według obrazów malarskich. Innym prawom podlega ruch ciała w malarstwie, a innym w teatrze. W malarstwie on jest przybyciem, w teatrze jest lotem. Troska o linię lotu powinna być najważniejszą troską aktora. Kilka doskonałych wzorów formowania ruchu dał w swych kreacjach Osterwa, kilka świetnych prób tego samego rodzaju wykonał na swych aktorach Schiller. O tym nie wolno zapominać żadnemu reżyserowi marzącemu o nowym teatrze. Wystarczy myśleć śmieiej, niż ci dwaj poprzednicy, aby dojść do wyników nowoczesnych. 4. Ruch aktora powinien zmierzać do rozmaitości, bo inaczej nie spełnia swej funkcji. Mechanizacja ruchu zaprzecza istocie ruchu aktorskiego, często z powodu nadużyć kinowych zawodzi już nawet jako pierwiastek komizmu, a zawsze prowadzi do wszystkich grzechów monotonii. Jest tak samo nie-

uzasadniona i tak samo nieznośna, jak mechanizacja rytmu w poezji. Nawet kiedy tekst teatralny jest poezją mechanicznie zrytmizowaną, ruch aktora powinien unikać mechanizacji, tak jak jej unika świadoma swej sztuki recytacja.

Te zasady należałoby uwzględnić także przy grze grupowej:

1. Ruch grupy przedłuża słowo. Nie tylko swoje, lecz i słowo protagonistów. 2. Ruch grupy zastępuje luki tekstu literackiego, których wypełnienia domaga się głos sceny. 3. Ruch grupy nie powinien podlegać wyłącznej trosce o końcowy etap statystyczny („żywe obrazy” Teatru Bogusławskiego), lecz o drogę swego rozwijania się. 4. Ruch grupy może mieć więcej stałości niż ruch protagonistów, powinien jednak stronić od mechanizacji.

Najwięcej oddźwięków nowej myśli teatralnej ukazał nam Semafor w płótnach malarskich. I w innych naszych teatrach ma miejsce podobne zjawisko; sztuka malarza teatralnego wyprzedza podeszłą sztukę aktora i reżysera krokami śmiałego pośpiechu. Bądźmy jednak sprawiedliwi; w przebiegu odnawiania teatru praca malarza jest spośród wszystkich prac najłatwiejszą. Malarz teatralny może z łatwością zastosować na scenie najświeższe idee malarstwa sztalugowego, podczas gdy reżyser i aktor, nie mając wzorów w sąsiednich dziedzinach sztuki, sapią pod koniecznością samodzielnich poszukiwań.

Na ogół rozwiązania malarskie Semafora były rozwiązaniami problemów raczej finansowych niż artystycznych. Władcą był tu bóg oszczędności, zimnym jego kapłanem kasjer. Niewątpliwie inaczej wyglądałaby ta scena, gdyby wyrastała z głęбини użyźnionej pieniędzmi.

Jednakże i w danych warunkach dokonano próby, która — o ile jest własnym dorobkiem — zapisana być powinna między szczęśliwe fakty teatralne. Myślę o idei zastosowanej w *Pudernicze* i w *Na przypiecku*. Nie dano tu wprawdzie realizacji skończonej, nie uniknięto wielu braków, ale wstąpiono na drogę właściwą i uczyniono krok, który godzien jest uwagi. W innych utworach scena dawała tylko tło. Sześcian sceny miał na tylnej ścianie jakieś malowidło. To było wszystko. Scena sama szczyrzyła pustkę. A taka scena nawet przy najlepszej reżyserii nie może grać swej

roli. Grać swej roli? Tak, scena ma swoją rolę akcyjną. Gra ją wraz z aktorem. Ale tylko wtedy, kiedy jest zabudowana. Poszczególne konstrukty* sceniczne służą wtedy aktorowi jako zapory, oparcia, ujścia gestów. Wchodzą w krąg gry aktora i to jest ich najważniejsza gra. Wprawdzie z winy reżyserii konstrukty sceniczne w *Pudernicze* i w *Na przypiecku* nie grały tej roli, ale mogły ją grać. Mimo, że były oszczędne. W *Pudernicze* w połowie sceny po obu jej bokach dwa kawały błękitnego płótna, niewysokie, wykrojone liniami prostymi, uzmysławiały celę więzienną. W *Na przypiecku* scena była zastawiona trzema luźnymi skrawkami płótna. Ta przestrzenna szkicowość sceny wystarczała, aby sugerować charakter miejsca. Maksymalną oszczędność środków obsługiwała tu ciekawa idea artystyczna.

Raziło tylko jedno: brak malarskiego zamknięcia. Zastawa sceny nie miała ram, które by ją wiązały. Otoczenie kotarowe, w którym znalazły się luźne konstrukty sceniczne, nie tylko ich nie zamykało, lecz wręcz na odwrót stwarzało dokoła nich otwartą bezkształtną przestrzeń. Zdaje się, że zaznaczyły się w tym zgubne wpływy Niebieskiego Ptaka, który w ten sam sposób kotarami otwierał scenę na oścież. Przy takim traktowaniu sceny deprecjonują się najwyższe walory malarskie konstruktyw scenicznych, bo scena jako całość pogrążona jest w aformii.

Skoro mowa o ramach sceny, to przyda się zauważyć, że należy do nich także podłoga. Za zasługę wad Semafora uważam między innymi i to, że przypominały one obecność tego tak mało uwzględnianego składnika sceny. Jeżeli marzymy o scenie jako o całkowitej konstrukcji artystycznej, to podstawa tej konstrukcji nie może być nam obojętną. Brak prawdziwego smaku artystycznego ujawnił Niebieski Ptak beztroską o barwę i kształt podstawy; nagością desek scenicznych brudziła się cała scena. Im piękniejsze w barwie i formie są ściany sceny i jej zastawa, tym bardziej razi podłoga, o ile zestrojenie jej z całością nie jest pełne. Widzom bez smaku sprawa ta może wydać się błaha. Nie jest nią. Jest godna nie tylko uwagi, lecz i nowych wynalazków technicznych.

* Tak nazywam części składowe zabudowanej sceny. (Przyp. aut.)

Zarówno tym, czemu można było przytakiwać, jak i tym czemu trzeba było zaprzeczać, gościna Semafora w Krakowie działała pobudzająco. Widzowie stwierdzali to z wdzięcznością, a ja dziękuję dodatkowo jeszcze za sposobność do tych kilku uwag, które może przydadzą się komuś przy tworzeniu semafora Semaforów.

Szopka

TADEUSZ PEIPER

Opierając się na pracy Juliana Pagaczewskiego ¹, można stwierdzić:

1. że historia naszej szopki pozostaje w stałej zależności od zagranicy;

2. że za granicą typ szopki zmieniał się w zależności od epok, przy czym jednym z głównych czynników tych przemian był teatr.

Pierwszymi jasełkami były jasełka żywe: uroczystość urządzona w Greccio przez św. Franciszka z Asyżu. Noc Bożego Narodzenia — las — żłobek — wół i osieł — bracia zakonnicy — ludność okoliczna z pochodniami i świecami — śpiewanie ewangelii przez św. Franciszka — śpiewy chóralne.

Dla utrwalenia pamięci o tej leśnej uroczystości zakon franciszkański obchodził później co roku podobną uroczystość wewnątrz klasztoru. Jednakże zamiast żywych osób i zwierząt wprowadzono nieruchome figurki. Scena: prawdopodobnie wpływ sceny misterii religijnych, grywanych na placach miejskich; np. stajenka, ze wszystkich stron otwarta i tylko od góry zamknięta daszkiem, podtrzymywanym czterema słupkami. Ten teatr jasełkowy przedostał się na nasz grunt wraz ze sprowadzeniem franciszkanów do Polski. Czyli: jasełka są pochodzenia zagranicznego i w swych początkach nic wspólnego z tradycją rodzimą nie mają. Nawet figurki przez długi czas sprowadzane były z zagranicy; jasełka przechowywane w krakowskim klasztorze św. Andrzeja, mają na sobie tak wyraźne ślady obce, że Pagaczewski zmuszony jest postawić pytanie, czy powstały w kraju;

tylko z braku archiwalnych źródeł nie odpowiada na to pytanie przecząco.

Przejdźcie od sceny jasełkowej, otwartej ze wszystkich stron, do szopki otwartej z jednej tylko strony i posiadającej kształty architektoniczne, odbyło się za granicą pod wpływem architektury budynków teatralnych. W dekoracjach szopek zaczęto naśladować dekorację wielkich teatrów, a w jej oświetleniu ujawniały się zapożyczenia ze świetlnych instalacji operowych i baletowych. Z tych przemian zagranicznych korzystają nasze jasełka i tą drogą przechodzą w szopkę. Polska szopka tych czasów znajduje się całkowicie pod wpływem neapolitańskim. Z Neapolu sprowadza się figurki, a tylko szaty na ich odzianie są wyrobem krajowym. Także ogólny styl widowiska szopkowego jest zapożyczeniem neapolitańskim; już z figurek owej epoki, zachowanych po dzień dzisiejszy, widać, że polska szopka w samych początkach okazywała skłonność do rodzajowości; otóż i ten rys istniał w szopce neapolitańskiej, w której — powiada Pagaczewski — jak w kalejdoskopie przesuwaly się sceny wzięte z życia i często niepozbowione dowcipnych politycznych aluzji.

O przejściu od figurek nieruchomych do ruchomych pisze w swych pamiętnikach Kitowicz: „Gdy jasełka rokrocznie w jednakowej postaci wystawiane, jako martwe posągi, nie wzniecały już w ludziach stygnącej ciekawości, przeto reformaci, bernardyni i franciszkanie dla większego powabu ludu do swoich kościołów jasełkom przydawali ruchowości, między osóbkami stojące mieszając chwilami ruchome, które przez szpary w rusztowaniu na ten koniec zrobione, wytykając na widok braciszkowie zakonni lub inni posługacze klasztoru, rozmaite figle niemi wyrabiali”². Gdyby się znało jedynie tę informację Kitowicza, można by sądzić, że zastąpienie figurek nieruchomych przez ruchome odbyło się u nas samorzutnie; można by mniemać, że droga tej przemiany wywodzi się wyłącznie z wiecznie aktualnej troski o renowację widowisk, które już „nie wzniecają w ludziach stygnącej ciekawości”; można by przypuszczać, że ta chwalebna troska stała się u nas matką wynalazku. Ale nie. I ten ostatni etap ewolucyjny naszej szopki jest naśladownictwem; jest powtórzeniem uruchomienia jasełek neapolitańskich, któ-

re swymi „figlami” zdobyły wśród tamtejszego ludu wielkie powodzenie.

Nie dla historii brodzę prochami historii. Nawet nie po to, aby unaocznić, że często w tradycji tyle tylko jest rodzimości, ile w niej jest starości. Chodzi mi o to, ażeby z tradycji nie czynić brytana lenistwa.

Polska szopka jest do zrobienia i powinna być zrobiona. W *Nowych ustach* naszkicowałem funkcjonowanie mechanizmu kultury narodowej; kto tę książkę zna, nie oczekuje ode mnie wołania o libretto w gwarze beskidzkiej. Prawdziwie polską stanie się szopka, jeżeli polska wynalazczość uczyni ją polską. Jednakże rodzima wynalazczość artystyczna nie działa po to, aby unaradawiać sztukę, lecz unaradawia ją, działając. A działa po to, aby zaspokajać nowe potrzeby. („Aby wzniecać w ludziach stygnącą ciekawość”).

Kto chce utrzymać powab szopki, musi myśleć o jej odnawianiu. Historia potwierdza tu instynkty nowatora. Widzieliśmy, że linia rozwoju sceny jasełkowej i linia rozwoju teatru szły równolegle; wystarczy równoległość obu linii doprowadzić do naszych czasów, aby otrzymać nowe widowisko szopkowe. Niech dzisiejszy teatr wtargnie w szopkę!

W szopkę możemy wnieść nie tylko te wszystkie reformy, które wnosimy w teatr, ale i te, których w teatr wnieść nam nie dają. Szopka może być znakomitą teatrzykiem eksperymentalnym; dzięki swym rozmiarom nie jest ona tym pieniądzożernym monstrem, jakim jest dla każdego reformatora wielki teatr; dzięki swemu związaniu z określoną partią kalendarza jest ona ptakiem sezonowym, który dla każdego pomysłowego przedsiębiorcy przedstawia się jako istota z natury pieniądзорodcza. Zalety te umożliwiają eksperymentowanie. W szopce można by poddawać próbie nowe idee teatralne. Projekty gmachów oparte na nowym ustosunkowaniu sceny i widowni; projekty nowych sposobów zabudowywania przestrzeni scenicznej; pomysły elektrotechniczne, te ssawki, którymi teatr może szukać pokarmu w wiedzy naszego stulecia, — wszystko to, i jeszcze wiele innych rzeczy, mogłoby przejść pierwszą próbę wśród desek czy

tektury małego teatrzyku szopkowego. Oczywiście figurki musiałyby zstąpić ze swych patyków; świat lalek i zabawek dzieciennych zapełnił się w naszych czasach tak liczną i tak różnorodną ludnością, że nie byłoby trudno przeprowadzić w nim rekrutację aktorów szopkowych; właściciel bydgoskiego Krasnoludka poczynił w tej dziedzinie wynalazki, dzięki którym jego figurki o świetnie uformowanych i łatwo zmiennych kształtach są prawdziwymi arcydziełami genre'u. Jasne, że sprawa źródła ruchu wymagać będzie poszukiwań. Jeżeli potrzeba odnowienia szopki będzie rzeczywiście istniała, środki techniczne znajdą się niewątpliwie. Środki techniczne... Funkcja rodzi organ!.

**PRZESTRZEŃ
TECHNIKA
ARCHITEKTURA**

Scena narastająca. Zasady i projekty

FELIKS KRASSOWSKI

Idea sceny narastającej:

Scena zabudowuje się stopniowo w miarę rozwijania się utworu teatralnego. Budowle sceniczne, raz ukazane, nie znikają przy następnych zmianach miejsca akcji, lecz trwają na scenie, wiążąc się z następnymi budowlami w organiczną całość konstrukcyjną.

Zalety sceny narastającej:

Trwanie poszczególnych budowli scenicznych przypomina widzowi minione etapy akcji, podtrzymując w nim w ten sposób czucie ciągłości dramatycznego stawania się.

Stopniowość narastania sceny ułatwia widzowi wnikanie w intencje konstrukcyjne budowniczego sceny. Ponieważ scena zabuduje się częściowo, za każdym narostem widz ogarnia ją szybko i może skierować uwagę na akcję i słowo. W ten sposób łagodzi się konkurencja między aktorem a sceną.

Rytm narastania może sam przez się stać się źródłem wzruszeń artystycznych.

Trwanie minionych miejsc akcji dopuszcza w pewnych wypadkach symultanistyczny układ zdarzeń scenicznych.

Narosty sceny umożliwiają szybkość zmian. Nie posługując się zużyтым i niesugestywnym systemem kotarowym, osiągają ten sam cel bez niweczenia przestrzennych walorów sceny.

Jeżeli przestrzenne walory sceny uważać będziemy za nieodzowny warunek konstrukcji scenicznej, wówczas system sceny narastającej uznać będziemy musieli za najekonomiczniejszy.

Dwa wyjaśnienia:

Projekt do Części I-ej *Dziadów* opiera się na układzie fragmentów, podanych przez Peipera w „Życiu Teatru” z 1-go grudnia 1925¹. Układ ten góruje nad innymi zarówno poszanowaniem tekstu, jak i jasnością teatralną.

W projekcie do aktu III-go *Tumora Mózgowicza* biała krata symbolizuje gazę, która oddziela krajobraz w głębi od wnętrza pokoju, tłumi jego barwy, lecz nie usuwa jego obecności.

Zastrzeżenie:

Przedstawione projekty nie są bynajmniej najdoskonalszą realizacją sceny narastającej. Realizacja ta wymaga jeszcze opracowań i udoskonaleń, które doprowadzą do tym lepszych wyników, im szybciej scena narastająca będzie mogła ze świata kartek i szkiców dostać się w świat gmachu teatralnego.

Projekt nr 4

FELIKS KRASSOWSKI

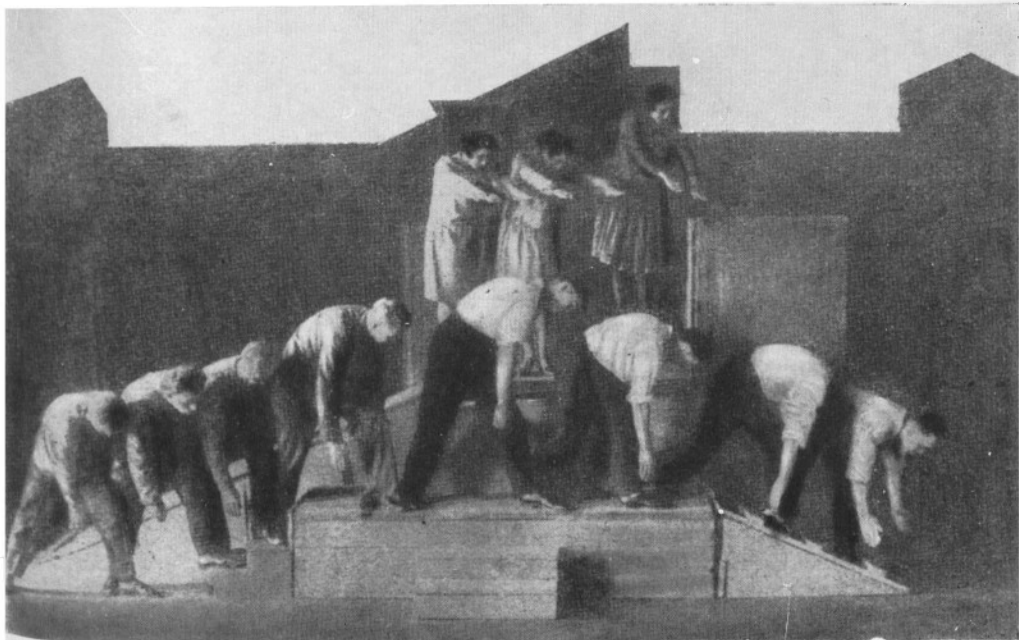
Każdy miał sposobność zaobserwować na sobie samym, że czytając dramat, w miarę posuwania się w lekturze, nie gubi poprzednich wizji, lecz że wizje te wiąże mimo woli z poprzednimi, że jedne i drugie zrastają się stopniowo w całość. To, co wyobraźnia czytelnika widzi w czasie czytania i co może być uważane za właściwość wyobraźni zbiorowej, wziąłem za jej żądanie. Scena narastająca jest spełnieniem tego żądania.

Spełniając je, należy jednak uwzględnić, że:

1. Scena musi być formą teatralną.
2. Scena nie powinna ulegać burżuazyjnemu nałogowi zdobnictwa. (Uważam, że nawet należałoby usunąć wyrażenia „dekoracja teatralna” i „dekorator teatralny”, jako nie odpowiadające naszemu obecnemu pojmowaniu sceny i jako prowadzące do zamętu pojęć).

Odnosnie do tzw. dekoracji ruchomych stwierdzam, że nadmierne ich stosowanie grozi niebezpieczeństwem macicznym cechem teatru. W projektach, opublikowanych w mojej książce pt. *Scena narastająca* nie przewiduję żadnych ruchów mechanicznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w pewnych wypadkach wprowadzenie ruchu mechanicznego na scenę jest niezbędne. Taki właśnie wypadek zachodzi przy realizacji I-szej odśłony *Burzy* Szekspira. W odśłonie tej wprowadzam ruch okrętu, podkreślany beczką, kołyszącą się na pokładzie. (Nawiasem wspomnę, że okręt pojawia się u mnie jako ułamek okrętu).

Rola światła, bez którego teatr nowoczesny nie da się pomyśleć, polega w scenie narastającej na tym, że część sceny, na której odbywa się akcja, może być światłem wyróżniona spośród tych części, które odpowiadają poprzednim wizjom i jako takie otrzymać mogą stosowne do swej natury oświetlenie.



31. *Róża* W. Broniewskiego. Reż. W. Wandurski. Scena Robotnicza, Łódź 1926.

32. *Gra o Herodzie* W. Wandurskiego. Reż. W. Wandurski. Scena Robotnicza, Łódź 1926





33. *Wojna wojnie* A. Nowaczyńskiego. Reż. L. Schiller, scen. W. Daszewski. Teatr Polski, Warszawa 1927

Technika prekursorem twórczości dramatycznej

ZYGMUNT TONECKI

TEATR PRZYSZŁOŚCI

Dotychczasowe usiłowania w dziedzinie techniki scenicznej i nowoczesnej architektoniki teatralnej wywołane zostały przez eksperymenty plejady reformatorów teatru, których rewolucyjną fantazję inscenizatorską zbyt krępuje niedoskonałe pod wieloma względami trójścienne „pudełko sceniczne”.

Nienawisć do tej ciasnej i niewygodnej, jak ją Niemcy ochrzczili, „Guckkastenbühne”, nakazała Reinhardtowi exodus z teatru do cyrku, następnie zamianę areny cyrkowej na teatr na wolnym powietrzu (festiwale salzburskie).

Meyerhold, negujący tradycyjną scenę z nieodstępną kurtyną, buduje swe własne konstrukcje przestrzeni scenicznej (do *Ziemi dybom* Tretiakowa, do *Mandatu Erdmana* itd.), ale to go nie zadowalnia, gdyż pomimo osiągniętych ciekawych wyników czuje się mocno skrępowany.

Erupcyjny talent reżyserski Piscatora dąży przebojem do osiągnięcia pełnego wyrazu inscenizatorskiego przez budowanie na zwykłej scenie 6—8 scenek w kierunku pionowym, które, łączone pośrodku ekranem, jak to się działo w sztuce Tollera *Hoppla, wir leben!* stwarzając widowisko, dające możliwie zupełną ciągłość akcji. Było to już najwszechstronniejsze wyzyskanie zwykłej sceny teatralnej.

Wyzyskał ją również do ostateczności Schiller w *Przedmieściu*

Langer, a zwłaszcza w *Dziejach grzechu*. Ale jego inscenizacja przeceniała możliwości sceny obrotowej (której nb. Piscator nie posiadał) i zasób bogatych akcesoriów technicznych, a zmierzając do usunięcia hipertrofii dekoracyjno-wizualnej, zaniechała stosowania ekranu przez co udratyzowana powieść Żeromskiego, pocięta na poszczególne fragmenty, straciła ów łącznik akcji, jaki stanowiłby niewątpliwie film.

Technika teatralna w wymienionych inscenizacjach, tak charakterystycznych na tle dążeń współczesnego teatru, szła na rękę śmiałym koncepcjom reżyserskim.

Wtargnąwszy do teatru i stawszy się w nim tak potężnym czynnikiem, zrazu nieśmiała, nie odważyła się jeszcze na burzenie sceny tradycyjnej, niebawem jednak zarzuca kompromis i chcąc sprostować zawrotnym rekordom artystycznym reformatorów teatralnych, staje z nimi na start wyścigu o rekord śmiałości w pomysłach.

Zobrazowaniem dorobku techniki i budownictwa teatralnego była wystawa w Wiedniu w r. 1924 *.

Wśród szeregu planów, makiet i modeli, w których niepokojąca, apokaliptyczna niemal fantazja kojarzyła się z wyrafinowaną pomysłowością, uderzał ton zasadniczy — walka z dotychczasową formą sceny, widowni i budynku teatralnego.

Kurtynę już przedtem w zapale rewolucyjnym usunęli nowatorzy teatru rosyjskiego. Po tej operacji mocno podstarzała i przywiedła muza odmłodziła, nabrała werwy, ochoty do życia i poczęła na nowo odświeżonymi wdziękami wabić i olśniewać masy.

Nic dziwnego, że przykład rosyjski okazał się zaraźliwy — powodzenie z kurtyną prowokowało do burzenia sceny.

Na wystawie wiedeńskiej liczni dostawcy sensacyjnych modeli nie uznają już kurtyny ani rampy, tej linii demarkacyjnej, oddzielającej widownię od sceny, i nie chcą w scenie widzieć czegoś całkiem oddzielnego od widzów i obcego widowni, wysuwają więc hasło połączenia tych dwóch, dotychczas oddzielonych, części, zacierając szablonowy podział teatru na scenę i widownię **.

* Por. nr 45 „Wiadomości Literackich”. (Przyp. aut.)

** Nasuwa się tu ciekawa analogia z dążeniami nowoczesnego malarstwa, które od sztalugowego przechodzi do przestrzennego, zarzucając sztu-

W tzw. „Railwaytheater” Kieslera widownia, niczym karuzela, krąży dokoła nieruchomej „sceny przestrzennej”, w modelu zaś dr Strnada, na odwrót, scena okrężna, wraz z licznymi na niej samodzielnymi scenkami, opasuje widownię.

Występuje tu już kompletne zespolenie sceny z widownią i wzajemne przenikanie. Przesadna jednak wirtuozeria techniczna szła w parze z abstrakcyjnością, toteż modele wiedeńskie nie doczekały się realizacji i praktycznego zastosowania.

Lata następne przyniosły budownictwu teatralnemu Teatr Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, projektu Perreta i Graneta¹ (scena trójdzielna), oraz model Gropiusa², specjalnie skonstruowany dla Piscatora (ruchoma arena z trzema scenami).

Były to próby, jakkolwiek równie śmiałe w swej konstrukcji gmachu i sceny, ale już bardziej dojrzałe i realne od poprzednich.

Teatr przyszłości³ Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa (przy współpracy Zygmunta Leskiego), wykonany na zamówienie magistratu m. st. Warszawy na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu, nie tylko dokumentuje obecność Polski w dziedzinie techniki i budownictwa teatralnego, ale stanowi szczęśliwe uwieńczenie dotychczasowych wysiłków i kto wie, czy nie właściwe rozwiązanie problemów, tak istotnych dla nowoczesnej sztuki teatralnej.

Nadzwyczajna prostota, brak jakichkolwiek ornamentacji i harmonijności Teatru Przyszłości zbliża go do wzorów klasycznych greckich i japońskich.

Zestawiony jest plastycznie z potężnych brył o dużych płaszczyznach szklanych, wspartych konstrukcją stalową i żelazobetonową.

W realizacji zaimponuje swoimi rozmiarami, całość zajmie przestrzeń 8 000 m kw. o froncie wysokości 50 metrów, co stanowi 12—15 pięter.

Wielka ilość wejść, klatek schodowych, wind, ruchomych schodów, umożliwia szybkie opuszczenie gmachu w razie pożaru.

czną granicę ramy i dążąc do utworzenia całości z otoczeniem i zespolenia się ze światem zewnętrznym. (Przyp. aut.)

W dbałości o wygodę publiczności zastosowano udogodnienia par excellence nowoczesne w rozmieszczeniu szatni, bufetów, cukierni, restauracji itp.

Widownia, obliczona na 3 000 widzów, tj. tyle, ile się ich mieści amfiteatralnie, przy tym to samo sklepienie obejmuje zarówno widownię, jak i scenę, tworząc jakby olbrzymią muszlę, której krzywizna wynika z dokładnych obliczeń akustycznych (według metody Lyona⁴, zastosowanej w nowej sali Pleyela w Paryżu).

Lecz twórcza inwencja projektodawców Teatru Przyszłości najbardziej się ujawniła w budowie sceny.

Składa się ona z dwóch części nieruchomych i dwóch ruchomych (okrężnych scen-pierścieni).

Okrężne ruchome pierścienie-sceny znacznej szerokości obracają się (nie jak sceny obrotowe dokoła swej osi), opasując widownię dookoła, bądź w jednym bądź w różnych kierunkach, przy czym szybkość obrotów może być dowolnie regulowana przez reżysera w zależności od potrzeb danego widowiska.

Przed wzrokiem widza rozpościera się ogromna scena, na której przesuwają się wyżej wspomniane ruchome pierścienie, aby następnie zniknąć pod amfiteatralną widownią, gdzie się ustawia szereg zmian dekoracji i tym sposobem realizuje nieprzerwaną ciągłość akcji.

Jeżeli jeszcze uprzytomnimy sobie, że te ruchome pierścienie posiadają scenki obrotowe i zapadnie, zrozumiemy, jak dalece konstruktorzy Teatru Przyszłości umożliwiają reżyserowi wyzyskanie ruchu aktorów, statystów, dekoracji we wszystkich możliwych kierunkach.

Zachodzi tylko pytanie, jaki to reżyser zdoła opanować taką dynamikę sceny, jej warunki akustyczne i świetlno-barwne, i stopić w jedną artystyczną całość ten synchrono-synoptyczny i simultaniczny amalgamat?

Gdy potężne motory wprawiają w ruch okrężne pierścienie, a reflektory poczną naświetlać poszczególne fragmenty sceny, nie tylko uzyska się ciągłość akcji, ale błyskawiczność zmian dekoracji w dynamice swej dorówna nawet filmowi, i teatr, którego śmierć głoszą kinoentuzjaści, stanie się... filmem mówionym, przy tym trójwymiarowym i barwnym.

Jednak błędne i krzywdzące dla twórców Teatru Przyszłości byłoby, gdybyśmy w ich projekcie chcieli widzieć tylko coś, co ma konkurować z filmem, bo jeżeli nawet pod względem technicznym i dynamiki Teatr Przyszłości zbliża się do filmu, to założenia artystyczne, z jakich powstał i na których się opiera, są kinu obce i leżą na zgoła odmiennej płaszczyźnie.

Technika Teatru Przyszłości, która dystansuje współczesną twórczość dramatyczną, ma na celu właśnie podnieść ją do rywalizacji, ukazując jej szerokie horyzonty i drogi rozwoju.

Inicjatywa Pronaszki i Syrkusa pragnie być tym bodźcem, który by wyzwolił twórczość dramatyczną z jej dotychczasowej chronicznej niemocy, wywołanej m. in. koniecznością liczenia się z możliwościami dzisiejszej sceny.

Skala zastosowalności bowiem Teatru Przyszłości jest niespotykanej dotąd rozpiętości. Wyzyskanie w pełni jego urządzeń technicznych może dać rezultaty wprost rewelacyjne, co jednak długo pozostanie melodią jutra, gdyż dokonanie tego wymagałoby człowieka teatru, który by połączył w sobie geniusz reżysera z geniuszem dramaturga.

Teatr Przyszłości Pronaszki i Syrkusa mimo swej wielkiej nowoczesności nie traci kontaktu z rzeczywistością, jak to się stało z jego poprzednikami, ale otwierając szeroko ramy możliwości inscenizacyjnych, stwarza wspaniałe perspektywy przed realizatorami przyszłych wielkich widowisk masowych, dla których przede wszystkim jest przeznaczony.

O teatrze symultanicznym

HELENA I SZYMON SYRKUSOWIE

Teatr klasyczny trzech jedności: czasu, miejsca i akcji nie wymagał specjalnych urządzeń technicznych, jako scena wystarczało jakiekolwiek bądź dobrze widzialne miejsce, gdzie na niezmiennym tle aktor i chóry wygłaszali swoje tyrady.

Szekspir nic sobie nie robił z klasycznych trzech jedności — zaś z ciągłymi zmianami miejsca, charakterystycznymi dla jego sztuk, radził sobie dość radykalnie: po prostu stawiał słupek z odpowiednim napisem, np. L A S, a widz sam we własnej wyobraźni znajdować musiał dekorację.

Dla sztuki naturalistycznej nie wystarczały ani klasyczne trzy jedności, ani Szekspirowski „idealizm dekoracyjny”. Czytelnicy Zoli nie mogli zadowolić się w teatrze słupkiem z napisem „Las”. Toteż kolejne, „jak w naturze”, zmiany dekoracji stały się dla teatru naturalistycznego najważniejszym bodaj zadaniem scenicznym. Oczywiście na przekazanej tradycją scenie „pudełkowej”, nazwanej przez Niemców „Guckkastenbühne”, było teatrowi naturalistycznemu za ciasno — temperament jego rozsadzał po prostu owych pięć odgraniczających scenę ścian. Koniec XIX wieku i początek XX-go to okres gorączkowych poszukiwań w kierunku ożywienia i uruchomienia nieszczęsnej sceny pudełkowej w kierunku nadania jej giętkości życia i uczynienia jej podatniejszą do wiernego naśladowania natury w jej kolejnych przemianach. Powstaje cały szereg systemów, z których wymienimy najcharakterystyczniejsze.

Przede wszystkim system ASPHALEIA, który od razu zdobył

rozgłos i zastosowany został w Teatrze Miejskim w Halle, w Teatrze Niemieckim w Pradze Czeskiej, w Teatrze Królewskim w Budapeszcie, w Opera House w Chicago, w Teatrze Raimunda w Wiedniu, w Drury Lane Theater w Londynie. System ten wprowadza ŻELAZO, jako zasadniczy materiał maszynierii scenicznej, w której „nowość” stanowiły podia, poruszane siłą hydrauliczną, ruchome nie tylko w kierunku pionowym, ale i poziomym (obróć o 90°). Zdobyczą systemu ASPHALEIA, która z niewielkimi zmianami do dziś dnia przetrwała, to horyzont: w teatrze naturalistycznym ruchoma zasłona, poruszająca się na szynie w kształcie podkowy, otaczającej głąb sceny dla wywołania złudzenia nieskończoności. Teatr XIX w., nie umiejący wyzyskać należycie iluzorycznych walorów światła, korzystał z horyzontu dla naśladowania zmian pogody, pór dnia itp. efektów. Przesuwająca się po szynie panorama ukazywała widzom coraz to inny krajobraz, dając złudzenie poranku, południa, zmierzchu, pogody, zachmurzenia, burzy etc. Z tego to systemu przejął horyzont Henry Van de Velde¹ i w ulepszonej, dostosowanej do nowocześniejszych już pojęć teatralnych postaci zastosował w swoim teatrze w Kolonii.

Mimo wielkiego rozgłosu, mimo szerokiego zastosowania, mimo istotnych na owe czasy wartości, jakie wniósł system Asphaleia do techniki teatralnej, miał on wielu wrogów i jeszcze więcej konkurentów. Jeden z nich, to znana ogólnie SCENA OBROTOWA, której system przetrwał do dziś dnia i jako „nowość” zastosowany był w Teatrze Polskim w Warszawie. Twórca tego systemu LAUTENSCHLÄGER² zaprojektował po raz pierwszy dla istniejącego już Teatru Dworskiego i Narodowego w Monachium ogromną (średnica 24 m) scenę obrotową, wyposażoną w szereg mniejszych i większych zapadni, mogących zarówno opuszczać się pod poziom sceny, jak i podnosić w górę. Cała maszynieria miała być poruszana napędem elektrycznym. Niestety, instalacja zbyt drogo miała kosztować i Lautenschlägerowi danym było zrealizować swoją myśl w znacznie zmniejszonym zakresie w Teatrze Rezydencyjnym w Monachium, gdzie zbudował obrotówkę o średnicy 16 m, poruszaną napędem elektrycznym — pozostałe części maszynierii uruchamiała siła ludzka. Pierwszym widowiskiem,

zainscenizowanym na scenie obrotowej w r. 1896, był *Don Juan* Mozarta. Zachwyt publiczności był ogromny. Zdawało się, że problemat szybkiej i sprawnej zmiany dekoracji jest rozwiązany, choć przecież obrotówka Teatru Rezydencyjnego dawała znacznie mniejsze możliwości reżyserskie, aniżeli zaprojektowana przez Lautenschlägera scena obrotowa Teatru Dworskiego i Narodowego (patrz Lautenschläger: *Die Münchener Drehbühne*, Monachium 1896).

Okazało się jednak, że i ta scena nie dawała „naturalistom” całkowitego zadowolenia. Raził ich hałas, powstający w przerwach pomiędzy obrazami, raziło rozdrabnianie sceny na zbyt małe wycinki, które narzucają z góry sztukom inscenizowanym na obrotówce pewien specyficzny charakter i krępują rozmach i „szerokość” widowiska. F. BRANDT³, występujący przeciw scenie obrotowej, przeciwstawia jej swoją „scenę zreformowaną” (REFORM-BÜHNE), składającą się ze sceny zasadniczej, na której akcja się toczy: (Hauptbühne), ze sceny głębnej (Hinterbühne) oraz z dwóch pomieszczeń po bokach sceny głównej, oddzielonych od niej drzwiami rozsuwanymi lub ciężkimi, tłumiącymi dźwięki zasłonami. Każde z tych pomieszczeń, jak również scena głębna, zawiera przesuwalną scenkę, której szerokość równa się szerokości proscenium, cały zaś dowcip systemu tego polega na tym, że wszelkiego rodzaju dekoracje mogą być przygotowane na którejkolwiek z trzech pomocniczych scenek, podczas gdy główna scena pracuje. Po usunięciu ze sceny głównej niepotrzebnych już dekoracji na jedną z pozostałych scenek pomocniczych, przygotowane dekoracje dają się łatwo i sprawnie wsunąć na scenę — w ten sposób przedstawienie ma poniekąd zapewnioną ciągłość. Dalszym etapem tego systemu to „la scène tripartite” Henry Van de Velde oraz teatr braci Perret na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie widowisko odbywać się może dowolnie to na jednej z trzech scen, to na dwóch, to wreszcie na trzech od razu.

Tak tedy problemat ożywienia i uruchomienia „sceny pudełkowej”, gwooli jak najlepszemu naśladowaniu natury, został wyczerpany, i do dziś dnia teatry, idące po linii najmniejszego oporu, korzystają z doświadczeń reformatörów sceny końca XIX w. i odgrywają na takiej czy innej „Guckkastenbühne” „z życia wzięte” sztuki. Jednocześnie jednak całkowite opanowanie teatru przez

naturalizm — dziedzictwo po Théâtre Libre André Antoine'a, który do dekoracji jatek używał krwią ociekających ćwierci mięsa (*Rzeźnicy* Fernand Ires'a), a przedstawiając plac małomiasteczkowy, instalował na nim ku niepohamowanej ucieście publiczności najprawdziwszy wodotrysk (*Cavalleria Rusticana*) — musiało wśród zwolenników postępu wywołać ostrą reakcję.

„Quand l'homme a voulu imiter la marche il a crée la roue, qui ne ressamble pas a une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir... Le théâtre n'est plus la vie que la roue n'est une jambe.

Je prétends avant tout protester contre ce théâtre en TROMPE L'OEIL qui forme le plus clair de l'art théâtre d'aujourd'hui. Ce trompe l'oeil qui convient sans doute au cinéma, est, je crois, ce qu'il y a de plus contraire à l'art dramatique” *.

Od r. 1916, kiedy to Apollinaire pisał te słowa, sztuka filmowa, która początkowo wyszła z teatru i przez długie lata nosiła na sobie piętno teatralności, dzięki swoim specyficznym właściwościom szybko zrealizowała wszelkie artystyczne możliwości owego teatralnego „trompe l'oeil” — a idąc wciąż naprzód, zaczęła szukać czegoś nowszego aniżeli naturalizm. Począwszy od nieśmiałej stabilizacji doszedł film do pełnej malarskiej abstrakcji (*Symfonia skośna* Vikinga Eggelinga⁴), ażeby wreszcie, wyzbywszy się zarówno teatralnego „trompe l'oeil”, jak i malarskiej „bezprzedmiotowości” odnaleźć własną, od nikogo nie zapożyczoną drogę rozwoju (patrz „Praesens” nr 2 — artykuły Moholy-Nagyego i Hansa Richtera).

Dziś zatem już nie teatr stanowi o charakterze prawdziwego filmu, ale raczej film staje się jednym z nieodzownych środków widowiska teatralnego.

Film, jako środek inscenizacji teatralnej, najlepiej może do-

* „Gdy człowiek chce wyobrazić ruch, pokazuje koło, choć nie przypomina ono nogi. W ten sposób bezwiednie tworzy surrealizm... Teatr nie przypomina bardziej życia niż koło — nogę.

Protestuję przede wszystkim przeciw teatrowi DOSKONAŁEGO ZŁUDZENIA, do którego dąży wyraźnie sztuka teatralna dnia dzisiejszego. Wierzę, że naśladownictwo rzeczywistości, które zawiera w sobie bez wątpienia film, jest z natury przeciwne sztuce dramatycznej”. (Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, Editions Sic, 1918).

tychczas wyzyskał Erwin Piscator, ale zmuszony do grania na scenach starych teatrów, nie mógł uczynić tego tak, jakby należało. Scena Teatru na Placu Nollendorf w Berlinie, gdzie wystawiano większość sztuk Piscatora, nie nadawała się do nowoczesnej reżyserii — wad jej „pudełkowatości” nie mogły usunąć śmiałe pomysły reżyserskie ani daleko posunięta inwencja techniczna przebudowy. Scena globusowa, stosowana w inscenizacji RASPUTINA, scena wycinkowa etc. stawały się dla Piscatora za każdym razem źródłem nowych rozczarowań.

„Eine wendige, elegante und lautlos funktionierende Theatermaschine habe ich gewollt, und natürlich nicht das, was Alfred Kerr nachher nicht ganz unrichtig als eine schleichschleppende Schildkröte aus grauer Zeltleinwand bezeichnet hat”.*

Po rozpaczliwym miotaniu się w sieci pionowych, poziomych i skośnych podziałów, którymi oplątał scenę teatru przy placu Nollendorf po X-tym z rzędu bankructwie, spowodowanym niewspółmiernymi z funduszami teatru kosztami inscenizacji każdej ze sztuk, doszedł Piscator do wniosku, że wszelkie wysiłki i wszelkie koszty, wkładane w dostosowanie starej sceny do nowych wymogów są beznadziejne.

„Es ist für mich gar kein Zweifel, dass der BAU eines neuen Hauses nach unseren Gesichtspunkten auf die Dauer bei weitem billiger und nach jeder Richtung rationeller gewesen wäre”.**

Ten nowy teatr, o którym mówi Piscator, powstał istotnie, ale tylko... na papierze i w modelu, powstał zaś jako rezultat interesującej współpracy nowoczesnego reżysera, Erwina Piscatora, z jednym z pionierów nowej architektury, prof. Walterem Gropiusem. Teatr ten uwzględniał szeroko nowoczesne wymogi nowoczesnej prezentacji rozmaitych przekrojów akcji dramatycznej —

* „Chciałbym sprawnej, eleganckiej, bezszelestnie działającej maszyny teatralnej, naturalnie nie tego, co nie bez słuszności Alfred Kerr nazwał pelzającym żółwiem z płótna namiotowego”. (Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin 1929).

** „Nie mam co do tego żadnych wątpliwości, że budowa nowego gmachu, zgodnego z naszymi poglądami, byłaby na dłuższą metę znacznie tańsza i pod każdym względem bardziej racjonalna”. (Erwin Piscator, *ibidem*, s. 169).

która to prezentacja jest wynikiem symultanizmu życia, i która odpowiednik swój znajduje w nowoczesnej architekturze, w nowoczesnym filmie, fotografii itp.* Udział filmu w widowisku teatralnym był w projekcie tym również przewidziany — 12 ekranów kinematograficznych umożliwiało wzięcie widowni w krzyżowy ogień wyświetlanych jednocześnie filmów.

Totaltheater Gropiusa pozostał dotychczas w modelu — ten sam los spotkał nasz Teatr Symultaniczny — Erwin Piscator jest obecnie bezrobotnym — wszystko to z powodu braku pieniędzy. Ale jednak teatry funkcjonują — i żadne miasto nie ma odwagi wyrzec się ich radykalnie. I znajdują się pieniądze na kultywowanie WAMPUK — na doprowadzenie do pseudonowoczesnego poziomu strupieszających scen, które powinny już od dawna być okazami muzealnymi. Uznając konieczność teatru, jako środka propagandy kultury wśród mas — nie możemy wyrzec się tej broni anektowania nowych terenów na mapie kulturalnego świata — i dlatego tworzymy... modele — to, na co nas stać. Nie możemy pogodzić się ze stanowiskiem tych wszystkich obrońców „ancien régime'u” w teatrze, co to dorośli już do krytykowania Wampuki w Operze, ale tej samej WAMPUKI w dramacie czy „komedii salonowej” bronią do upadłego, nie widząc, że są romantyczniejsi od samego Don Kichota, bo nie walczą z wiatrakami, ale wiatrakami bronią się przeciw nowoczesnym maszynom teatralnym — przeciw tym samym maszynom, które poruszają przemysł, handel, wojsko, rolnictwo, itp. — które co dzień przenoszą ich z miejsca na miejsce, dzięki którym, siedząc w swoim mieszkaniu, słyszą, a jutro już może zobaczą, co się dzieje w Ameryce.

Teatrowi należą się nowoczesne maszyny, które wydajność jego uwielokrotnią — maszyny, analogiczne do radia, filmu, telewizora — ażeby istota teatru — SŁOWO-GEST w czasie i przestrzeni mogło być tak skomponowane, jak tylko w r. 1930 skomponowane być może.

„Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les miracles qu'il a sa disposition

* Patrz artykuły C. van Eesterena, Moholy-Nagyego, S. Syrkusa, „Praesens” nr 2 oraz por. *Das politische Theater* Erwina Piscatora.

Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
 Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
 S'il lui plait
 Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
 Que de l'espace
 Son univers est la pièce
 A l'intérieur de laquelle il est dieu créateur
 Qui dispose à son gré
 Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs
 Non pas dans le seul but
 De photographier ce que l'on appelle une tranche de la vie,
 Mais pour faire surgir la vie dans sa vérité
 Car la pièce doit être un univers complet
 Avec son créateur
 C'est à dire le nature même
 Et non pas seulement
 La représentation d'un petit morceau
 De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé".*

(Apollinaire, ibidem)

O autorze tych najodważniejszych może słów, które kiedykolwiek wypowiedziane zostały w teatrze, nawet p. dr Tadeusz Boy-Żeleński nie powie chyba, że nowatorstwo ich pochodzi z twórczej impotencji. Raczej z nadmiaru twórczej energii najprzedniejszego gatunku przeczuł Apollinaire na tyle lat przedtem, w jakim kierunku zwróci się architektura teatralna wieku XX-go.

„On ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau
 Un théâtre rond à deux scènes
 Une au centre l'autre formant comme un anneau
 Autour des spectateurs et qui permettra
 Un grand déploiement de notre art moderne
 Mariant souvent sans lieu apparent comme dans la vie
 Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
 La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
 Les chœurs les actions et les décors multiples”.

(Apollinaire, ibidem)

* Przekład polski tego i następnego fragmentu — patrz Wstęp, s. 10 (Przyp. wyd.).

Do takiego właśnie rozwiązanie sceny, o jakim w r. 1916 marzył Apollinaire — i które podówczas wydawało mu się utopią — doszli, nie wiedząc o nim i opierając się na zupełnie innych przesłankach, autorzy projektu TEATRU JEDNOCZESNOŚCI. Przesłanki te, to:

Scena dająca pełnię możliwości różnokierunkowych ruchów dla otrzymania już nie tylko szybkich i sprawnych kolejnych zmian dekoracji, ale, analogicznie do przejawów życia współczesnego: filmu, fotografii, radia, telewizora etc. — dla umożliwienia j e d n o c z e s n e g o pokazania różnych przekrojów akcji dramatycznej;

Czynnik psychologiczny, wynikający z tendencji demokratyzacji sztuki: jak najściślejsze zespolenie sceny z widownią — widownią, obliczoną na ogromne masy, które w teatrze tym znalazłyby bezpośredni kontakt z nowoczesną sztuką, której socjalne znaczenie i konieczność co dzień wzrasta;

akustyka sali;

ekonomia kubatury i wynikająca z niej taniość budowlí;

organizacja ruchu wewnątrz budynku itp.

Słowa Apollinaire'a — poety i dramaturga — które doszły nas wraz z tyloma innymi już po wystawieniu i opublikowaniu projektu naszego teatru — są dla nas jeszcze jednym i bardzo cennym potwierdzeniem a posteriori słuszności naszej teorii sceny.

Scena rozbita jest na dwie części: stałą i ruchomą. Część stała — to proscenium i scena głębna. Część ruchoma — to dwa pierścienie, okalające widownię i posiadające zdolność ruchu okrężnego dookoła niej. Pierwszy pierścień obracać się może dookoła widowni z dowolną szybkością i w dowolnym kierunku. Umieszczono na nim dodatkowo zapadnie i mniejsze obrotówki. Niezależnie od pierścienia pierwszego obraca się dookoła widowni pierścień drugi — również z dowolną szybkością i w dowolnym kierunku. Oba pierścienie skonstruowane są jako rodzaj okrętów, poruszających się w basenie, napełnionym specjalnym płynem dla uniknięcia hałasu, który by musiał powstać przy innym środku obrotu (model poruszany jest elektrycznością).

Wyobraźmy sobie teraz, że z woli reżysera oba pierścienie

obracają się dookoła widowni z rozmaitą szybkością i w przeciwnych sobie kierunkach, że uruchomiono nadto obrotówki i zapadnie — wtedy RUCH występuje jako zupełnie samodzielny element widowiska — element bogaty i wielopostaciowy: ruch okrężny różnogatunkowy i różnokierunkowy pierścieni, ruch wirowy obrotówek, ruch pionowy zapadni. Ruch sceny staje się odpowiednikiem ruchu ŻYCIA — jednak odpowiednikiem, skomponowanym nie na sposób życia, ale na sposób teatru. To samo dotyczy światła: światło występować może w teatrze tym również jako pełnowartościowy i samodzielny element. Tylko światło dzieli scenę od widowni albo widownię ze sceną łączy (nie ma kurtyny); tylko światło wyznacza widzowi miejsce, na które ma zwrócić uwagę — wyobrażamy sobie sztukę, w której światło i głos grać będą na małym wycinku scenki obrotowej lub na rozmaitych punktach i różnych poziomach ogromnego aparatu scenicznego, jakąś nową kompozycję JEDNOCZESNOŚCI.

Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni — i tym samym daje możność zelementaryzowania — tj. rozłożenia wg systemu koordynat Kartezjusza już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, dźwięków, i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia na nowo JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest działać będą w czasie, a słowo i muzyka — w przestrzeni. Wtedy naturalizm i romantyzm pozostaną w starych teatrach — a w teatrze nowym zdobędzie sobie miejsce widowisko nowoczesne. Wtedy autor, którego tworzywem jest akcja dramatyczna, wypowiedzana SŁOWEM i GESTEM w czasie i w przestrzeni, będzie nareszcie mógł wypowiedzieć się w pełni — wtedy DRAMAT będzie mógł być odnowiony. Tylko od reżysera i autora zależy, czy na scenie tej będzie STWÓRCĄ — czy topielcem.

Akustyka sali:

Widownię potraktowano jako funkcjonalny instrument słuchania i widzenia.

W sali naszego teatru słuchacze słuchać będą nie tylko głośników — ale przede wszystkim SŁOWA — MOWY ludzkiej — organu stosunkowo słabego. Zadaniem architekta było nadać sali taki kształt, żeby głos ten wzmocnić. Opierając się na badaniach akustyki (doświadczenia p. Gustawa Lyona — twórcy nowej sali PLEYELA w Paryżu) wprowadzono dla wzmocnienia głosu KRZYWĄ powierzchnię sufitu. Sufit ten stanowi reflektor, odbijający fale głosowe na zasadzie prawa odbicia. Krzywizna jest tak obliczona, ażeby różnica pomiędzy sumą dróg głosu odbitego od krzywej powierzchni, a drogą, jaką głos bezpośrednio dociera do ucha słuchacza, była zawsze mniejsza od 22 m. Wtedy nie ma dwugłosu — a głos jest wzmocniony.

Akustyczność takiego przekroju sprawdza się metodą Michela: wycina się w dykie czy w papier-mâché kilka przekrojów sali kładzie się je na wodę i w odpowiednich miejscach — gdzie głos powstaje — rzuca się kamyczek, który wytwarza na wodzie kręgi, analogiczne do fal głosowych. Reflektor, ustawiony pod bardzo ostrym kątem, oświetla rozchodzące się fale, ich załamania i nawroty — bezpośrednie studia względnie fotografie fal służą jako materiał do ewentualnych poprawek przekroju.

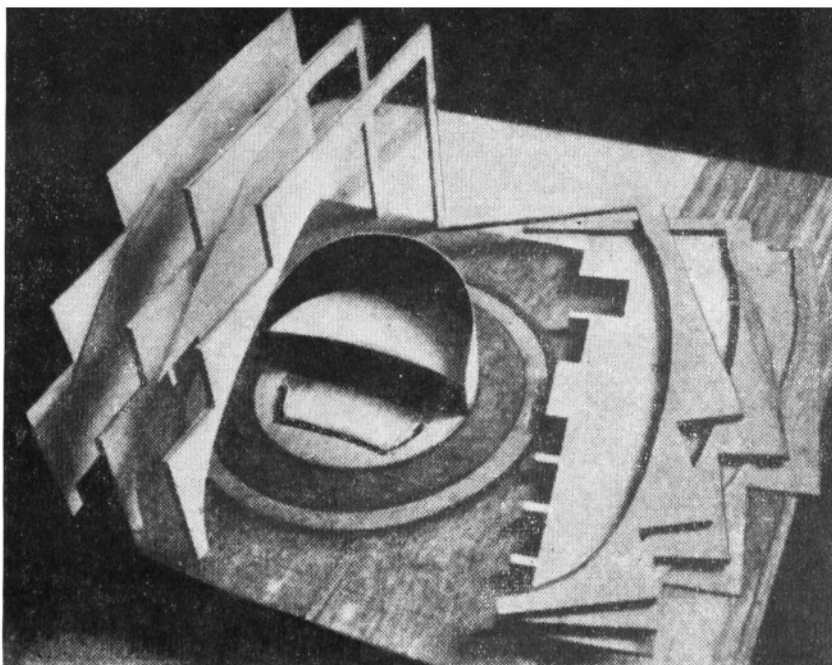
Scena umieszczona jest tak, aby z każdego miejsca była jednakowo dobrze widziana.

Na skutek takiego kształtu sali (strop umieszczony nisko) kubatura jej jest stosunkowo niewielka, co znacznie obniża koszt. Nadto, dzięki umieszczeniu wszelkich warsztatów dekoratorskich etc. pod amfiteatrem (tam przygotowuje się dekoracje i wsuwa w odpowiedniej chwili na pierścienie sceny), każde miejsce budynku jest do ostateczności wyzyskane, co znów wpływa na obniżenie kosztu.

I dlatego ostatecznie możemy powiedzieć: największą wadą naszego projektu jest to, że obliczony jest tylko na 3 000 osób. W Warszawie powinien stanąć teatr ludowy na 6 000—10 000 osób, wtedy szedłby w kierunku opłacalności inscenizacji sztuk i całej budowy, wtedy dopiero mógłby spełnić swoje zadanie propagandy kultury, wtedy byłby środkiem kształcenia mas, jakim był w starożytności. Après le pain c'est l'éducation qu'il faut au peuple, powiedział kiedyś Napoleon. Nie można zaspokajać żołąd-

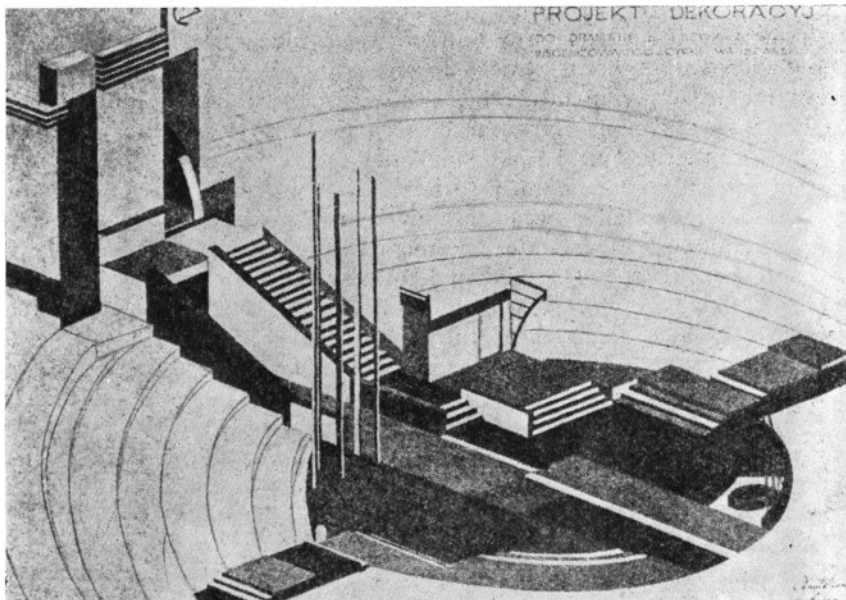
ka kosztem oka i ucha. Teatr jest w organizmie społecznym równie niezbędnym organem jak Wydział Zaopatrywania lub Komitet Budowy Tanich Mieszkań.

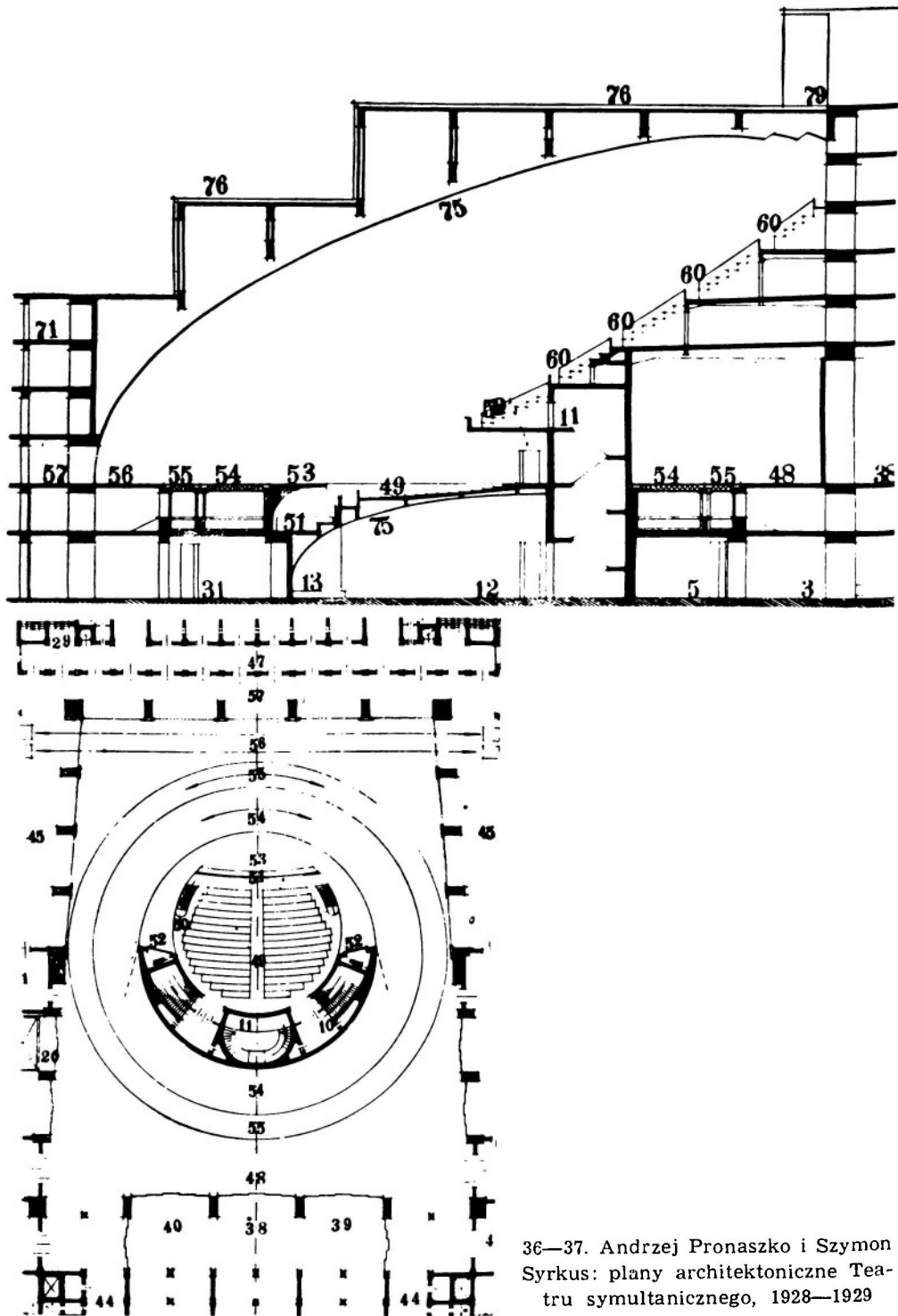
1927—1930



34. Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus: makieta Teatru symultanicznego, 1928—1929

35. Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus: projekt dekoracji do *Golema* H. Leiwika. Reż. A. Marek, J. Walden. Cyrk na Okólniku, Warszawa 1928





Budowniczy tła scenicznego

IWO GALL

Aktorom polskim

Za długo to już trwało... I to zmusiło do pracy, do poszukiwań i znalezienia tego istotnego, jedynie potrzebnego, jakiegoś minimum, które by wystarczało artyście-aktorowi do uwydatnienia najpełniejszych wartości jego sztuki, a równocześnie dało tę konieczną swobodę pomysłów i pracy autorowi, nie krępując go w pewnej przestrzeni teatru, która obecnie aż nazbyt stała się nudną, ciasną i wyczerpaną.

Mimo, iż sam twierdzę, że teatr może być w byle kącie, jeśli tylko w nim są ludzie, którzy czują prawdę tego, co myślą i czynią, mimo to forma teatru, bliższego naszym pojęciom i naszemu dzisiejszemu rytmowi życia, bezwarunkowo musi być odmienna nie tylko akustycznie, ale też i w konstrukcji architektonicznej, aby otworzyć aktorowi jakieś możliwości do wydobycia ze siebie nowego, tj. postępującego z naszym czasem wyrazu.

Wprawdzie żadnego teatru przyszłości nie można wymyśleć, wykoncypować, wprawdzie wyrośnie on tylko z przyszłości, jakkolwiek ona będzie, ale wszelkie próby, przekraczające granice znanych i uznanych form, są nieodłączne od wszelkich poszukiwań twórczych i często zdarza się, iż one stają się w przyszłości jedynymi.

Musimy się oderwać od ściany i zerwać z pudełkiem, do którego zagląda się bezwstydnie od trzystu z górą lat, odsłaniając, to

zasłaniając tę jego ścianę, wybitą nieprzezroczystą materią, o której mówimy „kurtyna”, „zasłona”, „kotara” itp.

Jeśli wnikiemy w głęboką, daleką treść tego teatru pradziada i poznamy się z jego zamierzchnią urodą z czasów jego początków, kiedy się zdawał dzikim i fantastycznym, ale kochanym, bo upragnionym — to kochając teatr nadal, nie potępimy jego przeszłości, a przeciwnie tym silniej zapagniemy dalszego jego rozwoju i przeobrażenia w taką formę, w której zobaczylibyśmy tę prastarą a naszą współczesną twórczość, najidealniej zgodną z tym, co przyjdzie po przełamaniu wyczerpanych od dawna możliwości.

Jakkolwiek wszelkie nowatorstwa często urozmaicają te możliwości, nie są w stanie jednak przełamać zastygłej, a wyczerpanej już formy.

Obecnie nasze życie, w którym co chwila rozgrywają się niewiarygodne ilości wydarzeń, liczymy niemal na sekundy — szalony pośpiech pracy i myślenia, wróg sztuki, zmuszający ją do chwilowego życia — bieda, dawny i wierny kolega, ale kosztowny, no i wreszcie nadmierny rozrost maszyny, stalowego pogromcy pracującego serca artysty, wszystko to żąda dziś od nas przeciwstawienia się, przeciwstawienia potężnej woli twórczej.

Drogi coraz się gęściej zapełniają tymi, którzy to słyszą i czują, i w tym jedynie upatrują trwałość sztuki, a siłę i sens artysty.

Zanadto jesteśmy pod czarem, a właściwie ciężarem, przez nas wynalezionej maszyny, aby nie ulegać myślom, tłumaczącym nam potrzebę jej powstania i istnienia wśród nas.

Natomiast ciekawość nasza nie ma granic, toteż tę samą użyteczną i dobroczynną „skądinąd” maszynę zapędziliśmy w swojej pracowitej ciekawości i wiecznie żadnym nienasyceniu, aż pod progi tego, co patetycznie zwano świątynią sztuki, a co stanowi tajemnice spraw warsztatu artysty.

Zdyszani — wpadliśmy w swym, niczym niehamowanym pędzie, na ołtarz przybytku sztuki, na scenę — rozłożyliśmy swoje manatki, powyciągali różne kółeczka, kółka, koła, liny, drabiny, klamry, bloki — i rozpoczęła się przedziwna praca, której intencją i celem jedynym była myśl o dobru s z t u k i.

Zapuszczano wtedy zasłone, spoza której na pustą widownię

przelatywały odgłosy sapania zmęczonych dźwiganiem i stukaniem ludzi.

Od tego to czasu rozpoczęła się budowa koszarnej, innej sztuki; zwożono i montowano coraz częściej nowe jakieś maszyny, cudowne odkrycia, pomagające rzekomo złudzeniom widza, dające wielką zdobycz, wiążące w pewną ciągłość wielość miejsc akcji, naśladować przy tym wszelkie przemiany dnia, roku, aury i wielu zjawisk natury.

Postępując konsekwentnie za tą zapuszczoną kurtyną, zamieniliśmy na maszynę prawie wszystko, nawet i tego, niepotrzebnie już czującego, aktora.

I kiedy pewnego, dosyć dawnego dnia, podniesiono tę kurtynę do góry, zgromadzona licznie na widowni publiczność, oczarowaną została wszystkim, co dawało kunsztowne złudzenie, ale kiedy publiczność opuściła ten teatr, uczuła jakąś męczącą pustkę w swym sercu.

Taka to krótka i dziwna historia.

Bo też ciekawa jest historia tego teatru, który się rozpoczął gdzieś w bardzo odległych wiekach, przeobrażając się bezustannie w poszukiwaniu coraz to nowszych form wypowiedzenia się z niepokojących uczuć i myśli, napływających w miarę coraz to bogatszych przeżyć i potrzeb duchowo-intelektualnych człowieka.

Te gdzieś bardzo odległe czasy, ta prahistoria, te praźródła teatru, jak twierdzi znakomity nasz uczony, prof. dr Eugeniusz Frankowski¹, „przejawiają się już w pewnym osobliwym myśleniu pierwotnym u ludów, stojących na niższym szczeblu rozwoju. Ślady takiego myślenia przetrwały do dziś w wielu obrzędach ludów cywilizowanych. Człowiek pierwotny nie zna granic swej mocy. Wierzy on, że inscenizując w swych obrzędach zjawiska przyrody może wywierać wpływ na nią samą, potęgując w ten sposób jej działanie i skierowując jej twórczość na swój pożytek. W tej wierze kryją się źródła teatru”.

Oczywiście, czasy to istotnie odległe, a tym niemniej wszystko, co o nich się dowiadujemy, świadczy o tym zgodnie, iż religia była jedynie i przede wszystkim podstawą narodzin wszelkiej sztuki.

Czy była tylko podstawą narodzin?

Czy ten stan wewnętrzny, któremu nie usiłujemy tu nadać nazwy, lecz który przejawia się w każdym głębokim przeżyciu wewnętrznym, religijnym, heroicznym, artystycznym, nie wyrasta wciąż z tych samych warstw duszy ludzkiej?

A skoro powrócimy do ścisłych ram naszego tematu, to czy nie wystarczy przypomnieć sobie tylu przykładów, w których aktor nie był w stanie wzbudzić wiary w słowa, gdy wypowiadając je, sam w nie nie wierzył, lub wywołać wewnętrznego obrazu, gdy sam go nie widział?

Przerost maszyny skierował zainteresowania w teatrze w inną stronę. Człowiekiem, zdolnym skierować teatr na drogę, od której oderwała go maszyna, powinien być ów, tak nazwany przeze mnie, budowniczy tła scenicznego.

Budowniczy tła scenicznego niekoniecznie musi być powalany na przykład wapnem albo umieć stawiać domy, budowniczy ten niemniej jednak ciekawą jest osobą, posiada on różne umiejętności— a poświęca się jedynie i wyłącznie teatrowi, tj. pewnej idei sztuki, której różność rodzajów tworzy harmonijną całość — teatr.

Najbliższe dotyczące budowniczego tła scenicznego dziedziny stanowią: przestrzeń, otaczająca człowieka-aktora i sam aktor, nie tylko jako bryła, ale i jako dźwięk, następnie wszystko to, co poza aktorem działa w przestrzeni, a więc światło, barwa, architektura, akustyka, udzielająca się atmosfera przestrzeni, jej sposoby i prawa, wreszcie treść utworu i jej wymagania.

Przypatrzmy się, jakie różnice na przykład spostrzegamy w grze aktora teatru widowiskowego, obliczonego na dużą przestrzeń sceniczną, w stosunku do gry aktora w teatrze kameralnym o znacznie mniejszej, intymnej przestrzeni.

Częstym bywałem świadkiem tych różnic i dopatrzyłem się, że poza różnicą, jaka zachodzi w rozmiarach przestrzeni, otaczającej aktora, zależy ona przede wszystkim od jego siły duchowej, którą to siłą potrafi wypełnić jak największy ogrom, otaczającej go przestrzeni.

Dopatrzyłem się następnie, że aktor prędzej dochodzi do osiągnięcia tej pełni w małej przestrzeni teatru kameralnego, gdzie szybciej zdobywa atmosferę, wypełniając ją swoim nastro-

jem, swoim tłem, jakie mu jest potrzebne do objawienia prawdy swoich przeżyć.

Dopiero w takich warunkach spostrzegamy te najsztudniejsze przemiany przeżywań, gdzie niemal tętno serca staje się u aktora na dystans wyczuwalne, gdzie wszelkie znaczenie będą mieć: milczenie, szept, spojrzenie, zamyślenia, najmniejszy zwrot, czy ruch ciała będzie niebywale wymowny, aż wreszcie nasilenie dźwięku głosu, jego charakter, barwa, no i najważniejsze — dykcja, wyrazistość i jasność wszystkiego, co i o czym się mówi.

Jednym słowem, wypowiada tu człowiek swoje prawdy wewnętrzne za pomocą olbrzymiej skali czynności od myśli poprzez serce, wrażenie, oddech, wyobrażenie, uświadomienie, reagowanie, gest, mimikę, dźwięk, głos, mowę, szept, spojrzenie, zasluchanie się, kierunek, aż do rozwiązania przeżytego czasu, do wypełnienia pewnego czynu.

Podkreślam „wypełnienia czynu”, a nie „spełnienia”, ponieważ aktor spełnia tylko przeżycia, a czyny na scenie wypełnia; spełniać czyny mogła tylko osoba działająca w jakimś prawdziwym misterium, jak np. w Persji w czasie obrzędu ku czci Huseina².

Dalej dopatrzyłem się, że jeśli przestrzeń sceniczną z kameralnej, powiedzmy, będziemy stopniowo zwiększać, a zatem wymagać od aktora zużycia większej ilości energii dla opanowania tej wielkiej przestrzeni, to dostrzeżemy zasadniczą zmianę, jaka zajdzie w formie wypowiedzenia się aktora ze swoich uczuć, myśli i przeżyć.

Różnica ta będzie następująca: z chwilą zwiększenia przestrzeni, otaczającej aktora, pierwszą zmianą, jaką zauważymy, będzie odruchowa zamiana form wewnętrznych przeżywania na formy zewnętrzne.

Tu skala wyrazu aktorskiego zmniejszy się o cały świat wypowiedzeń się skupionych, cichych, niedostrzegalnych w oddale, jakie posiada teatr widowiskowy.

Wtedy aktor działać zaczyna innymi środkami swej wymowy, a więc: gestem, wyrazistością ciała, tj. wymową rąk, nóg, głowy, jej nachyleń itp., następnie dykcją, wyrazistością i plastycznością słowa, siłą głosu, który musi być dobrze postawionym, aby był doniosłym i dźwięcznym.

A wszystkie natomiast środki, jak mimika, szepty, oddechy, skupienia pozostają wprowadzić, jako że są istotą naszą, ale nie służą w wielkiej przestrzeni do zrozumiałego i widocznego wyrażania uczuć i myśli aktora na zewnątrz.

W tych oczywiście warunkach wypowiadanie się aktora staje się o tyle uciążliwsze, że zmusza go do pokonywania dużej ilości przeszkód, a zatem i do zużywania dużej ilości siły i energii na opanowanie przestrzeni, co jednak nie zawsze da się osiągnąć.

Aby przynieść pewną ulgę i pomóc aktorowi w jego wypowiedzeniu się jako postaci dramatu, należy stworzyć potrzebny dla niego nastrój i atmosferę, ale innymi środkami, zwalniającymi aktora od nadmiernego wyczerpania jego energii, potrzebnej mu do rzetelności i głębokości jego wewnętrznego wyrazu.

A wtedy zaoszczędzona jego energia pozwoli mu się wypowiedzieć o tyleż głębiej i wyraziściej.

Znalazłem te spostrzeżenia i rezultaty u dziesiątków aktorów, przechodzących wszystkie te kategorie teatru, od kameralnych — do widowiskowych na wolnym powietrzu.

Sposoby, którymi można przynieść tę pomoc aktorowi, są następujące: pierwszy to zespół, siła zbiorowa, posiadająca wielką moc i różnorodny zakres działania, poczynając od teatru kameralnego, gdzie przede wszystkim zespół działa, aż do przestrzeni widowisk na wolnym powietrzu i to specjalnie odbywanych w dzień, gdzie trudniej o skupiony nastrój, gdzie słońce patrzy na wszystko i wszystko staje się jawne.

Następnie doniosłą jest znajomość tajemnicy siły działania. **Z** przestrzeni, jak i **W** przestrzeni scenicznej, o ile chodzi o pomoc w budynku, teatrze.

Scena jest przestrzenią trójwymiarową, której to przestrzeni, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie wypełnia ani malarz, ani poeta, ani muzyk, a którą wypełnić musi aktor.

Jak dalece przestrzeń ta będzie wypełniona i to w pierwszej linii jego przeżyciami, jego prawdą i formą, czyli jego Sztuką — zależy przede wszystkim od aktora.

Tu wiele z działania zależeć będzie również od rozmiarów przestrzeni, która, aby robiła potrzebne wrażenie, musi być cała wypełniona tą prawdą, tym tłem aktora.

Stąd rodzi się potrzeba określenia tej przestrzeni w miarę potrzeby i konieczności, a którą musi się z niesłychanym umiarem i subtelnością wymierzyć, i wydobyć tak z aktora, jak i z siły treści danego utworu.

Rodzajów tej intensywności działania przestrzeni, tak jak i w przestrzeni teatru, jest prawdopodobnie nieskończoność — zastosowując więc przestrzeń, trzeba doskonale wyczuwać i rozumieć pochodzenie lub potrzebę pochodzenia nastroju, czy będzie się rodził **Z** przestrzeni scenicznej (należy do budowniczego), czy też **W** przestrzeni scenicznej (należy do aktora).

Dla budowniczego tła scenicznego jest bardzo ważnym dobre i dokładne orientowanie się w różnicy między znaczeniami wartości **Z** przestrzeni, czy też **W** przestrzeni.

Budowniczy tła scenicznego orientuje się w działaniu **Z** przestrzeni jako inscenizator i w działaniu **W** przestrzeni jako reżyser.

Aktor, stając na scenie, ma do pokonania dwie przestrzenie: obojętną przestrzeń, ściśle go otaczającą i niewiadomą dalszą, wypełnioną tym wszystkim, co widz i słuchacz ze sobą do teatru przynosi.

Okres czasu, konieczny dla zdarzenia artystycznego do opowania tych przestrzeni, powinien być jak najkrótszy.

Budowniczy tła scenicznego jako inscenizator i jako dekorator skraca ten okres przez wnikliwe otoczenie aktora, sprzyjające wyłączności jego przeżycia.

I oto jest działanie budowniczego tła scenicznego **Z** przestrzeni.

Niemożliwe jest jednak stworzenie dekoracji, która by współdziałała we wszystkich momentach przeżyć i uczuć postaci. Dekoracja działa tylko fragmentarycznie.

Inscenizacja najidealniejsza nie jest w stanie nadażyć za dynamiką przeżyć.

I w tych momentach, w których wobec tego działanie **Z** przestrzeni przestaje istnieć, zaczyna się rola budowniczego tła scenicznego jako reżysera, dzięki któremu aktor wtedy działa wyłącznie **W** przestrzeni. Dochodzi często do konieczności unicestwienia działania **Z** przestrzeni, otoczenie aktora doprowadzone musi

być do zupełnej obojętności działania, natomiast wyłączone staje się działanie aktora **W** przestrzeni.

Świadomość widza-słuchacza nie może naturalnie w tym brać udziału.

Przestrzeń ma oczywiście swoje wymiary pionowe i poziome, które określa się zwykle szerokością, głębokością i wysokością — określenie to jest o tyle niedokładne, że przez głębokość rozumiemy coś, co zapada w głąb, w tym zaś wypadku określenie „głębokość” oznaczać ma pojęcie dali, oddalenia, pewnej głębi poziomej.

A więc jeśli zachodzi potrzeba działania w przestrzeni scenicznej, tzn. działania, którego siłą będzie aktor i jego sztuka, gdzie rezultatem będzie ilość i jakość udzielających się wrażeń, tam trzeba wielkiej czujności budowniczego tła, aby przypadkiem przez nieświadomość nie umniejszyć ani osłabić, a już przede wszystkim nie przeszkodzić tej tak szalenie ulotnej i nieuchwytej Sztuce artysty aktora.

Budowniczy musi doskonale władać wyczuciem potrzeby rozmiaru przestrzeni scenicznej i wiedzieć nie tylko, jakie rezultaty otrzymuje przy pogłębionej, podwyższonej, czy niższej przestrzeni scenicznej (jeżeli to jest w teatrze budynku, z ramą sceniczną i zasłoną), ale musi też wiedzieć, jak działać w ogóle przestrzenią, ograniczoną światłem, tak jak i jego barwą, bez ramy i zasłony, czy też na estradach lub na tle jakiejś architektury na wolnym powietrzu, wreszcie wśród samej przyrody.

Z wielu doświadczeń własnej praktyki, jak i wrażeń odbieranych w różnych teatrach Europy³, zdobyłem pewne dane, co do wrażeń, jakie daje różna wymiarami przestrzeń sceniczna.

Wrażenia ciasnoty, grozy, niesamowitości, powagi, mistyczności, spokoju, majestatu itp. dają wszystkie sceny, nawet nieograniczone w swojej wysokości, a natomiast proporcje ich w stosunku do uczuć będą wydobywane za pomocą szerokości i dali, czyli głębi.

Wystarczy wąski pas sfałdowanej materii, zawieszony na odpowiedniej wysokości w stosunku do przestrzeni, jaką sobie obierzemy, aby wywołać wrażenie pewnej smukłości tego miejsca, nie

mówiąc już o podniesieniu tego nastroju, jeśli się jeszcze to miejsce podkreśli jakimś wzniesieniem nawet parostopniowym.

Są to wypadki, w których otoczenie poziome nie ma żadnego wpływu, skoro stosunek odległości widowni jest proporcjonalny; obojętnym staje się wtedy miejsce, gdzie się dane zdarzenie odbywa, tj. czy w budynku sali, czy też na wolnym powietrzu w szerokiej pustej przestrzeni, jak również jest obojętne czy jest to w dzień — w słońcu czy w nocy — przy sztucznym świetle.

Różnica oświetlenia zmieni tylko w tym wypadku nasilenie działania nastroju, może go potęgować lub osłabiać, ale wrażenie smukłości pozostanie niezmiennie, póki go światłem nie ograniczę do pewnej wysokości, gdzie traci swoje proporcje.

W sztucznym świetle zależy jednak wiele od rodzaju i punktu oświetlenia, a wtedy nastrój może się potęgować w kierunku tajemniczości, pewnej niesamowitości, jeśli np. miejsce zawieszenia materii ginąć będzie w mroku.

W ogóle trzeba zgodzić się na fakt, że noc sprzyja tajemnicy, tak jak słońce ją demaskuje, dlatego inne będą rozwiązania otoczenia przestrzeni w świetle dnia, a inne w nocy przy sztucznym świetle, gdzie znowu zachodzą różnice z powodu rodzaju oświetlenia czy to palących się stosów drzewa, czy beczek smoły, czy pochodni, świec, elektryczności, a jeśli elektryczności — to w jakiej barwie lub w jakich poszczególnych kolorach.

Dalszym rodzajem pomocy jest nastrój, którego wywołanie leży w sferze możliwości przede wszystkim budowniczego tła, tak jak i w pewnych wypadkach w działaniu muzyki.

Ale najdonioślejszym zadaniem budowniczego tła jest przede wszystkim poznanie teatru, tzn. aktora i jeszcze raz aktora.

Poznanie aktora zasadzać się będzie na równoległym i czujnym śledzeniu pewnych wyrywających się podświadomie tęsknot artystycznych aktora i wyczuwaniu ich konieczności dla postaci w aktorze w pewnych sytuacjach terenowych, konstrukcyjnych, barwnych, przestrzennych, świetlnych, atmosferycznych, związanych z ubiorem, swobodą ruchu oraz przedmiotami i wielu potrzebami, zależnymi od rodzaju talentu aktora.

Poznanie aktora będzie dokonywać się w zupełnym zżyciu się

z nim w jego pracy, w jego sztuce, tak jak i w jego myślach, i uczuciach, nawet codziennych (o ile jest artystą).

Przy takim poznawaniu się z teatrem, rozpoczynając od istoty tego teatru, aktora, człowieka żywego, pełnego wyrazu serca i myśli plastycznej, może budowniczy posuwać się dalej, zdobywając dalsze dziedziny, które — choć martwe — nabiorą wtedy dzięki niemu życia.

Inaczej wtedy będzie wyglądał ten sam aktor, wtedy dopiero będzie można o nim coś niecoś powiedzieć.

Aktor!... Jaki on jest różny, a jeśli jeszcze pominie się jego narodowość i język, to wtedy dopiero wyraźnie staje się widocznym, jaka w nim tkwi dusza uplastyczniona dźwiękiem i ruchem, czyli mową i plastyką.

Zastanawiając się nad budową teatru, którą widziałbym jako najwyższy ideał, zawsze myślę o aktorze. Aktor i konstrukcja jego potrzeb!

Do konstrukcji jego potrzeb zaliczam przede wszystkim, skoro już była mowa o budynku, teren, tj. to miejsce, gdzie będzie on żył i wypełniał pewne czyny.

Jednak nie trzeba przeceniać tego terenu ani od niego uzależniać jedynie teatru, tj. aktora.

Uważam dlatego, że wszystkie projekty teatrów są dla nas pożyteczne, jeśli chodzi o sztukę teatru, aby tym bardziej się przekonać, że nie budowle i nie konstrukcje decydują, ale prawdziwe serce wiedzące, któremu jest obojętne nawet miejsce, jeśli naprawdę przepływa przez nie nurt głębokich i mądrych doświadczeń wewnętrznych — Sztuka.

Wtedy przekonamy się, że miejsce jest istotnie na drugim planie, że może ono być tylko czymś, co pomaga lub przeszkadza.

Jeśli to będziemy mieć w pamięci, możemy konstruować miejsce, w którym będziemy czuli pomoc, o ile posiadamy do tego prawo, tj. umiłowanie.

Aktor — z wieloma z nich pracowałem — studiując ich zarazem — doszedłem z nimi do rozmaitych ciekawych wyników!

Dziwni to ludzie, obdarzeni wielkimi uczuciami i wrażliwością na różne przejawy sztuki, posiadają dosyć dużą wyobraźnię uczuciową i niezliczone wprost tęsknoty artystyczne, ale za grosz

w nich nie ma wyobraźni realnej i świadomej, co do potrzeb swoich jako postaci na scenie.

Budowniczy musi dbać o tę słabą stronę, jako że jest on jedyną istotą, stojącą między nimi a prawie wszystkimi innymi, działającymi w teatrze.

O ileż aktor europejski trudniejszą ma pozycję w opanowaniu swojej sztuki, choćby w kierunku kontaktu z przedmiotami, w porównaniu do jakiegoś aktora wschodu, który specjalizuje się w odwiecznych, tradycją nakazanych formach, jak aktor japoński wprawdzie w NO⁴, nie aktor, a samuraj, który przedmiotów tych, tzw. rekwizytów, grających oczywiście wielką i ważną rolę w ich sztuce dramatycznej, posiada tylko pięć i to niezmiennych.

Aktor europejski natomiast, przerzucający się wiecznie, niemal z dnia na dzień, w coraz to inną postać i co chwilę w inny rodzaj utworu, w którym nie ma śladu żadnej tradycji, zmuszony przy tym walczyć z coraz to inną topografią sceniczną, przedmiotów tych, zwanych rekwizytami, posiada narastające tysiące.

Toteż wielkie zachodzą różnice w interpretacji, precyzji i pewnej skończoności formy używania ich, między nami a nimi.

Oczywiście, nie jest to jedyna różnica, która nas dzieli, odgrywają tu bowiem wielką rolę: rasa, rodzaj kultury, ustrój społeczny, pojęcia i świat zainteresowań, wreszcie spore oddalenie się nasze od tradycji i misteriów.

Przeciwnie, wszędzie na Dalekim Wschodzie, tradycje te nie tracą na swej aktualności, nawet wśród współczesnego życia, tak jak i codziennych zainteresowań człowieka.

W takiej Japonii, która niebywale przesiąknięta jest cywilizacją zachodnią, kult i zainteresowanie dla NO, niczym się dzisiaj nie różni od tego, który ongiś tam istniał.

NO japońskie jest misterium, „którego jednak religijność nie leży w tym, co przedstawia, ale w tym, jak to czyni”.

Jak pisze Stefan Łubieński⁵: „Znaczenie istotne tej krótkiej sylaby NO jest nie tylko «odtworzenie» i «przetwarzanie» oraz zręczność, ale także jedność między stanem wewnętrznym (duchowym) artysty (aktora), a zewnętrznymi jego ruchami i wypowiedzianymi słowami”; dalej pisze Łubieński: „NO nie tyle głosi, uczy i tłumaczy, ile działa żywym przykładem, doskonałością czło-

wieka, który (choćby przez chwilę tylko) staje się manifestacją boskiej harmonii”.

Znam cały szereg Europejczyków, którzy mieszkając wiele lat w Japonii, wprowadzani byli przez znajomych Japończyków na NO.

Opowiadali mi oni wprost z zachwytem o tym mistycznym obrzędzie.

Z jednym z nich zdarzyło mi się być na widowisku znakomitego teatru balijskiego (wyspa Bali w archipelagu wysp Sundajskich, położona na wschodniej stronie Jawy); było to w Paryżu. — Gong uderzył, oznajmiając rozpoczęcie widowiska, a kiedy rozsunęła się zasłona, umieszczona na scenie muzyka balijska, złożona z kilkudziesięciu osób, zaczęła grać.

Było to dla mnie zupełnie coś nieoczekiwanego w swym brzmieniu, przyjaciel mój, który siedział przy mnie i zajęty był przecieraniem binokli, jako że ma już krótki wzrok, nie widząc wyglądu i rasy artystów, przekonany był, jak mi to od razu powiedział, iż jest na NO japońskim, sądząc z charakteru i formy muzyki; ponieważ przyjacielem tym był znakomity kompozytor i pianista Paweł Iwanowicz Kowalow⁶, który przemieszkając w Japonii kilka lat i specjalnie się interesował muzyką japońską — przeto zawierając jego znawstwu w tym kierunku — uzmysłowiłem sobie doskonale tę muzykę, która w NO japońskim istnieje.

Co zaś się tyczy aktora w teatrze balijskim, byłem nim więcej niż rozentuzjasmowany; co za poziom wykonania i głębia, jaka doskonałość wyrazu uczuć i myśli — doprawdy trudno by mi go było porównać z którymkolwiek z naszych artystów.

Najbliższym bodaj temu aktorem naszym, posiadającym ten czar przykuwający widza do artysty i roztaczającym wobec niego całą przedziwną umiejętność objawiania swej głębi artystycznej w precudownych, sobie tylko równych formach, jest według mnie Stefan Jaracz.

Takich to Jaraczów widziałem na scenie teatru Bali, jako postaci głęboko skupione, poruszające się przedziwnymi ruchami i gestami, przeżywające różne wzniosłe uczucia.

Oczywiście, porównać by można tylko technikę, jakość wyko-

nania i to bardzo ostrożnie, albowiem jest ona tak dalece zależna od tradycji, że już niemal podlega pewnemu szablonowi.

„Młodzieniec, który skupia swe myśli nad swoim młodym wiekiem i swoją przyszłością”; temat taki wypełnia jeden cały akt, trwający trzydzieści minut.

W głębi sceny pod zawieszoną jako tło kotarą, ale na całą jej szerokość, umieszczona jest orkiestra, składająca się z dwóch jakby części, przedzielonych przepoławiającym je w środku przejściem.

Orkiestra ta, która zarazem stanowi tło dekoracyjne akcji, jest rzeczywiście interesującym zjawiskiem i przedstawia się następująco: na drewnianych, pokrytych rzeźbami, jak gdyby balustradach złożonych, wysokości 50—55 cm a długości ponad 2 metry, znajdują się metalowe bębny umieszczone w specjalnych przegródkach nie tamujących ich dźwięku.

Za tymi instrumentami, niezwykle bogato i efektownie wyglądającymi, na podwiniętych nogach w pięknych ubiorach ze swojskich albo jawajskich materii, siedzący muzykanci w trzech szeregach, zależnie oczywiście od wielkości obsady orkiestry; w miejsce kontrabasów, które tak wspaniale wyglądają jako tło naszej orkiestry, umieszczone są tam na grubych bambusowych wieszakach — gongi.

(Gong — jaki to ciekawy i niezwykle instrument, można powiedzieć, że jest on jakby wszechdźwięczny, rozwiązujący wszelkie problemy uczuć, nastrojów, nadający się do wszelkich poczynąń, a tym bardziej artystycznych.

Sprawia on niesamowite wrażenie, kiedy głos jego wpada w uszy i rozprzestrzenia się w całym człowieku, zmienia w nim rytm serca wedle swojego własnego tajemniczego życia, pełnego wibracji i najprzeróżniejszych barw swych tonów, szmerów, charakterów, dźwięków i wreszcie długiego drżenia, zwiastującego oczekiwanie).

Prawdziwy gong chiński jest to tarcza z odgiętym brzegiem, a właściwie obręczą, na której jakby napięta była błona, ale z metalu, tarcza ta jest pewną kompozycją srebra, ołowiu i miedzi, następnie wyklepana przez specjalistów i to nie do dowolnego jakiegos tam brzmienia, ale do ściśle określonego tonu.

Mam wrażenie, że kto poznał się z prawdziwym gongiem i poznał rzeczywistą tajemnicę jego mowy, ten zawsze odczuje braki w dobrych nawet imitacjach tego cudownego instrumentu.

Nie będzie przesadą, jeśli powiem, że dźwięk który poprzedza jakiegokolwiek zdarzenie, widowisko, przedstawienie i w ogóle wszelką akcję, którą rozpoczynamy przed lub wobec zebranej publiczności, odgrywa decydującą rolę, nadając wrażenie i pewien ton, któremu się człowiek mimowolnie poddaje, a tym samym i nastraja.

Dlatego też inny powinien być dźwięk dla oznajmienia ciszy zebranych, a inny dla osiągnięcia nastroju i oczekiwania.

W orkiestrze tej, przeciwnie jak w indochińskiej, smyczkowy instrument był tylko jeden, była to sześcioboczna (bywają zresztą różnych kształtów) baryłka, mająca w przekroju jakieś dwa-dzieścia parę centymetrów, od spodu na krótkiej nóżce, od górnej zaś pokrywy zakończona długą, cienką rączką kilkudziesięciocentymetrową z jednym kołkiem umieszczonym na zagiętym jej końcu, dla jednej struny, osadzonej w górnej pokrywie baryłki.

Na tym instrumencie wygrywał smyczkiem jeden z muzykantów przedziwną, o niesamowitych modulacjach, melodię, bardzo długą, która robiła wrażenie nie kończącej się pieśni, natomiast reszta grała jak gdyby akompaniament, zbudowany z rozmaitych pasaży, a rytm temu wszystkiemu nadawały dwa bębny podłużne, na których grający młodzieńcy wykonywali swoimi palcami przedziwne cuda i rytmu, i brzmienia, ogólną zaś barwę, wiążącą te z poszczególnych instrumentów powstałe kolory, nadawały poważne, wielkie swymi rozmiarami — gongi.

Na środku sceny, bo było to na scenie, w pozycji klęcząco-siedzącej, unosząc się nieco na elastycznych udach, ubrany w piękny strój z zielonożółtego jedwabiu, obciskającego doskonale jego tors, wpatrzony przed siebie w jeden punkt na podłodze młodzieniec, nieruchomy, jak woskowa figura, o pięknej popielatej barwie skóry, z naklejonymi ułamkami pereł na skroniach i między brwiami — skupia się, przygotowuje wewnętrznie, wchłaniając przez długi czas melodię i dźwięki muzyki, pod których wpływem rodzi się w nim myśl.

Szybki, niesłychanie energiczny i zdecydowany ruch głowy, której oczy oderwały się od miejsca, do którego były przez długą chwilę jakby przykute; wzrok jego padł teraz na inne miejsce przestrzeni; i oto w tej chwili myśl jego rozpoczęła wędrówkę z uczuć przez wszystkie mięśnie torsu, ramion do szyi, głowy i twarzy, jak również do przedramion, kiści i dłoni, gdzie ostatecznie wypowiedziała się jakby słowami w pozycji smukłych i niebywale uformowanych palców rąk.

Zaczynałem podchwytywać jakieś dosłowne cienie wyrażanych uczuć i skupienia tego bajecznego artysty, który rozpoczął swój zwykły, a dla nas wprost niepojęty taniec, siedząc na klęczących nogach, przy czym krzyż pacierzowy, wraz z kręgami szyi, w przedziwnych zygzakowatych kierunkach rozpoczął, jak gdyby niezależnie od rąk, palców i twarzy, jakiś zmi jawaty p ąs.

Były to szczyty formy i rytmu, uplastyczniające najprecyzyjniej uczucia tego młodzieńca, który na swej drodze przyszłej dostrzegł człowieka i zobaczył ludzi.

Wszystkie te rezultaty artystyczne balijczyków, których treść i znaczenie w większości są dla nas nieznane, pochodzą, jak wszędzie na Dalekim Wschodzie, z wielkiego kultu dla tradycji, która do dzisiejszego dnia jest w tej samej przedwiekowej formie przechowywana.

Umęczony nasz aktor gubi się tymczasem w labiryncie dróg, drózek, ścieżynek, prowadzących do tyłu oderwanych form i fragmentów, nie wolno mu zanurzyć się w głąb wiecznie udoskonalających się w człowieku tematów, uczuć i sposobów wyrażania ich sobą.

Mimo tylu pięknych haseł i wskazań, jakie my Europejczycy w sztuce teatru posiadamy, aktor nasz zatruty i pognębiony został teatrem kombinującym; nie znaczy to, że ratunkiem i dobrem jest tu ta tradycja i ten konserwatyzm w trzymaniu się dawno zapomnianych dni, przeciwnie rozwój form jest naszym celem, naszą wyższością, ale mimo tego naszego upragnionego celu, mimo tych szybkich kroków tego olbrzymiego rozwoju, żądać musimy dla naszej sztuki trzech rzeczy: warunków, uczucia i czasu.

Wejźdźmy więc do dzisiejszego teatru. — Piękne posiada on przybytki w każdym niemal większym mieście, ale tylko przy-

bytki, treść bowiem, której służą, odbywa teraz przymusowy spoczynek (mówiąc między nami, jest na wygnaniu).

Piękne wejście, szerokie, kosztowne schody, zasłane dywanami, aby była cisza, kiedy się po nich stąpa, ciepło, bo termometr wskazuje 23 stopnie Celsjusza, na bogato stiukowanych ścianach, oświetlonych kinkietami ze złoczonego brązu, umieszczone są dyskretnie i gustownie lustra.

Każdy korytarz zaopatrzony w niezliczoną ilość drzwi, a w każdym drzwiach umieszczona para okienek — judasze.

Otwieramy jedno z tych drzwi; widok przedstawia się nam wspaniały. Olbrzymia sala, bogata, wszędzie rzeźbiona i złocena, dostojna w swej barwie czerwono bordo, każde więc krzesło jest także bordo i także są firanki, i także poręcze, i także kurtyna bordo ze złotą frędzlą.

Na środku plafonu umieszczony wielki kryształowy świecznik z tysiącem lamp, a na ścianach niezliczone ilości ozdobnie wykręconych kinkietów.

Sala ta w przekroju poziomym jest kształtu podkowy, zamykająca zaś tę podkowę ściana jest prosta; w tej prostej ścianie wycięty jest olbrzymi prostokąt przestrzeni, przypominający nie drzwi i nie okno, a ramę, w którą oprawiona jest przeważnie kurtyna albo obraz sceniczny.

Wszyscy zatem, którzy się znajdują w tej interesującej sali, zasiadamy w tych bordo krzesłach i patrzymy przez tę ramę na rozsuwającą się kurtynę.

Czarodziejska to niebywale rama, czarodziejski ten za nią świat, a w nim ci ludzie, tak bardzo do nas podobni.

Kiedyś w Grecji za panowania złotego okresu literatury dramatycznej — w którym to czasie genialny jej przedstawiciel i ojciec tragedii greckiej Ajschylos był zarazem i głównym inspiratorem wszelkiej reformy ówczesnego teatru — pod jego wnikliwym okiem przeistaczała się właśnie konstrukcja teatru greckiego, który od roku 467-go przed Chrystusem posiadał jeszcze orchesterę kształtu pełnego koła.

Jak twierdzą uczeni, opierający się na tekstach *Oresteï*, na 9-letni okres: od roku 467-go do 458-go przed Chrystusem przypadają zmiany tak kształtu, jak i konstrukcji greckiego teatru.

W tym to mniej więcej czasie, zjawia się w teatrze greckim malarz nazwiskiem Agatarchos⁷, który wprowadza pierwsze malowane tło zawieszane na scenie orchestry.

(Teatr — z greckiego Theatron od theaomai, co znaczy przyglądam się; teatr ten, który wypowiadał się słowem, śpiewem i umowną sytuacją, nie zaś nie dającymi się odwołać faktami, istniał przede wszystkim dla przysłuchujących się widzów; moment ten uprzytomnimy sobie wyraźniej, skoro weźmiemy pod uwagę głębię oraz bezwzględność prawdziwości i nieodwołalność zdarzeń w misteriach; przecież ojczyzną ich były Indie, a nazwa grecka misteriiów pochodziła według Plutarcha od tajemnicy istoty demonów, dla której trzeba było milczeć (myein), (myeisthai znaczy być wtajemniczonym); niemożność zdradzenia tajemnicy, a więc siła milczenia, polegała nie na surowości zakazu, lecz na doniosłości tajemnicy, która więc przemilczała się sama przez się, bo zdradzenie jej było równoznaczne ze śmiercią wtajemniczonego).

W dziele *Mistyka starożytnych Greków* pisze dr Karl du Prel⁸: „Celem greckich misteriiów jest podniesienie duszy do tych wyżyn, z których upadła, albo wedle Proklusa celem tym było odwiedzenie duszy od życia cielesnego i złączenie jej z Bogiem”.

Dosyć posłuchać co mówią o misteriach: Arystoteles nazywa je czymś najwspanialszym i najznakomitszym, czymś co najbardziej na cześć zasługuje; Sokrates mówi o misteriach jako o największym darze, tak wielkim i ważnym, że po wsze czasy i wszędzie z wdzięcznością go ludzie wspominają; Cicero powiada, że Ateny nic lepszego dla społeczności ludzkiej nie wytworzyły ponad misteria; początkami (initia) je nazwano, jako prawdziwe początki życia, ponieważ nie tylko dają powód do radosnego życia, lecz i nadzieję miłą śmierci.

Albo też powiada Sokrates w *Fajdrosie*: „Oczyszczenie duszy i usilne dążenie, aby ją wyzwolić z więzów cielesnych, jest celem filozofii i misteriiów”.

Zresztą niebawem powrócimy do misteriiów. Przypomnijmy sobie kształt teatru greckiego, półokrągłego amfiteatru, orchestry i sceny, która służyła zarazem za pewne tło, a równocześnie była miejscem, gdzie aktorowie się przebierali i przeistaczali.

Ściana tej sceny, jednopiętrowej wysokości, posiada trzy wejścia.

O ile wiadomo, środkowe wejście służyło dla bohatera, głównego aktora.

Rzymianie znowu na miejscu sceny greckiej postavili wspinałą i bogato przyozdobioną fasadę w formie prostokątnej wnęki, nakrytej daszkiem nad miejscem sceny, która była podwyższona i z trzech stron otoczona ścianami tej wnęki, ściana stanowiąca tło, posiadała tak samo trzy wejścia jak grecka.

O konstrukcji teatru rzymskiego poucza Witruwiusz⁹: wpisując w koło, ograniczające orchesterę od siedzeń, cztery równoboczne równodzielne na obwodzie trójkąty, otrzymujemy przez pojedyncze punkty rozmiary części składowych teatru.

A—B oznacza przednią ścianę sceny,

C—D odgranicza przedszenie od orchestry.

Punkty E—F—G—H—I są początkami podziału schodowego miejsc dla widzów na wycinki koła, wznoszące się stopniowanymi siedzeniami.

Punkty K—L—M oznaczają położenie trojga drzwi w froncie sceny (R. 14 pd. Chr. Vitruvius Marco Polio *De architectura*).

Na miejscu dawnej orchestry umieszczano różnych dostojników, a z czasem w ogóle widzów; poza tym amfiteatr pozostał prawie bez zmian.

W roku 1586 zbudował Palladio¹⁰ w Vicenzie na wzór teatru rzymskiego, Teatro Olympico z tą jednak różnicą, że nakryto całym gmach dachem, uniezależniając go tym samym od zmian atmosferycznych; scena w tym teatrze posiada trzy wejścia w ścianie głębokiej i po jednym w ścianach bocznych, każde zaś wejście wypełnione jest widokiem na perspektywę plastycznej ulicy.

Nasz teatr kształtem swoim przypomina te teatry, chociaż nie jest w bezpośredniej linii następnym ich przeobrażeniem, a raczej rozwija się z form teatrów renesansowo-barokowych i obciążony jest formami powstałymi w ówczesnej operze, które nie tylko że niepokoją od wieków gmach dramatu, ale dla tejże samej opery stały się od dawna utrudniającymi.

Amfiteatr zamienił się w nim na piętra i loże, orchestra na parkiet i parter, fasada zaś wyzbyła się ozdobnej wspinałości

i przybliżyła się do parteru w formie ramy, tj. wykroju scenicznego, dzielącego teatr na dwie części: dla widzów — widownię i dla aktorów — scenę.

A więc widownia i scena — to są z grubsza dwa składniki, którym się dokładnie przypatrzymy, aby móc wziąć udział w odwiecznych szeregu teatrów.

Rama sceniczna — granica — jakieś miejsce naznaczone na podłodze tak zwanym kanałem świetlnym, poza którym widzę przepaść, czyli miejsce wgłębione parteru, przeznaczone na orkiestrę, oddzielone od strony widowni barierą.

Z wielu ważnych miejsc teatru, nie tylko od strony sceny, to właśnie miejsce, gdzie jest ta przepaść, ten rów dla orkiestry, jest jedną z ważnych części teatru, jako że przynależy do kontaktującego świat aktora ze światem widza.

Miejsce to nazywa się proscenium, przedscenie czyli bliź. Otóż zanim przejdziemy do innych miejsc w teatrze, zatrzymajmy się chwilę na tym bliżu; wszelki bliź jest częścią teatru, jeżeli nie najważniejszą, to w każdym razie jedną z najważniejszych.

Na przykład budowa bliżu jest tak zależna od ideologii teatru, jak i sens teatru może być zależny od konstrukcji bliżu.

Bliź — tj. nie tylko ta część teatru, która leży między dwoma żywymi światami, ale jest i tą częścią teatru, z którą kontakt mają tak aktorzy, jak i widzowie, tą częścią, która może odgradzać aktora od widza, może zbliżać aktora do widza, może wiązać widza z aktorem, może mieć wreszcie wiele znaczeń i rozwiązań.

Bliź to cały świat tajemnic pomiędzy sceną a widownią — na nim to rodzą się rzeczy, tłumaczące świadkom przeróżne nastroje, symbole, nastawienia, on to wciąga słuchacza w życie inne, jest tym miejscem, które przybliża pewne fragmenty lub tajemnice życia wewnętrznego, uprzedza, szepce do ucha, czego zdradzić nigdy aktorowi nie wolno. Rodzić się na nim będzie w teatrze ramowym wiele możliwości, które zresztą dalsza praca odkryje i uświadomi, tak jak z drugiej strony nie wiadomo jeszcze, w co się przeobrazi ten bliź w przyszłości; dlatego budując i konstruując scenę, trzeba więcej uwagi skupić na idei i jej rodzaju, dla której ta scena powstaje i stworzyć ją taką, żeby sztuka i po-

lot miały swobodę rozwoju i możliwości zaspokojenia fantazji ludzi teatru.

Zależne to będzie w dużej mierze od konstrukcji samego bliżu, który jest częścią tak zwanej s z y i s c e n i c z n e j.

I tak: inaczej będzie wyglądał bliż teatru kameralnego, gdzie musi wciągać widza w atmosferę i nastrój dramatu; tu łączność jego z widownią, wysokość, czy zrównanie poziomu lub stopnie, wszystko to będzie decydować i zależnie od rozwiązania sprzyjać całości lub niedomagać; inaczej zaś będzie wyglądał bliż teatru misteriewego, gdzie może służyć jako miejsce dla intermediiów, czy jako najniższa kondygnacja, czy jako neutralny teren dla akcji objaśniającej, tak jak i musi mieć w sobie łatwość podziału swej szerokości i z tym związaną ilość wejść; natomiast w teatrze widowiskowym i eksperymentalnym bliż powinien posiadać sprawność formowania się, podlegającą pomysłom i inwencji artystów.

Jeśli więc chodzi o bliż i jego konstrukcję, jego treść i rolę, jaką odgrywa i odgrywać może w teatrze ramowym, to pozna je ten, kto teatr budować będzie od istotnych potrzeb aktora.

Praca w teatrze wskazuje potrzebę zastanowienia się i wydobycia jak najgłębszych wartości z bliżu sceny; nie wystarczy być na to architektem czy konstruktorem, nie jest to zależne od obliczeń, ani skomplikowanych maszynierii, wszystko to tkwi i rodzi się w duszy teatru, tj. w podświadomie wyrrywających się uczuciach aktorów-artystów przy specyficznej atmosferze pracy.

Ale na to trzeba nie byle jakiego teatru, nie byle jakiej idei, nie byle jakiego pojmowania sztuki teatru.

I w tym miejscu właśnie, gdzie zatrzymaliśmy się, zamiast ciekawego rozwiązania tego bliżu jest przepaść, stary grzech budynków bez przyszłości. Ileż szkodliwych momentów przysparza ten rów dzielący scenę od widowni — jak nieinteligentną była myśl umieszczenia muzyki przed sceną, stawianie mocnej ściany dźwiękowej, spoza której kazano aktorowi mówić, śpiewać — zlekceważenie tylu wrażeń i tylu pomysłów.

Tak niestety się dzieje, kiedy niepowołani albo nieświadomi istoty rzeczy konstruują na podstawie szablonu — i stawiają teatr kosztowny i okazały, którego wewnątrz wszystkim zaprzecza teatrowi.

Przecież teatr skoro już ma być tym wielkim i kosztownym gmachem, to wewnątrz jego powinno być przygotowane do wszelkiej twórczości scenicznej, a nie ograniczać się jedynie do tych możliwości, które niejako potencjalnie już tkwią w kręgu kilkusetletniej tradycji teatru.

Wprawdzie nie posiadam wielkiej wiary w teatr ramowy jako ten, który rozwinie się w teatr przyszłości, niemniej jednak dalszy jego rozwój uważam za konieczny.

Patrzmy na scenę i zastanówmy się teraz nad jej wejściami.

Zdawałoby się, że aktor ma do dyspozycji niezliczoną ich ilość. Właśnie widzimy aktora, wchodzi on na tę scenę; słysząc dzwonek elektryczny — maszyniści ustawili co tchu jakieś dekoracje, wyobrażające rynek miasta.

Scena zapełnia się aktorami, którzy wchodzi z korytarzy, okalających scenę, zatrzymują się przed dekoracjami, nie wchodząc na przygotowany rynek.

Rozpoczyna się praca — z widowni dolatuje głos reżysera, dzwonek, aktorzy i statyści wchodzi uliczkami na rynek, gromadzą się na nim i słuchają uwag reżysera.

Reżyser dzieli ich na pary, grupy, pojedyncze postacie, określa i wskazuje im miejsca, i sytuacje, każdej grupie czy też indywidualnej postaci, to znowu stosownie do treści tekstu zachowanie, reagowanie, gesty, charakterystyczne cechy, jednym słowem wszystko to, co potrzeba, aby osiągnąć zamierzoną formę ruchu i gwaru tego rynku.

Po żmudnej pracy i nastawieniu aktorów, rozpoczyna on dalsze dopełnienia sceny statystami, reguluje głosy tłumu, kierunki, skąd dolatują zbiorowe gwary, wykrzykniki, oddalenie ich, rodzaj itp.

Pracowici, zapaleni aktorzy, zdolny, pełen inwencji reżyser, próbować będą tak długo i cierpliwie, aż będzie dobrze, aż wszyscy będą skontaktowani i swobodni w swym byciu jako postacie.

Gmach ten kosztowny i bogaty, ale to nie warsztat ludzi teatru, to nie teren zadowolający artystów.

Cóż z tego, że rama pięknie profilowana, kurtyna podnoszona i rozsuwana, światła nawet pod dostatkiem, scena głęboka i w mia-

rę szeroka, ale sztuce reżyserskiej, tak jak i pracy aktorskiej, to nie wystarczy. Dlaczego?

Przypatrzmy się zatem wejściom na scenę — wejściom, tzn. rodzajom i sposobom zetknięcia się aktora z atmosferą przestrzeni scenicznej [teatru], która daje pewne różne wrażenia i wzruszenia aktorowi, z których on oczywiście korzysta, chociaż nie zawsze świadomie, dając rezultaty w swym byciu scenicznym często kolosalne, nie podlegające jednak żadnym regułom ani receptom.

Zatem wejść na scenę, tzn. w wycinek sceny, który jest widoczny dla widowni teatru, posiada aktor dwa: z głębi — en face i z boków — profil.

Każdy aktor wie doskonale, jakie to emocje dają zetknięcia się z pewną temperaturą, którą wywołuje zbiorowy widz i słuchacz, jaka to rozkosz przenika artystę na wskroś, dając mu wiele wrażeń, powodujących różność rytmów serca, jest to to coś, do czego rośnie tęsknota w artyście, a przy pełnym poczuciu i opanowaniu postaci daje najwyższą rozkosz.

Któż o tych uczuciach i wrażliwości wie lepiej od aktora; a plecy? a tył głowy? jakie to potężne daje wrażenie, kiedy się stanie jeszcze za zapuszczoną kurtyną, tyłem do widowni, bo tak wpływa z potrzeby akcji i kiedy zetknięcie się z widownią, po otwarciu kurtyny, następuje plecami i tyłem głowy.

Cóż to za nieporównane uczucie, kiedy nie widząc ludzi widowni postępuje się naprzód przed siebie, odbierając tylko plecami uczucia zbiorowej uwagi, na której się opiera, aby tym silniejsze było skupienie własne nad myślą lub miejscem roztaczającej się przed — przestrzeni scenicznej.

Stojąc w szczy scenicznej widzę całą scenę przed sobą, ściana dzieli mnie od widza, nie jestem wmieszany w siedzących na sali, mimo że kiedy idę, widownię mam za sobą, za swoimi plecami, uwaga moja, nie rozerwana widokiem wybitej ściany widowni, pozwala skupić się tym silniej do pewnego czynu; nie tracę przy tym z oczu obiektu tego czynu, tak jak i jego miejsca, chociażby z boków i tyłu sceny było ono dla wzroku, z powodu konstrukcji dekoracji, niedostępne.

W związku z tym rodzajem wejścia, które daje aktorowi naj-

większą możność skupienia się wobec publiczności — a będzie to trzeci rodzaj wejścia, dotychczas nie istniejący w teatrze ramowym — zbliżamy się do tzw. szyi scenicznej.

Szyją sceniczną nazywam ten przełyk teatru, ten kapitalny dostęp do sceny z przedszeny, a jednak nie z widowni; trudno sobie wyobrazić obecny teatr ramowy bez zastosowania w budowie jego wnętrza szyi scenicznej, skoro się ją poznało. Daje ona niezliczoną ilość możliwości inscenizacyjno-reżyserskich, tak jak i dla oświetlenia sceny staje się doskonałym rozwiązaniem; przy tym zarysowuje wyraźnie rolę bliż.

Dostęp ten może być w rozmaity sposób rozwiązany.

Konstrukcja szyi scenicznej otwiera przed aktorem wiele nowych tematów sytuacyjnych, jak również możność spojrzenia z pewnego dystansu na akcję, w której bierze udział, jest więc wielką zdobyczą dla szeregu rozwiązań uczuć topograficzno-scenicznych.

Budowniczy znajduje w szyi scenicznej świetny rozkład dla orientacji. Dal świtu, jak i dal północy wyraźnie mogą być wyczuwane przez widza, nie tylko dzięki konstrukcji terenu szyi, ale i dzięki jej możliwościom akustycznym.

Przy tej sposobności zapamiętać by trzeba podstawową wiadomość z orientacji scenicznych, która od ukrzyżowania Pańskiego przenika do naszych uczuć wewnętrznych i rodzi się dla nas nie tylko w religii, mistyce i w życiu, ale przede wszystkim w sztuce, jak w tym wypadku w teatrze, jako pewna zasada, od której wiele zdarzeń scenicznych będzie i jest uzależnionych.

Elementarną wiadomością tą jest prawa i lewa strona sceny, a zależy ona od prawej i lewej strony człowieka, znajdującego się na niej, a zwróconego twarzą do widowni.

Scena bowiem w teatrze zajmuje od dawien dawna to samo miejsce, jakie zajmuje ołtarz w świątyni; prawa zatem strona, to strona wschodu, narodzin, wiosny, dobrej nowiny, z niej Anioł Pański zwiastuje; barwy jej seledynowe, błękitne, liliowe, czyste, wyzwolone z wszelkich namietności materialnych, powietrze to orzeźwiające; ze wschodem tym będziemy mogli wyobrażać sobie wszelkie powstawania czegoś, narodziny, dobre zjawy, duchy zbawione itd.

Głębna strona, południowa, to strona dojrzałości, lata, pełni życia, panująca, królewska, barwy jej złote, żółte, słoneczne, nasyczone, pełne żaru, soczystości zieleni, radości życia, kwiaty, owoce, męskość, ogień.

Zachodnia zaś — to strona pożegnania, jesieni, starości, wieźnięcia, barwy jej pomarańczowe, cynobry, rdza, ziemia, odchodzi słońce, zmrok, nasłuchiwanie końca, w niej zbliżamy się do rozwiązania, do kresu.

Są to trzy strony, trzy kierunki sceny; pozostaje jeszcze czwarty — północny, dotychczas zajmujący w teatrze miejsce widowni, a więc dla akcji aktora martwy, trudny dla artystycznego działania.

Szyja sceniczna rozwiązuje te trudności artystyczne terenu, które nie powinny nic obchodzić widza, widza, który wiele przez nie traci, nie widząc ich rozwiązania, co uniemożliwia wypowiedzenie pewnych potrzebnych dla całości artystycznych prawd symbolicznych, zawartych w wielu utworach dramatycznych, tak jak i misteriach religijnych.

Przejścia szyi scenicznej, zwiężające cokolwiek widownię w jej miejscu zetknięcia się z bliżem i sceną, odgrywają następującą rolę w rozwiązywaniu kierunków orientacyjnych świtu i północy.

Scenę, która jest ograniczona trzema ścianami pełnymi i jedną usuniętą dla widowni, określa się następująco: ściana prawa, boczna — wschodnia, tylna, głębna — południowa; druga boczna lewa — zachodnia; lewe przejście szyi, mające kierunek widowni i znajdujące się przed ramą sceny, od strony widowni, jest północną stroną — śmierci, zimna, wody, końca, barwy jej krwiste, czerwone, czarne, bólu, cierpienia, męki, potępienia, lub rozpoznania i skruchy, fioleto, który doskonale oczyszcza się z czerwieni w miarę zbliżania się do prawego przejścia szyi scenicznej; z tej strony północy zobaczymy widma potępione, szatanów, postacie ujemnego znaczenia, piekło.

Wszystko to oczywiście tylko w tym wypadku nam się objawi, o ile orientacje te będą potrzebne, tj. o ile istnieją w danym utworze, albo o ile budowniczy tła scenicznego wprowadza je w swojej koncepcji scenicznej.

W tego rodzaju pracy, w której rozwiązuje się i opiera te roz-

wiązania otoczenia także o barwie światła kolorów, jak i ich znaczeń symbolicznych i uczuciowych, trzeba rozróżniać niuanse barw nasyconych jakimś kolorem lub odczynionych z jakiegoś koloru, co decyduje o zmianie w ich przynależności.

Zasadniczo kolory te można podzielić na wschodnie wyższe i zachodnie niższe, na dobre i złe, będące po obu stronach pełni sił i życia żółtej barwy, słońca, Boga.

Przychodzi tu na myśl, że patrząc na słońce nie okiem uczonego astronoma, ani fizyka, ale artysty, a nawet wrażliwego i obdarzonego fantazją człowieka, można spostrzec cudowne to misterium słońca, objawiające się wiecznie barwami, rozpoczynającymi się w południe do zachodu, poprzez tony pomarańczowe, czerwone, krwiste, najwyższej męki, staczającej się w otchłań nocy, wśród której następuje poznanie, skrucza przed świtem fioleto i powolne oczyszczenie z czerwieni grzechów i męki wyłaniającego się szafiru i błękitu, zdobywającego żółtość, zieleniejącego się życia radości — aż wreszcie powrotu do pełni sił, słoneczności, południa.

Ponieważ wspomnieliśmy o barwach i kolorach, to zaznaczyć muszę, że w pracy nad otoczeniem zdarzenia w teatrze, barwa jest pojęciem wyczuwanym podświadomie.

Podczas czytania i analizy jakiegoś utworu powstaje idea plastyczna, związana zazwyczaj z jakąś barwą, która leży w uczuciach wewnętrznej wyobraźni; czucie tej barwy można wprawdzie wypowiedzieć, ale konkretnego wyszczególnienia tej barwy nie jest się w stanie na razie zdefiniować.

Otóż nie ulega kwestii, że przy tego rodzaju poddawaniu się uczuciom, wyraz „barwa” jest pojęciem ogólnym jakiegoś nastroju kolorowego — zaś kolor jest to definitywne określenie barwy — czyli barwa zazwyczaj towarzyszy rodzeniu się idei, tak jak kolor jest ściśle związany z realizacją idei.

Analogię tego stosunku barwy do koloru odnajdujemy również w twórczości poetyckiej, gdzie przecież wiersz rodzi się z jakiejś niewiadomej fali rytmicznej, natomiast znanymi miarami rytmicznymi może posługiwać się poeta przy wykonywaniu zrealizowanego już wiersza.

Barwy i kolory mogą być suche, czyli malowane i płynne, czyli świetlne.

Otóż na przykład może być przestrzeń sceny zabarwiona światłem zielonym, złożonym z kolorów żółtego i niebieskiego, tzn. ogólna barwa zielona jest wywołana kolorem żółtym i niebieskim itd.

Wracając do tematu widzimy, że w rozwoju terenu teatrów ramowych nie zaprzatano sobie zbytnio głowy potrzebami tego teatru, czyli miejsca, które nie kończy się tylko, jak już było powiedziane, podziałem na scenę i widownię, ale gdzie obydwie te części mają i muszą mieć wiele, i to ciągle przybywających wymagań, chociażby z powodu swoich przekonań, a przede wszystkim z tego powodu, iż służą żywej i najżywszej sztuce człowieka.

Z tą chwilą, kiedy mowa o czymś ważnym w teatrze, jako konstrukcji architektonicznej, nie można twierdzić z całą stanowczością, że — powiedzmy — ważniejsza jest część sceny, lub część widowni, albowiem w konstrukcji budynku teatru wszystko ma pierwszorzędną wagę, co tylko dotyczy istotnych potrzeb tak aktora — jak i widza.

Patrząc zaś na teatry, które się spotyka w kraju i za granicą, jak i na te, które znam z planów architektonicznych, powiedzieć można o nich śmiało, nie uchybiając nikomu, że wszędzie zauważyć się daje większe zrozumienie i odczucie, niekoniecznie zawsze szczęśliwie rozwiązane, ale wszystkimi wysiłkami i sposobami dążące do jak najgłębszego wniknięcia w tajemnice i potrzeby widowni, a nie sceny.

Nie udało mi się bowiem, jak dotąd, napotkać tylu wysiłków i tylu genialnych koncepcji, wydobytych z aktora i zastosowanych dla aktora, tj. teatru, ile znalazłem tej esencji wyciągniętej z widza i zastosowanej dla widza w teatrze.

Zapomina się, że ta część teatru, której najwięcej dociekań poświęcić by trzeba, tj. scena, że część ta powoli zamiera w starym, dawno strawionym i bezmyślnie tylko odnawianym szablonie.

Nie widać tych, budujących teatry, którzy by wnikali w istotne potrzeby aktora. Nie garderoby i zapadnie, nie saloniki rekreacyjne — to mogą aktorowie darować, jak i wiele innych zbytecznych

rzeczy; przede wszystkim aktora trzeba poznać — nie z książek, ani opowiadań znakomitych artystów, jak i w ogóle z plotek, poznać aktora można jedynie wtedy, kiedy się przestanie być widzem, czy nawet bystrym obserwatorem teatru. Nie znaczy to bynajmniej, aby trzeba było się stać aktorem, ale znaczy to, że studia swoje i pracę swoją dla teatru rozpocząć trzeba od aktora, wniknąć trzeba w jego odruchy, w jego mękę wewnętrzną, w każdy jego krok, którym szuka, w każdy jego oddech, w którym pragnie. Dopiero cały szereg ludzi postępujących w pełnym cierpliwym wmyślaniu się w tę pracę, posiadających przy tym dar wnikiwania w te właśnie możliwości, jakie same z nich w pracy się wyłaniają i nie tracącym kontaktu z teatrem (aktorem) i budowniczym tła scenicznego, może stworzyć warunki, w których dominować będą potrzeby sceny, warsztatu aktorskiego.

Taka współpraca da w rezultacie bardzo wiele nie tylko aktorowi i budowniczemu tła scenicznego, ale też i sam konstruktor uchwyci na pewno ten sekret i tę tajemnicę szalenie skomplikowanej drogi nieustannych wymagań teatru i dramatu, którego treść, wypowiedzenie i forma zawarte są w żywym człowieku, artyście-aktorze.

Wejście postaci dramatu to bardzo ważny problem nie tylko dla aktora, ale przede wszystkim dla budowniczego tła i dla samego utworu.

W teatrze nieramowym da się tę kwestię kierunków wejść przeprowadzić łatwiej; można sobie wyobrazić na przykład w ten sposób jej rozwiązanie, że widownia może być nieco uniesiona i zawieszona ponad poziomem, na którym znajdują się postacie (aktorzy); wtedy jednak kwestia uczuć aktora, jakie odbiera przy zetknięciu się z atmosferą widza, ulegnie znacznej zmianie i zależnie od wysokości umieszczenia widza, uczucia te najsilniej koncentrować się będą na głowie, na ciemieniu, aktor będzie odczuwał mimowolną tendencję do spojrzeń w górę, jak gdyby opędzając się od czegoś nad głową, tym bardziej, że ciałem wyczuwać będzie pustą i swobodną przestrzeń, okalającą jego postać ze wszystkich czterech stron, frontu, tyłu i boków.

Aktor, nie przyzwyczajony do takiego działania na niego atmosfery widzów, będzie oczywiście czuć się nieswojo wskutek braku

uczuć, które by można określić podpierającymi lub obejmującymi aktora, na miejsce których zjawiają się wręcz odmienne uczucia, dające wrażenie nakrywania, przytłaczania, pionowego ucisku.

Dla wrażliwego aktora, tak jak i dla każdego zwykłego śmiertelnika, nie jest to miłe ani dodatnie wrażenie; tamuje ono pewną swobodę, utrudnia pewien dostęp rzeczy, działających na nasze uczucia wyższe, przeszkadza jasności myśli z chwilą, kiedy się staje wyczuwalne, a tym samym i nużące.

Ilość oczu i myśli żywych, znajdujących się nad głową aktora, tak jak i ich charakter, tzn. sens, dla którego się znajdują ponad postacią aktora, nie jest dla niego rzeczą obojętną.

Co innego, jeśli to będą postacie łącznie z aktorem działające, czyli aktorzy, których miejsce zależeć będzie tym razem od potrzeb treści i akcji utworu lub inscenizacji, a co innego, jeśli to ma być stała forma i sposób umieszczenia widza, którego kontakt z aktorem jak i jego rodzaj jest inny, nie dający się najczęściej z góry przewidzieć, a więc wobec którego aktor może stać się bezsilnym, osłabiając tym samym swoje wypowiedzenie się w sztuce.

Aktor jednak i te trudności potrafi przezwyciężyć, ale mam mimo to głębokie wrażenie, że tego rodzaju koncepcja budowy wnętrza sali teatru nadawać się może jedynie do wielkich masowych widowisk, gdzie rozplanowanie grup i ich rozwiązanie się w akcji jest dominującym, a jednostki odgrywają role przeważnie przodujące tym grupom (sceny bitew, rewolucji, jakichś katastrof itp.).

Do tego samego rodzaju widowisk, ze względu na możliwość operowania masami, nie tracąc ich wyrazu przez perspektywę, jaką daje widownia parterowa wobec zwykłej poziomej sceny, nadaje się cudownie scena p i o n o w a, której zaletą jest jeszcze i ten szczegół, że wszelkie sceny dialogowe i monologowe wydobyte być mogą nie tylko z wielką łatwością, ale zarazem o wiele ciekawiej pod względem wyrazistości treści, jak i wrażenia optycznego, od tych, które osiąga się na innych scenach.

Scena pionowa wymaga natomiast dużego przygotowania technicznego od aktora; chodzi tu po prostu o treningi w obcowaniu i zżywaniu się z rozmaitą wysokością terenu, tak jak i z niezwy-

kle małymi wymiarami jego głębokości, następnie ze schodami bezporęczowymi o nieznacznej szerokości.

Budowa sceny pionowej jest kosztowna ze względu na rodzaj urządzeń, poruszających ją, chociaż z wyglądu zewnętrznego przedstawia się bardzo prosto i nieskomplikowanie: podstawa, następnie dwa wzniesienia każde z nich ponad miarę wzrostu człowieka, kończące się wysoką, prawie prostopadłą, gładką ścianą; głębi jako takiej scena ta nie posiada, natomiast szerokość wzniesień nie w głąb, ale wzdłuż jest znaczna.

Scena ta nie posiada żadnej ramy, czyli okna, przez które widz patrzy, bowiem szerokość jej równa się szerokości sali, w której się znajduje.

Wzniesienia dzielą się na następujące: najniższe — które zarazem jest podstawą sceny, podzielone na pięć zasadniczych pasm, złożonych z kilkudziesięciu ruchomych części podłogi dla dowolnego formowania jej układu, następne wzniesienie wyższe, jednopasmowe, będące stałą częścią architektury tej sceny, posiadające również ruchomą podłogę, wreszcie trzecie wzniesienie tej samej formy co drugie, z tą jednak różnicą, że podzielone jest na trzy części, wsuwające się w ścianę, stanowiącą tło, z którą tworzy jednolitą prawie pionową płaszczyznę.

Z chwilą wsunięcia trzeciego wzniesienia w ścianę tła, drugie wzniesienie pogłębia się o jedno pasmo w głąb, czyli o tyle, ile miejsca zabierało poprzednie wzniesienie.

Scena ta posiada kilkanaście stałych wejść i kilkadziesiąt możliwych w miarę potrzeb inscenizacyjnych; pozbawiona dekoracji i zasłon, jak też i kurtyny, posiada niezmiernie bogaty aparat oświetleniowy i specjalny kanał dźwiękowy, umieszczony u szczytu ściany tła, zakończonej odgiętym gzymsem, oświetlającym górną jej część.

Niemale trudności do pokonania tego terenu podczas gry ma aktor, ale cóż to za aktor, który potrafi być sobą, postacią, tylko na równej podłodze, lub siedząc, czy leżąc, wreszcie nawet chodząc po szerokich podestach.

Podesty jednak są już wstępem do bardzo cennej zdobyczy która w pewnych wypadkach okazuje się niebywale pomocna: na podstawie szeregu świadomych doświadczeń stwierdziłem, że umie-

jętne ich zastosowanie rozwija niezwykle wyrazistość reagowań aktora.

Mianowicie, kiedy przeniesiemy aktora z podestów, na których nawet dorywczo opanował tekst jakiejś akcji, na równą poziomą scenę i na niej polecimy mu ten tekst wypowiedzieć, to zobaczymy, iż przeżycia jego i wyrazistość tej treści będzie o wiele plastyczniejsza i lepiej wypowiedziana, niż ta sama treść, która by była w tym samym czasie opracowywaną tylko na scenie poziomej, bezpodestowej.

Uwaga, która przez zmianę poziomów, związanych z treścią tekstu, zwrócona jest na wynikające stąd sytuacje, połączone z pewnym wysiłkiem ruchowo-myślowym, tak jak i treść, która się łączy mimowolnie z tym zdecydowanym ruchem, przenoszącym postać aktora na różne wysokości danego terenu, utrwała się momentalnie i jak gdyby wrzeźbia się nie tylko w pamięć myślową aktora, ale i w czucia mięśniowe, zaś słowa, tj. treść, łączą się i wiążą niejako z ruchem, z gestem i po opuszczeniu przez aktora tej sceny upodestowanej pozostaje w nim, objawiając się dwojako, zależnie jednak od indywidualności danego aktora — a mianowicie: jako świadomość treści, powodującej pewien ruch ciała przez zmianę miejsca czy też sytuacji z nią związanej — albo jako świadomość ruchu poprzedzającego lub wiążącego ze sobą tę treść.

Spostrzeżenia te pozostają zresztą w ramach doświadczeń nad kojarzeniem odruchów (Pawłow). W tym wypadku w pewnych utrudnionych warunkach terenu zostają utrwalone skojarzenia nie zwykłych odruchów, lecz gestów: gestów ciała z gestami artykulacyjnymi.

Mam długi szereg przykładów, świadczących dobitnie o tym, że organizując pracę w teatrze — trzeba koniecznie scenę zaopatrzyć w pewne niezbędne przedmioty, które by w niczym nie krępowały pomysłów dekoracyjnych dla danej sztuki, a które służyłyby wyłącznie i jedynie do pracy aktorskiej, jako ułatwiające pewne plastyczne wyczucia i rozumienie treści, i pomagające do pamięciowego opanowania tekstu.

Przedmiotami tymi przede wszystkim są różnego rozmiaru i rodzaju podesty, i stopnie, kuby, równie pochyle, itp.; materiał

to bardzo ciekawy dla pracy reżysera, nie tylko na terenie studia, ale i teatru, dający dzięki swoim niedocenionym a istotnym zaletom możliwość wydobywania maksimum artystycznych wartości, z treści opracowywanej, jak również z aktora, dla którego zmiana poziomów i odpowiednio regulowane poruszanie się jego podczas prób, nazwijmy je analitycznymi — daje opanowanie treści nie tylko pamięciowe, ale przede wszystkim rozumowe.

Reżyserowi przybywa długi szereg przedmiotów fizycznie dotykalnych, dzięki którym uzyskuje on możliwość wydobywania z aktora przez treść wielu ciekawych wartości uczuciowych i sytuacyjnych, poddających liczne pomysły inscenizacyjne w ogólności.

Wzbogaca to zarazem skarbiec tajemnic przedmiotów działania reżysera, tych, które przejmują i porywają widza, które on świetnie odczuwa, ale z których przeważnie nie zdaje sobie sprawy.

A nad niekończącymi się ich szeregami niepodzielnie panuje najwyższa i decydująca o wartości naszych dzieł konieczność — u m i a r. Umiar ten jest pierwszym warunkiem i przykazaniem każdego zresztą artysty, jak i reżysera-artysty; potem dopiero snuje się długi i różny korowód tych przedmiotów, których znaczenie polega na umiejętności ich stosowania i używania w inscenizacji, czyli wprowadzeniu czegoś; a więc tu należą: forma, wykonanie, treść, orientacje, akustyka i jej dynamika, pauzy, cisza, rytm, gestyka, oddech, finezyjna wrażliwość i umiejętność natychmiastowego znalezienia rady na nieprzewidziane wypadki i zastosowywanie w nich niezliczonej ilości drobiazgów, z których się buduje najpotężniejsze działania; następnie barwy i kolory, przestrzeń itd., do czego dochodzi wyczuć potrzeb użycia tych wszystkich przedmiotów, przewidzenie rezultatu z ich użycia i trafność tych wyczuć i myśli, poparta bogatą i świeżą pomysłowością.

Wszystko to musi się mieścić i żyć w uczuciach, i umiejętnościach budowniczego tła scenicznego — i taki przygotowany aparat wiedzy i czujności uczuciowej, i artystycznej, którego dopiero część zdołałem wypatrzeć, uwięziony jest w pudle zaklejonym i opieczętowanym, a na pieczęci tej wypisano czarnymi literami „Ś m i e r ć”.

Jakie to szczęście — pomyślałem — że my, zwiedzający to pu-

dło, w którym obecnie jesteśmy, jedynie posiadamy prawo, aby je rozerwać nawet w kawałki, jeśli pragniemy z niego wyjść; myśl tę zamieniamy momentalnie w czyn, pieczęć pęka i rozrywa się na strzępy, a w groźną i ciemną otchłań tego pudła teatru wpada blask promieni upragnionego słońca życia, zwiastującego zwycięstwo miłości sztuki i niezłomnej wiary w przyszłość.

W słońcu tym przypominają mi się zaraz średniowieczne czasy tych interesujących teatrów na wolnym powietrzu, ze scenami wieloczęściowymi, albo tak zwanymi wózkowymi i z lat 1540 teatry, występujące na jarmarkach, na rynkach i placach wielkich miast, i miasteczek, przejeżdżające na wozach, z których wyładowano deski, układając je wzdłuż na beczkach lub tzw. koziółkach, wyposażonych dla podwyższenia tej improwizowanej sceny.

Gotową taką scenę, zbitą z desek, dzielono na połowę, na granicy tej połowy umocowywano po dwóch jej końcach drążki, wieszano u ich szczytu sznur, a przez ten sznur przewieszano zasłonę, za którą artyści oczekiwali na swoją kolej popisów.

Popisy te, były to sztuczki kuglarskie i czarnoksięskie, jak również akrobatyczne i mimiczne, a w późniejszych zaś tego rodzaju imprezach od roku 1568-go dawano już komedie dell'arte. Piotr Ludwik Duchartre, w swoim dziele *La comédie italienne*¹¹, podaje datę rozwiniętej już komedii dell'arte, tworzonej przez znakomitego artystę włoskiego — Andrea Beolco (Ruzzante)¹², który był aktorem, autorem, reżyserem, filozofem, poetą, jednym słowem włoskim Szekspirem na rok 1528. Według Siegfrieda Nestriepke¹³ — 1520.

Przed powstaniem jeszcze tych desek, byli i tacy niezawodni aktorowie, którzy urządzali pochody ucieszne, grając w nich krótkie scenki, albo widowiska religijne, w których występowali duchowni, grywano również scenki komiczne (intermedia), gdzie aktorami byli mieszczanie.

Widowiska takie na wolnym powietrzu kryły zawsze, jak i do dzisiaj w sobie kryją, niezgłębione, uzdrawiające i pobudzające źródła dla tych, którzy cierpią na przesyt teatru, budynku, ciemnego zamkniętego pudła.

W widowiskach, odbywanych na wolnym powietrzu, których mam dziesiątki poza sobą z czasów moich wędrówek w zespole

Reduty, udało mi się dostrzec i zebrać z własnej praktyki, wiele pożytecznych doświadczeń i rozwiązań dotyczących: 1. światła, 2. charakteryzacji, 3. kontaktu i wartości gestów; przyczynić się one mogą do dalszej rozbudowy sposobów działań budowniczego tła scenicznego, jak i artysty-aktora.

Już pierwsze widowisko, odbyte w Wilnie, dało mi bardzo ciekawe spostrzeżenie.

Było to na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego.

Przypominam sobie ten piękny dzień 29 maja 1924 roku, dzień osobliwy, w którym o godzinie 9 wieczór przygotowałem pierwsze w moim życiu misterium pod gwiazdzystym niebem¹⁴.

Znalazłem się oto przed zupełnie nowym i nieznanym, chyba tylko w marzeniach, zadaniem.

Dziedziniec mniej więcej kwadratowy, zamknięty od strony południowej dzwonnica świętojańska, aulą kolumnową i krużgankiem, biegnącym koło sali Śniadeckich, od strony zachodniej — krużgankami biblioteki, od północy — częścią gmachu z posązką Matki Boskiej i tablicą marmurową z napisem „Academia Universitas Societatis Jesu A. D. MDLXXVIII”, zaś od strony wschodniej — fasadą kościoła św. Jana.

Po stronie południowej fasady, znajduje się brama, łącząca kościół z dzwonnica świętojańska, a zarazem służąca za wejście na dziedziniec.

Wszedłszy poza bramę, widzimy odgródzenie fasady kościelnej od dziedzińca drewnianymi balaskami, umocowanymi w starych murowanych słupkach daszkowych.

Dziedziniec ten ma jeszcze dwa przejścia, jedno od strony południowej na ulicę Świętojańską i drugie od strony zachodniej na dziedziniec księdza Poczubutta.

Na samym dziedzińcu rośnie kilka drzew, następnie są brukowane ścieżki w tym rozkładzie, jak na planie inscenizacyjnym (dzisiaj po restauracji konserwatorskiej dziedziniec ten jest zupełnie zmieniony, parkan został zniesiony, drzewa wycięte itd.).

Do pracy wzięliśmy się z szaloną energią i pośpiechem, mając zaledwie półtorej godziny czasu na przygotowanie terenu, światła, draperii i objaśnienie wszystkich grających, co do ewentualnych orientacji.

Pomiędzy fasadą a dziedzińcem, jak już wspomniałem, było na podmurowaniu między pilastrami ogrodzenie z drewnianych balasek w dwu miejscach do otwierania.

Jedna część ogrodzenia otwierała się naprzeciw bramy wejściowej, zaś druga naprzeciw głównego wejścia kościelnego.

Polecilem wyjąć obydwie skrzydła tego przejścia, mające przeszło cztery metry i umieścić w nim podest, na który wchodziło się od strony dziedzińca po dwóch stopniach.

Za podestem, a na tle głównej bramy kościelnej, ustawiłem krzyż, za którym umieszczone były reflektory, rzucające niebieskie światło na bramę i portal fasady — brama zasłonięta była błękitną materią, której barwa, spotęgowana światłem, rzuconym z reflektora, dała świetne wrażenie, jak gdyby w fasadzie jedyny ten otwór wychodził na jakiś przedziwnie piękny i łagodny lazur nieba, na którym smętnie rysował się czarny krzyż męki.

Następnie nowe i brzydkie balaski w ogrodzeniu zasłoniłem bogato fałdzystymi draperiami szarego sukna, pozostawiając tylko nie zasłonięte białe pilastry i białe podmurowanie.

Czas rozpoczęcia widowiska zbliżał się gwałtownymi krokami i mimo nie ukończonej jeszcze pracy, postanowiłem tłumnie gromadzącą się publiczność przed wejściem na dziedziniec wpuścić do przygotowanych już siedzeń z ławek szkolnych i uniwersyteckich.

To przypadkowe postanowienie odkryło wcale ciekawy fakt, wzbogacający nasze doświadczenie — wpuszczeni widzowie szybko zasiadali swe miejsca i mimo woli stawali się przytomnymi naszym dalszym przygotowaniom, podczas których krzątaliśmy się koło swej pracy.

Dopóki widziano nas przy tej pracy, zdawało się nam, sądząc po gwarze i głośnych rozmowach, że nie widzą, ani nie zwracają na nas uwagi, dopiero kiedy usunęliśmy się nieznacznie po ukończeniu naszej pracy, zapanowała momentalnie dosłowna cisza, trwająca dłuższą chwilę, którą przerwał dźwięk organów i bicie dzwonów, jako znak pochodu.

Nastrój był idealny.

Tego wieczoru pomagało nam doprawdy wszystko, nawet piękne gwiazdzone niebo naraz się zachmurzyło podczas Męki Pańskiej

i jakby radością zdjęte, na odgłos Alleluja, zapaliło miliony gwiazd srebrzystych, aby witać tę chwilę szczęścia — Zmartwychwstania.

Trudno mi było tego wieczoru zająć się ściślejszą obserwacją krytyczną tej sprawy, chociażby z tej prostej przyczyny, że byłem zanadto emocjonowany, a bezpośredniość faktu nie pozwalała mi na jakikolwiek sąd obiektywny.

Rezultat już pewien zdobyłem w następnej Pasji, która odbyła się wśród prastarych szczątków ruin zamku Radziwiłła z XIII wieku w Nowogródku — krótko mówiąc, teren to o niesamowitym wyglądzie, na którym dwie ruiny tytanicznych rozmiarów baszt, zdają się same opowiadać każdemu ciekawemu swoje tragiczne dzieje i swój bolesny, obecny los.

Pierwsza rzecz, jaka mi na myśl przyszła, kiedy znalazłem się na górze zamkowej, to rodzaj oświetlenia, którego użyję w średniowiecznych ruinach.

Mimo iż był to piękny słoneczny dzień, zaraz zobaczyłem te rozdarte i wyprute ze swych wnętrzności baszty, ginące w mrokach nocy, oświetlone żywym jakimś ogniem, gdy tłem ich byłaby luna, a na niej rysowałby się wielki czarny krzyż i słychać byłoby płacz i modlitwy, i bicie dzwonów, których głos dolatuje ze wszystkich stron i ta trwoga — Pasja.

Tak też postanowiłem. Oświetlenie było ze stosów palącego się drzewa, ze smoły lanej do beczek pełnych wiór, umieszczonych za krawędzią góry, niewidocznych, dających wielką lunę, kładącą się krwistą barwą na ścianie unoszących się kłębow dymu.

Po długim szeregu tego rodzaju widowisk, doszedłem do zupełnej pewności, że wszędzie, gdzie przeważa przyroda jako otoczenie jakiegoś zdarzenia artystycznego, tam oświetlenie musi być z żywego ognia, ze stosów drzewa, smoły, pochodni itd.; nie mając jednak podatnego terenu do tego rodzaju oświetlenia (myślę tu o pagórkach, gęstych krzewach, ściętych szerokich pniach, w miejsce których jest tylko równa przestrzeń pozioma) trzeba kopać dosyć głębokie doły w miejscach, gdzie przewidziane i potrzebne jest oświetlenie, które powinno być umieszczone na przestrzeni między widownią a miejscem akcji, czyli na terenie bliżu.

O ile pragnie się osiągnąć oświetlenie, zbliżone do scenicznego,

ziemię z tych dolów wygarniać należy na brzeg od strony widowni, aby tworzyć wzgórki zakrywające płomienie, które widoczne z większej ilości ognisk nie tyle rażą oczy widzów, ile swoją ruchliwością i rozmieszczeniem w wielu punktach przeszkadają widzowi w jego skupieniu się.

Jeśli na dalszych planach jest potrzebne oświetlenie, to można je dać, ale w jakiejś jednoogniskowej większej ilości, nie zakryte, jako palący się stos lub całe pasmo, ale nigdy nie należy go rozdrabniać na kilka małych rozrzuconych ognisk.

Koncentracja ognia, a nawet i zakreślony długi łuk, okalający pewną przestrzeń akcji i widoczny, zawsze jest lepszy i artystyczniejszy we wrażeniu, jakie daje, niż kępki płomieni porozrzucane.

Oświetlenie to przedziwnie działa na artystę-aktora, w przeciwieństwie do uczuć, jakie wywołuje w nim oświetlenie sztuczne w przyrodzie, a więc elektryczne lub acetylenowe.

Aktor-artysta, wrażliwy, tzn. taki, jaki być powinien, na wszelkie zjawiska, z którymi się spotyka w swym życiu jako postać dramatu, uzewnętrznia natychmiast ich działanie na sobie, nawet mimo swej woli.

Mówię tu oczywiście o aktorze, wychowanym i ukształtowanym zespołowo, posiadającym zdolność i łatwość kontaktu, bez których to umiejętności nie ma dla niego na razie miejsca w tego rodzaju misteriach, czy też innej akcji dramatycznej, odbywającej się w przyrodzie.

Zatem żywy, palący się ogień wywołuje szaloną reakcję u przeżywającego artysty, zmusza go niejako dzięki swojej harmonii, jaką tworzy z przyrodą, do prawdy, do odrzucenia całego ciężaru, tzw. techniki teatralnej na tym terenie sztucznej i zimnej utrudniającej wypowiedzenie się, rozmach, szczerą prostotę związaną z treścią zdarzenia, którego miejscem powstania była właśnie ta przyroda, ten las, te pola i te kamienie. — (Pasja).

Natomiast pośredni tylko kontakt posiada aktor z przyrodą w widowisku, odbywanym również w przyrodzie, przy sztucznym oświetleniu, gdzie siła tego oświetlenia, a zarazem martwota, jaką posiada wobec ruchliwego płonącego ognia, wycina i wyodrębnia aktora dla niego samego z otaczającej go przyrody swym promieniem określonym i blaskiem oślepiająco rażącym, przypominają-

cym fabrykujące sztukę atelier kinowe lub scenę teatru — budynku.

Okazuje się tutaj w świetle płonącego ognia zbyteczność charakteryzacji barwnej — dopuszczalna jest tu tylko charateryzacja w postaci peruki lub zarostu, a jeśli idzie o stronę kolorystyczną, to jedynie barwy naturalne, od czarnej do białej.

Blask żywego ognia jednak za mało wyraziście oświetla, tak że dla samego poczucia bezpośredniej wspólnoty z przyrodą szkoda mazać twarz jakąkolwiek szminką, tłuszcem, stanowiącym obcą jego powłokę.

Ten moment nastęrcza nam sposobność do zastanowienia się nad charakteryzacją i jej stosunkiem do otaczającej nas przyrody, jak i podziałem jej na rodzaje. Charakteryzacja oczywiście w naszym pojęciu, gdyż malowanie twarzy na rozmaite barwy i znaki, znane już było i używane nie tylko w greckim teatrze, ale i przed jego powstaniem — w greckim zaś teatrze barwa, którą malowano twarz, zależna była od postaci, tj. jej charakteru — były to oryginały późniejszych masek greckich.

Zatem, co do charakteryzacji, można by popełnić wielki błąd, twierdząc, że w przyrodzie stwarza ona zawsze pewien dysonans — wychodząc zresztą z logicznego stanowiska, miejsca jej przynależności, że nigdy nie była ona wynikiem bezpośredniego działania i potrzeb przyrody, a tylko sztucznie stworzonym kunsztem, dla pewnych iluzji, oderwanych i bardzo pośrednio dotyczących natury.

Pojęcie charakteryzacji jest właściwie bardzo szerokie, jeżeli się zważy, że nie ogranicza się ono jedynie do wyglądu, do strony zewnętrznej, o której teraz będę mówić; istnieje bowiem także charakteryzacja wewnętrzna, objawiająca się rodzajami myślenia, pewnych uczuć, usposobień, reagowania, przywyknień itp., co wpływa oczywiście na charakterystykę zewnętrzną ruchów, mimiki, odruchów („odruchów” w sensie przyjętym w gwarze teatralnej, a nie w znaczeniu terminu naukowego) itd., które się dadzą ludzako naśladować za pomocą farby (szminki), kitu, odzienia, wreszcie dostosowania się ruchów własnego ciała, tzn., najrozmaitszymi sposobami charakteryzacji zewnętrznej.

Forma ta powstała i przyjęła się w teatrze, tj. w miejscu, gdzie

całe otoczenie polega na sztucznej złudzie prawdy — z tą chwilą nie razi nas ten sztuczny człowiek, skoro przyzwyczailiśmy się do sztucznych drzew, domów czy pokojów, w jakich się on tam znajduje.

Uważamy to nawet za zupełnie naturalne i wymagamy tego od teatru — budynku — ale teraz chodzi o to, jakim powinno być nasze stanowisko względem charakteryzacji w przyrodzie, gdzie kończą się liście malowane na szmatkach i konary z masy papierowej, gdzie natura jest sobą.

Tak więc, jak architektura jest bezwzględnie naszym tworem, który w częstych przypadkach staramy się nagiąć do pewnej harmonii z całością lub częścią otaczającego nas miejsca w przyrodzie i dostosowujemy w ten sposób, że staje się on logicznym, a nawet wewnętrznym jej dopełnieniem — tak też stosować powinniśmy charakteryzację zewnętrzną przede wszystkim do czystej przyrody, jak i do architektury w przyrodzie, a następnie jeśli potrzeba tego zachodzi do treści utworów lub rodzaju oświetlenia.

Trzeba więc zrobić jasny jej podział, aby ustalić przynależność jej rodzajów do odpowiednich miejsc. Podział taki przewiduje cztery rodzaje zasadnicze i kilka ich odmian:

I. Charakteryzacja naturalna, tzn. posługująca się własnym grymasem, własnymi włosami, własną cerą, właściwym strojem, a nawet przy odpowiednim talencie i warunkach wykorzystywana w celu naśladowania zewnętrznie czyjegoś podobieństwa.

II. Charakteryzacja sztuczna, czyli par excellence teatralna, która posługuje się: szminką, kitem, peruką, kaszerunkiem, watonem, odzieniem i ruchem, może łudząco imitować różne postacie historyczne, albo dowolnie kompozycyjne lub komiczne.

III. Charakteryzacja stylistyczna, trzymająca się ściśle jakiejś mody, wzoru czy wreszcie indywidualnej formy.

IV. Charakteryzacja plastyczna, za pomocą specjalnie komponowanych masek, wyrażających pewne zastygłe uczucia i grymasy, jak i uzewnętrzniających rodzaj i rasę przedstawionych ludzi, zwierzęta lub potwory.

Są to cztery rodzaje charakteryzacji, do których przybywa jeszcze długi szereg odmian, podporządkowanych tym czterem tytułowemu rodzajom.

W realistycznym jej ujęciu charakterystyka zewnętrzna na scenie powinna przybliżać szczegóły niezbędne dla wyrazu i charakteru postaci, które mogą ginąć w dalekiej przestrzeni, jaka dzieli aktora od widza; w innym wypadku w celu zapobiegawczym przeciw złemu i nieodpowiedniemu wyglądowi z powodu sztucznego światła na scenie, estradzie, dziedzińcu itd.

Teatr może używać trzech pierwszych rodzajów, w widowiskach zaś na wolnym powietrzu skoro stosujemy charakterystykę zewnętrzną, powinniśmy używać tylko pierwszego i ostatniego rodzaju, w szczególności ostatniego, jeśli chodzi o stwarzanie figur imaginacyjnych, jak diabły w misteriach lub postacie fantastyczne, albo też skoro chodzi o całe widowiska — gdzie wszystkie osoby są wyobrażone w maskach.

Przez maski nie trzeba jednak rozumieć greckich, czy tym podobnych, bo nie chodzi mi wyłącznie o wskrzeszenie jakiegokolwiek ich typu, natomiast mam na myśli maski zupełnie nowe, skonstruowane na innych wartościach artystycznych niż chińskie, murzyńskie, perskie, jawańskie, lub wiele pozostałych jeszcze do wymienienia.

Na myśli mam maski dla widowisk w wielkim stylu — komponowane, a raczej budowane poza wyrazem swego charakteru, jako dopełnienie i zakończenie architektoniczne treści.

Maski te byłyby symboliczne, a właściwiej określone, byłyby to godła, to znaczy, że postać wносиłaby wraz z maską także i swoją godność, i miejsce, skąd przybywa (zamek, twierdza, kraj, lub zawód, rzemiosło, a nawet ulicę itp.).

Dużą rolę odgrywałyby w tym ubiór, a przede wszystkim gest, który musi być idealnie skończoną formą, wyrażającą z całą precyzją stylu treść swej maski.

W takich wypadkach uczucia ustępują pierwszeństwa gotowej już formie zewnętrznej, z której muszą stworzyć postać dopełniającą styl, czyli w ogóle wszystkie postacie stylowe muszą być stwarzane wewnętrznie z tą jedynie różnicą, że styl odgrywa rolę zasady, dla której postać jest dopełnieniem.

Maski na przykład pierwotne, jak i wszystkie inne nie powstały z czyjegoś kaprysu, jakiejś nowości, lub niespodziewanego przypadku, ale powstały one przeważnie na tle zabobonu; oba-

wiano się mianowicie ściągnięcia na siebie kary Bogów za przedstawianie złych ludzi i strasznych krwiożerczych tyranów — dlatego więc, aby zmylić czujność bóstw — przedstawiający złych i występnych, przywdziewali na siebie różne maski, wyobrażające jakieś dziwne, często wręcz naiwne, a zazwyczaj koszmarnie lby nieokreślonych potworów, zwierząt, jak i niebywale ciekawych w swej formie, prymitywnych stylizacji twarzy ludzkich i tym podobnych. Bogowie nie rozpoznawali wtedy przedstawiającego tę postać człowieka i tak uchodził on ich kary.

Inne maski powstały, aby na wielkiej przestrzeni greckich teatrów, czy też innych budowli na wolnym powietrzu, zastąpić przez swoją wyrazistość plastyczną i dekoracyjność, ginącą w wielkim oddaleniu ludzką twarz, a tym samym i jej mimikę — maski takie z fryzurami były oczywiście dosyć duże, aby swobodnie mogły zakrywać twarz, jak i głowę aktora.

Przyczyn powstania masek było zresztą wiele, jak i również użytek ich u różnych ras i szczepów, narodów zależny był nie tylko od ich religii, ale nawet od lokalnych zabobonów lub zwyczajów.

Aktorzy greccy przybrani w maski, prawdopodobnie, aby nie tracić swojej proporcji, gdyż przez powiększenie głowy korpusy ich wydawały się mniejszymi, używali koturnów podwyższających całą ich postać; nie są to jednak pewne twierdzenia, gdyż koturny być może powstały znacznie później.

Zmierzam jednak do dalszych spostrzeżeń, poczynionych w widowiskach na wolnym powietrzu. Dotyczą one wartości kontaktu i mogą wzbogacić budowniczego w działaniu, jakimi dysponuje, posiadając aktorów zespołowych i kontaktowych.

Było to w Krzemieńcu, na Górze Królowej Bony, podczas Pasji.

Wskutek okoliczności, wynikłych z niedostatecznej ilości i siły światła, wywiązała się sytuacja bardzo charakterystyczna i zarazem niebezpieczna dla całości widowiska.

Zawdzięczając jedynie kontaktowi, mogli aktorowie pokonać nieoczekiwane nowe dla siebie sytuacje i przeprowadzić je artystycznie z całą precyzją pozwalając przy tym zdobyć nam cenne spostrzeżenie co do wartości i konieczności zespołowego kontaktu

zwłaszcza w widowiskach na wolnym powietrzu, gdzie warunki są w nieprzewidzianej zależności od tysiąca możliwych przypadków.

Tak więc siła natężenia głosu, jak poruszanie się na pewnym różnym przestrzenią terenie, pozostawione było do samoistnego wyczucia i orientowania się każdemu z grających, co już jest niebywale jaką zdobyczą i właściwością kontaktu zespołowego.

Teren, obrany dla widowiska w Krzemieńcu, znali aktorzy o tyle, że widzieli go przechodząc przez Górę Bony — prób żadnych sytuacyjnych nie było, prócz omówienia w paru słowach terenu, według przyjętego zwyczaju.

Następnie, ponieważ użyłem oświetlenia wyłącznie smolnego, które mimo sporej ilości okazało się za słabe dla oświetlenia zewnętrznego aktorów — odkryłem bardzo doniosłą rzecz dla budowniczego, a przede wszystkim dla zespołu jako bodziec do dalszego doskonalenia się.

Okazało się mianowicie, że aktor zespołowy zaskoczony nie umówionymi z góry sytuacjami, które innych wyprowadziłyby z równowagi, albo nad którymi inni przeszliby do porządku dziennego, nie zauważywszy ich nawet, rozkładając artystycznie całą sprawę — porozumiewa się momentalnie za pomocą kontaktu i bez uszczerbku dla swojej postaci, z całym spokojem zespołowo zgodnie tworzy nowe sytuacje.

Kontakt jest tu niezbędny, on to właśnie pozwala na wszelki rozwój uczuć przeżywanych, jak i sytuacji stąd wynikłych, bo zawsze spotka się z równie twórczą i dopełniającą reakcją ze strony współgrających postaci danego utworu.

Poza tym stwierdzonym już niejednokrotnie pewnikiem okazało się, że w widowiskach na wolnym powietrzu aktor powinien zrzucić z siebie balast gry mimicznej, która, nawiasem mówiąc, często bywa w tych warunkach grubo przesadna, a stąd i nieartystyczna, z powodu chęci przewyciężenia wielkiej przestrzeni, na jakiej się aktor znajduje.

Mimika, o ile widowisko nie jest specjalnie co do mimiki stylizowane, czy inscenizowane jako pewna pantomima, powinna tutaj być bezwzględnie naturalna, wpływać powinna z przeżyć treści, ale bez specjalnego podkreślenia, a natomiast gest staje

się wtedy o wiele szlachetniejszym czynnikiem dla pogłębienia czy uwypuklenia treści uczuć i słowa.

Na wolnym powietrzu gest jest większą częścią, a właściwie zrozumialszą częścią gry i właśnie w tym Krzemieńcu, na Górze Królowej Bony, stał się on dominującą wartością, gdzie światła było bardzo skąpo i gdzie po prostu podświadomie, nie mogąc grać mimiką, aktorowie wydobywali z siebie, z pełnym zrozumieniem dla obecnych, wszystkie i to najgłębsze uczucia, za pomocą gestu, pełnego, szerokiego, jakiego dotąd w Pasji nie używali.

Sylwety postaci rysowały się z całą dokładnością, ponieważ za tło miały kolosalne kłęby dymu i ognia, wydobywające się spoza brzegu góry między rozwalinami starego zamku a przed sobą, tj. od strony widza na tyle światła z pochodni, że nie tworzyły tylko czarnych cieni.

Aktorowie dzięki kontaktowi czując, szukali innych dróg wypowiedzenia i przekonali nas osiągniętym rezultatem o niebywałych wartościach i zaletach kontaktu zespołowego.

Gest oczywiście musi być stałym przedmiotem codziennej pracy aktora, wyrazistość i treściowość jego musi być dla każdego zrozumiała, tym bardziej, o ile idzie o gest codzienny, świecki, plastyczny, tj. wyrazisty, podkreślający — są gesty bowiem więcej złożone dla popularnego zrozumienia, gesty rytualne, symboliczne, tradycyjne, których znajomość jest konieczna, a w pracy nad misteriami niezbędna.

„Co do mnie — rzekłem — myślę o tym, iż ujęcie ręką krzyża jest ze znanych dotąd najtrudniejszym, choreograficznym i plastycznym zadaniem.

Palec dotyka symbolu — to nie może być ani zręczne i wykwintne, ani niezgrabne — ani groźące, ani bez znaczenia — ani łatwe, ani przysadne — ani proste, ani przemyślane... ani piękne, ani niepiękne!... Nic trudniejszego nie znam!

I artysta, który to robi, potrafi wszelką kompozycję zrobić”.

Norwid: *Ad Leones*

Nie wszystkie jednak rodzaje gestów nadają się do widowisk na wolnym powietrzu, są to raczej formy głęboko przemawiające

w teatrach kameralnych, gdzie i mimika znajduje zastosowanie, jako dopełniająca charakter takiego teatru.

Widowiska pod otwartym niebem, chociaż przeniesione były ze specjalnie skomponowanej w tym celu sceny w teatrze, odbywać się musiały bez niej, czyli na różnie improwizowanych miejscach.

Tereny były wprawdzie wyszukiwane, jednak znaczenie i tradycyjność miejsca częściej o nich decydowała niż składowość topograficzna, odpowiadająca orientacjom i sytuacjom widowiska misteriewego.

Trudno tu było o tę tradycyjną scenę, skonstruowaną z szeregu mansjonów, z których każdy przeznaczony był dla jakiegoś historycznego lub symbolicznego miejsca Pasji albo o idealną tryptykową scenę.

Na przykład jedna z takich, jakie powstały dla misterii (katolickich), a było ich w średniowieczu bardzo wiele; rozplanowane one były wedle orientacji misteriewej, bardzo symbolicznej, zazwyczaj jako prymitywy naiwne w swoim urządzeniu, co jednak nie przeszkadzało do wywołania potężnego wrażenia dramatycznego.

(Każdy naród zresztą posiada niebywale ciekawą historię swoich misterii, ich rodzaju, obrzędowości, tematu, wykonania jak i znaczenia symbolów i konstrukcji samej sceny.

Niektóre z tych scen, jak na przykład perska z XV wieku, była więcej niż prymitywna, po prostu podium prostokątne, pomalowane na czarno, pod którego podłogą zrobione były garderoby, a wszystko to mieściło się w TEKIE, tj. w dużej, z czarnej szmaty szopie, na której ścianach wymalowano emblematy żałobne — był to pierwszy teatr religijny w Persji, czyli TA'ZIE, tzn. religijne misteria.

Raz do roku w okresie 10 października odprawiały się te misteria — wielkie procesje na cześć Allacha, proroków, męczenników i św. rycerzy Huseina.

Charakterystyczne, że nastrój potrzebny dla odbycia się misterium wtedy był odpowiedni, kiedy wszyscy zebrani ulegli nawoływaniom do łez przez brodatego starca z rodu proroka.

Łzy te, zbierane do flakonów i podane umierającym przynosić miały wielką ulgę, albowiem wylane były za śmierć męczeńską proroków.

Jakże inaczej przyjmuje treść misterium widz, który konieczny dla siebie nastrój sam sobie i aktorowi stwarza — takich widzów wschód posiada i do dzisiaj pod dostatkiem; jest to chyba najwyższy przejaw współtwórczości słuchacza — widza; podpie-ra on i porywa artystę, podnieca jego szczytną ambicję i tym samym staje się budowniczym Narodowej Sztuki).

Przeciwnie, inne sceny budowano bardzo skomplikowanie z pewnym bogactwem dekoracyjnym, jak na przykład znana i popularna dekoracja pasyjna z roku 1547 z Valenciennes, która ma szereg mansjonów, wyobrażających — począwszy od prawej strony sceny, czyli od widza lewej — raj i Nazaret, następnie świątynię, dalej Jerozolimę, zamek, potem dom Annasza i Kaifasza, obok Złotą Bramę, wreszcie przedpiekło i piekło.

Wszystkie te sceny, które były raczej indywidualne, to znaczy zachowujące orientacje, ale co do poszczególnych fragmentów dekoracyjnych dowolne, różnią się oczywiście od stałych scen tego rodzaju jak w Oberammergau, którą to scenę zapoczątkowano w roku 1634 na pamiątkę uświęcenia dnia odwrócenia się panującej tam wówczas zarazy, i wybudowano jako stałą monumentalną architekturę pod otwartym niebem.

Poza misteriovymi scenami na wolnym powietrzu, były też i inne sceny tego rodzaju, służące innym utworom dramatycznym, sceny leśne lub ogrodowe, mające stałą formę dekoracyjną, zrobioną z żywych drzew, krzewów jak i trawy, i piasku, kamieni itp. lub sceny na dziedzińcach pałaców i zamków magnackich, osób panujących, a także i w zwykłych domach zajezdnych, jak scena elżbietañska przedszekspirowska, wreszcie na wysepkach stawów, gdzie scenę dzieliła od widowni, znajdującej się na brzegu stałego ładu, woda.

Świadczy to wymownie o bogactwie rodzajów, form i urządzeń minionych, do których dołączają się dalsze ich odmiany, o zastanawiających nazwach, ale coraz więcej komplikuje się w kierunku tzw. „ulepszeń technicznych”, doprowadzających teatr do zupełnego zmechanizowania, tzn. do stanu precyzji maszyny, w któ-

rej aktor stawał się coraz więcej prymitywnym, znikomym czynnikiem.

Maszynerii scenicznych, utrudniających rozwój teatru, których niezliczoną ilość odmian posiada ostatnio teatr ramowy (teatr Pigalle w Paryżu, Deutsche Volksbühne w Berlinie i wiele innych), można by się z pożytkiem pozbyć, a zależy to w dużej mierze od pojęć, zapatrywań i rozumienia sztuki teatralnej przez budowniczego tła scenicznego — w nim to bowiem koncentrują się możliwości do odrodzenia wartości i znaczenia aktorów, jako istotnej dominanty teatru.

Budowniczy tła scenicznego jest właśnie tym, od którego oczekiwać należy tych pomysłów, usuwających sprzed aktora wszelkie cięć przerafinowanych i przebogatych pobakstowskich dekoracji, wymagających wielkiego aparatu technicznego i nakładu materialnego. Dotąd były one przeważnie tylko dekoracjami, mniej lub więcej ilustrującymi nie zawsze konieczne informacje autora, przy czym spełniały rolę obrazu scenicznego o wątpliwej estetycznej wartości.

Dzieje się to już od dawna, początki tego przepychu dekoracyjnego powstają już za czasów renesansu, a w latach 1690 do 1765, bracia Galli-Bibiena¹⁵ doprowadzają je do szczytu techniki; były to oczywiście tylko przecięcia, zawieszane poprzecznie na zbiegających się liniach w punkcie ocznym, tzw. kulisy.

Te popisy architektoniczno-malarskie, jak i malarskie, silnie się związały z potrzebą używania kurtyny, zamieniając się po każdym akcie za jej podszewką w inny obraz.

Ten rodzaj dekoracji wprowadził oczywiście wiele złego do teatru — dogadzając wrażeniom wzrokowym słuchacza-widza, który zaciekawiony tą częścią takiego teatru, coraz więcej łaknął i żądał zmian tych obrazów i ich udoskonaleń, aż wreszcie powstały wielkie wytwórnie dekoracyjne, jak np. w Niemczech Burckhardt, w których fabrykowano szablonowo kolekcje kompletów tych płócien do różnych sztuk.

Na akt przypadały części, składające się mniej więcej z tła, przedstawiającego obraz horyzontu, nieba, wnętrza, zależnie od tego, gdzie akt się odbywał, następnie z trzech do pięciu par bocznych kulis, odpowiednich do tła i tyleż górnych paldamentów, któ-

re, o ile służyły do kompletu, przedstawiającego wnętrze, nazywały się plafonami albo w rozwiązywaniu kotarowym — fartuchami.

Wygodni i oszczędni dyrektorowie teatrów, nie zastanawiając się nad wartościami zespołu, sztuk w teatrze — nie tylko że posługiwali się tymi szablonami dekoracyjnymi, ale często kombinowali je w ten sposób, że sprowadzali do sztuki, w której był potrzebny zamek w oddali, tło dekoracji z zamkiem — powiedzmy z kompletu, np. Tannhausera lub tp.

Dekoracje w poszczególnych teatrach nie były tworzone specjalnie i wyłącznie do każdej sztuki indywidualnie, były natomiast częściej składane i dopasowywane z różnych sztuk, jakie się już grało, nawet od szeregu lat.

Nie przeszkadzało to temu teatrowi, w którym całą atrakcją i punktem szczytowym był solista, wielki aktor, natomiast zespół był bardzo rozmaity pod względem umiejętności wykonawczej i poziomu wykształcenia, a wszystkie nieuniknione stąd niedomaganie i błędy zespołowe, popełniane przez grających, pokrywał jeden lub nawet kilku znakomitych aktorów.

Grał on wtedy za wszystko albo tylko za siebie, nie należy bowiem zapominać, że były to czasy tego rodzaju współpracy solisty z zespołem, że postać, którą on wnosił, jak i jej wygląd zewnętrzny, charakter, drobiazgowość opracowywania i sytuacje, były decydującymi, do których dostosowywało się wszystko, nawet często i sens nieco odmienny dramatu.

Nie można zatem powiedzieć, aby ta forma, ten rodzaj pojmowania współpracy, był zgodny z charakterem teatru, który właśnie na tym polega, że jest on wyłącznie i klasycznie pracą zespołową, że nie jednostka stanowi o poziomie wartości jego, ale zespół — gdyż wiemy to doskonale z bardzo szeroko doświadczonej praktyki, iż jedna postać słaba psuje najidealniejszą całość i utrwała się w pamięci przytomnych, jako strona ujemna danego zespołu, tzn. tego, czym teatr jest w rzeczywistości.

Następnie wiemy, że w naturze naszej już leży ta bystra spostrzegawczość i wrażliwość na rzeczy złe i słabe, jakie znajdujemy w sztuce, a które zwykle górują nad wrażeniami dobrymi, jak w tym wypadku jakiegoś widowiska — wystarcza jeden fałszywy ton, ażeby go usłyszeć i on to niestety wyrabia tę złą opinię, on

osłabia wrażenie, stwarzając niepewność dalszego ciągu i on psuje tę całość działania, tę pełnię teatru.

W teatrze tą jednostką ujemną zespołu może być wszystko, tak aktor, jak otoczenie, światło, ubiór, dekoracja, barwa lub kolor, dźwięki, temperatura, nie wyłączając i widzów.

Dostrzegł tę wartość i siłę teatru zawartą w zespole, ojciec polskiego teatru, Wojciech Bogusławski, wypowiadając się o niej już w roku 1812 — następnymi zaś krzewicielami zespołowości byli Meinengenczycy, aż wreszcie André Antoine we Francji, Stanisławski w Rosji, a Otto Brahm¹⁶ i Reinhardt w Niemczech, doprowadzili do szczytu doskonałości technikę gry zespołowej aktorów, jak i wszystkich współpracujących czynników w teatrze.

W zasadach i pojęciach o samej grze aktorów, tj. technice wykonania, gry przeżyć, czy też przeżywania istotnego, zachodziły wielkie różnice między wszystkimi a Stanisławskim, ale co do pojęcia zespołowości, różnic wielkich nie było, chyba co do otoczenia, co do przestrzeni scenicznej i dekoracji, jako równoważnych czynników zespołu teatru.

Dekoracja, tak jak i jej wartość zespołowa, zależeć będą od wielu przyczyn: pojmowania teatru, rodzaju pracy w teatrze, stosunku teatru do utworu dramatycznego i wymagań teatru od dekoratora — tak samo jak wielkie różnice w wartości zespołowej dekoracji będą występować zależnie od osoby reżysera czy inscenizatora, czy budowniczego tła scenicznego.

Jeśli na przykład reżyser nie jest dekoratorem ani inscenizatorem, ani budowniczym tła scenicznego, tylko osobno wymaga dekoratora — wtedy jest to najtrudniejszy rodzaj porozumienia i osiągnięcia pewnej jednolitości, pewnego dopełnienia, zwłaszcza o ile dekorator ogranicza się w swej pracy tylko do konstrukcji przedmiotów na scenie, barwy i oświetlenia.

Cóż dopiero mówić o innych częściach dopełniających, jak muzyka, gestyka, atmosfera itd.

Wartość dekoracji zależeć będzie także od rodzaju reżysera, jego podejścia do utworu i do artystów, współpracujących w dziedzinach dopełniających teatr — zależeć to będzie od tego, czy reżyser wymagać będzie od wszystkich wykonywania swoich koncepcji reżyserskich — czy też koncepcje te tworzy zespołowo — czy

zadawała się on gotowymi pomysłami dekoratora, czy uznaje pomysły autora, zawarte w informacjach za wystarczające, ściśle przestrzegając ich dokładności itd.

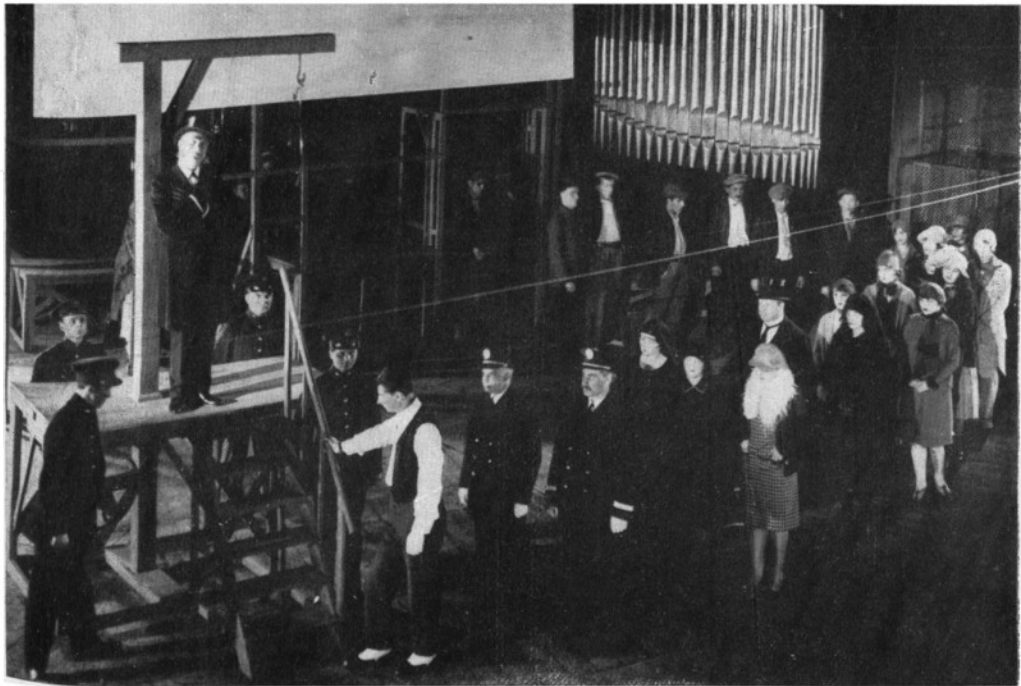
Rodzajów reżyserii jest bowiem bardzo wiele, ważnym jest jednak — jak dalece reżyser posiada świadomość ich różnic i z jakiej zasady wychodzi, przystępując do swej pracy, np. czy zasadą tą jest koncepcja oderwana, czy też wychodzi z tworzywa, które stanowią aktorzy.

Są reżyserzy wymagający, aby aktor wykonywał wszystko co ich koncepcja reżyserska stworzyła, tzn. uważają aktora, bez względu na jego indywidualne możliwości artystyczno-sceniczne, jedynie za instrument, bogaty w technikę — inni, tworzący na podstawie indywidualnych możliwości poszczególnych aktorów, z których dopiero budują całość — albo reżyserzy czujący harmonię, dobierający aktorów, nadających się do gotowej jego koncepcji — to znowu pedagogzy, wychowujący sobie materiał dla rodzaju i kierunku swych idei — albo przeciwnie nieideowcy, wykonujący tę pracę jako zawodową robotę, która zasadza się jedynie na pewnej sprawności technicznej — lub fantaści, unoszący się nad fragmentami, które ich porywają, nie wiążący tych fragmentów w całość itd.

Z tego widać, jak różnie może być wszystko w teatrze ujęte, tym bardziej jeśli się do tego doda różnaitość zdolności, wiedzy i fantazji tych ludzi; ale zarazem możemy się przekonać, jak dalece praca dekoratorska jest zależna od reżysera i jak często zachodzić mogą konflikty z powodu różnic w podejściu do sztuki, do utworu literackiego, jak i różnic pojęć o współpracy, o zespołowości itp.

Dekorator, przystępując do pracy nad otoczeniem, czyli dekoracją, powinien być świadomy szeregu momentów, które mu mogą przynieść pomoc i wskazać szereg podejść, poprzedzających pewne idee i koncepcje dekoracji, otoczenia, tj. części tła scenicznego.

Dekoracja, jak w ogóle wszelkie otoczenie, jest nierozdzielnyim czynnikiem jakiegokolwiek akcji utworu dramatycznego, jednak zanim stworzymy to otoczenie, albo zanim się zgodzimy na jakieś inne już powstające, wśród którego ma być dany utwór zinscenizowany, to przedtem powinniśmy się zastanowić, dowiedzieć, czy też



38. *Opera za trzy grosze* B. Brechta. Reż. L. Schiller, scen. S. Śliwiński. Teatr Polski, Warszawa 1929

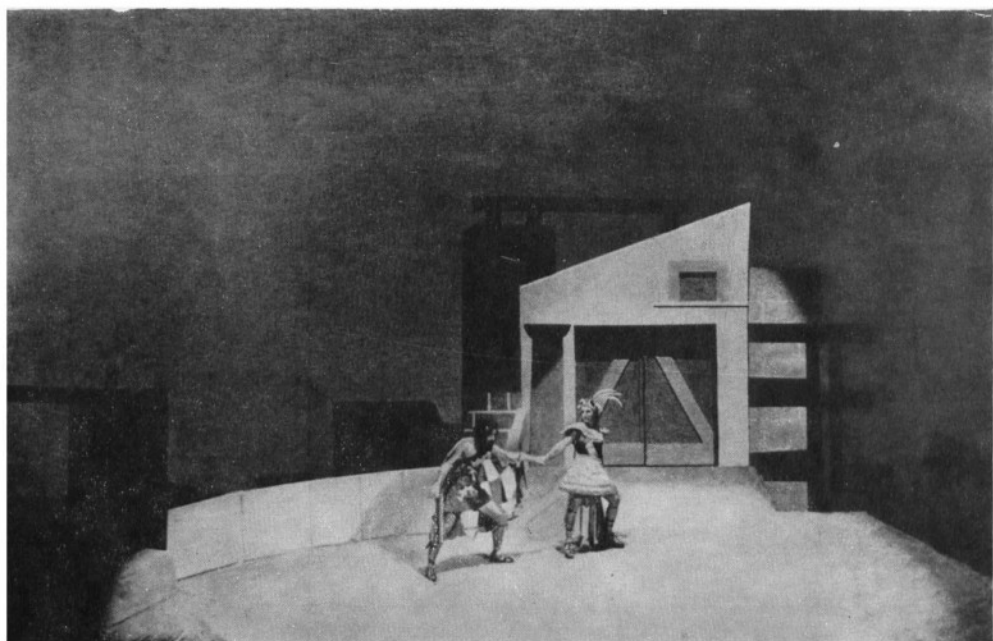
39. *Cjankali* F. Wolfa. Reż. L. Schiller, scen. K. Mackiewicz. Teatr Miejski, Łódź 1930





40. *Samuel Zborowski* J. Słowackiego. Reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko.
Teatr Wielki, Lwów 1932

41. *Powrót Odysa* S. Wyspiańskiego. Reż. J. Strachocki, scen. A. Pronaszko.
Teatr Wielki, Lwów 1932



wyczuć bezpośrednio z danego utworu dramatycznego — na jak dalece wyraźnej i konkretnej wizji nastroju otoczenia autor wprowadził postacie swojego utworu.

Czy wizja ta była widziana w zupełności, tj. nastrojowo i plastycznie, czy też była tylko pozbawionym wizualności tworem pojęciowym, czy też wreszcie mamy do czynienia z utworem o dowolnej koncepcji otoczenia plastycznego?

Wartość artysty-dekoratora nie leży w pięknych ani ciekawych, ani niesamowitych pomysłach dekoracyjnych, ale przede wszystkim w takich pomysłach, które stapiają i utożsamiają się z tłem wizji, na którym dany utwór sceniczny wyłonił się w koncepcji twórczej autora; następnie może on stwarzać otoczenie z własnej wizji, poza informacją autora na podstawie wspólnej analizy (z autorem, reżyserem i aktorami), która wybitnie podnosi i uwypukla treść, jak i charakter samego utworu.

Twórczość otoczenia nie zależy bowiem jedynie od wizji autora, gdyż znaczyłoby to, że każdy autor jest alfą i omegą w swojej wizji dla twórczości dekoratora; tymczasem nie wszystkie wizje otoczenia, czyli tła autora, są dla niego jasne i konkretne, tak jak i nie wszystkie wizje jego są niezbędnymi i dopełniającymi utwór.

Skoro chodzi o samą dekorację, to krótko i wężłowato, nie powinna ona nigdy wychodzić poza granicę potrzebnej treści, w przeciwnym bowiem wypadku staje się wobec teatru, aktora, natrętną, tym bardziej, że w najskromniejszym swoim zastosowaniu posiada już dużą przewagę nad innymi wyrazami teatru, dzięki swym masom, bryłom, plamom i kolorom, którymi działa.

Poza wszelkimi względami i wymaganiami artystycznymi, jakie obowiązują przy komponowaniu dekoracji, stajemy przede wszystkim wobec technicznej strony wykonania, która zależy od rodzaju sceny, a równie decyduje o pomysłach i formie dekoracji.

Do tych rodzajów scen, poddających pewne pomysły dekoracyjne, jak i wymagających dla siebie ich zastosowania, należą przede wszystkim sceny poziome i ramowe, a więc: obrotowe, blatowe, windowe, szufladowe, wózeckowe, zwykle parkietowe, estradowe przyściennie, taśmowe, kilkuramowe itp. — mniej zaś arenowe, jak i sceny na wolnym powietrzu, które znoszą jedynie

architekturę, względnie trójwymiarowe bryły, zresztą rozwiązujące się przeważnie światłem.

Nie znoszą zaś dekoracji sceny piętrowe, wielomansjonowe, ograniczające się do zasłon, stanowiących jedyną ich dekorację, poczynawszy od gładkich materii, poprzez wzorzyste i ornamentacyjne, aż do gobelinów, wyobrażających różne fragmenty, tak fauny i flory, jak architektury i scen rodzajowych.

Następnie są sceny pionowe, które poza światłem i dekoracją świetlno-iluzoryczną nie posiadają nawet zasłon.

Wszystkie te rodzaje scen wymagają więc od dekoratora zastosowania odpowiedniej konstrukcji i wykonania dekoracji, które w rezultacie swym muszą być idealnym dopełnieniem dzieła teatralnego, zamykającego się w uczuciach, myślach, słuchu i wzroku budowniczego tła scenicznego.

Wszelkie te działania, stają wobec coraz trudniejszych warunków terenowych i mechanicznych, które hamują w obecnym teatrze, tzn. w teatrze z końca XIX i początku XX wieku i nie mieszczą się już w obrębie jego dotychczasowego domu, nie pozwalające na wypowiedzenie się pewnym formom inscenizacyjnym, wymagającym innej przestrzeni wnętrza, wolnej od wszystkich konwencji obecnego teatru.

Po przebyciu tego niewielkiego zresztą spaceru wśród tych kilku potrzeb i trosk teatru, aktora, przychodzą mi na myśl słowa jak gdyby katechizmu teatru: Teatr to... najbogatsza wrażliwość wewnętrzna, wyobrażona i wyrażona najprostszyimi środkami.

Rozwiązywać wszystko, co jest sztuką, na oczach i widoku ludzkim: przyznanie się uszlachetnia, a nie obniża.

Sztuka nie znosi wstydu.

Jeśli masz coś ukryć, to tylko na wyraźny rozkaz Sztuki, a nigdy dla zewnętrznego efektu, bo każdy przygotowany, umówiony efekt jest gwałtem, zadanyim sztuce.

Najbardziej przekonującą rzeczą w sztuce była, jest i będzie prawda; to nie znaczy naturalizm ani realizm, lecz prawda sztuki.

Nie możemy w formie pozytywnej rozsądzić, kiedy ta prawda jest prawdą. Możemy tylko przez pewne negacje zbliżyć się do tego określenia. Prawdy tej nigdy nie wymyślimy głową.

Źródła jej tkwią w najgłębszych warstwach duchowych człowieka.

Mam na myśli tę prawdę sztuki, do której określenia również w formie negacji zbliża się poeta, jeden z największych na przestrzeni stuleci, Rainer Maria Rilke, mówiąc o poezji lirycznej:

„Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) — są doświadczeniami.

Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy...

Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym stro-
nach, o niespodziewanych spotkaniach i rozstaniach, których na-
dejście widziało się dawno...

Trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żad-
na nie była równa drugiej...

Ale i przy konających trzeba było spędzać czas...

A nie wystarcza i to jeszcze, że się ma wspomnienia.

Trzeba je umieć zapomnieć, jeśli jest ich wiele i trzeba mieć
wielką cierpliwość czekania, póki nie wrócą.

Bo wspomnienia same to jeszcze nie to.

Dopiero, kiedy krwią się staną w nas, spojrzeniem i gestem,
czymś bezimiennym i niedającym się odróżnić od nas samych, do-
piero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo odosobnionej
godzinie pierwsze słowo poezji stanie pośrodku nich i z nich wyj-
dzie”.*

To, co Rilke nazywa „doświadczeniami”, to w odniesieniu do
sztuki scenicznej nazwałbym w najgłębszym znaczeniu tego słowa
„przeżywaniem”.

Nie jest ono, podobnie jak „doświadczenia”, o których mówi
Rilke, pozbawione pierwiastka uczuciowego, gdyż w najgłębszych
warstwach duszy, gdzie narasta ta prawda sztuki, myśl, uczucie
i wola stopione są w nie dającą się rozszcześcić jedność.

W ścisłym związku z tym zaczynam inaczej widzieć każdy na-
stępny krok. Aktora z jego najszerzej pojętą wymową trzeba przy-
wrócić teatrowi, obłożyć go ciężarem dźwigania całej uwagi widza,
w nim zamknąć dawną treść przestrzeni, przez co stanie się on

* *Malte* s. 21—22 w tłum. W. Hulewicza. (Przyp. aut.)

wyłączną treścią, a przestrzeń wtedy dzięki niemu ożyje i zacznie rodzić wiele nowych możliwości, z nim współdziałających.

Opanować trzeba również widza, poza jego wolą i wiedzą, włączyć go do inscenizacji (do inscenizacji, nie do akcji); znalezienie się bowiem widza w jakimkolwiek miejscu zdarzenia, dramatu, akcji, treści, światła musi być z góry przewidziane przez budowniczego tła scenicznego.

Od szeregu lat czuli to konstruktorzy jakby intuicją — poruszyć widza; pamiętam tego rodzaju usiłowania, chociaż skierowane one były do innych celów teatru, a właściwie konstrukcji rozwiązania wieloramowej sceny taśmowej z obrotową widownią.

Środki, poruszające widza mechanicznie, nie mogą się jednak przyczynić do wrażeń swobody i poczucia własnej woli widza, jako biorącego udział w widowisku, co jest bardzo ważne ze względu na pewne uczucia, związane z teatrem aktora, odmiennym od teatru mechanicznego.

Tu zaczynamy się zbliżać do — ITEATRU, który zwalnia nas od wszystkich trosk wynikających z wyczerpanej konstrukcji, od wszystkich utartych dotychczasowych reguł, kanonów, praw, sposobów i wszelkich urządzeń mechanicznych, paraliżujących już naszą inwencję.

Czy ujrzę kiedyś na zbiegu czterech ulic olbrzymi, strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, przypominający swą formą raczej cokolwiek wyczekujący na swe przeznaczenie i u dołu pomiędzy wieżami, ujmującymi trzy kondygnacje, białe, kamienne schody, wygodne, szerokie, niskie w stopniowaniu?

Dom ten zwraca na siebie o tyle uwagę, że każda z jego fasad, których jest cztery jednakowych — innej jest barwie przeznaczona, mianowicie: południowa — złotej, wschodnia — błękitnej, zachodnia — czerwonej, północna — srebrnej.

Dosyć spora przestrzeń dzieli nas jeszcze od budynku tego — ITEATRU — zatem zbliżając się do niego wolnym spacerem, mamy możliwość porozmawiania o jego wnętrzu, o ludziach i sztuce, którą w nim dzisiaj właśnie grają.

Co do nazwy tego teatru, która brzmi — ITEATR — nie ma w niej żadnej utajonej myśli ani specjalnego symbolu, tak jak i w literze I nie trzeba się niczego osobliwego dopatrywać.

Nie chcąc po prostu nazywać tego teatru, teatrem nowoczesnym ani teatrem przyszłości, ani żadnym tego rodzaju określeniem — mając w myślach obecny teatr i teatr, o którym w tej chwili mowa, rozdzieliłem te dwa słowa, teatr i teatr, umieszczając po pierwszym słowie kropkę, zaś spójnik -i- włączyłem do powtórzonego wyrazu „teatr”; zwykły i niewinny sposób powstania nazwy -ITEATR- odróżniającej się brzmieniem od szeregu innych nazw teatru.

Co się zaś tyczy wnętrza budynku Iteatru, jest ono bardzo proste pomimo precyzyjnej i skomplikowanej konstrukcji.

Stałej sceny ani widowni wewnątrz to nie posiada, albowiem miejsca te, jak i forma, zależą od inscenizacji, od rodzaju utworu dramatycznego — powstają zatem tam i takie, jakich inscenizacja ogólna wymaga.

Ale przede wszystkim któż to są ci ludzie, aktorowie tego Iteatru?

Są to ludzie, posiadający szczerą i młody entuzjazm dla pracy, tak jak i wielkie przywiązanie do wszystkiego, co jest sztuką, lecz nie do jej reguł i form już gotowych.

Są to artyści, których wolą, tęsknotą i celem jest zdobycie nieograniczonej swobody w różnorodności i śmiałości wyrazu teatru, tak jak i świadome dążenie do twórczego zespołu, zdającego sobie jasno sprawę z tego, iż konieczny jest ten teatr, który pobudzi twórczość poety, jak niegdyś epokowe teatry — grecki, hiszpański i szekspirowski, dzięki którym, jak i dla których, urodziła się ta wieczysta, nieśmiertelna Sztuka dramatyczna.

Zespół ten rozumie i wie, że drogą do tego teatru i mocą jego fundamentu będzie wytrzymałość i dokładność wykonania wszystkiego, co zostało zamierzone.

Dotyk zimnej metalowej klamki przywrócił mi poczucie rzeczywistości — otwieram jednak z wysiłkiem drzwi — wchodzimy do hallu — ogarnia nas głęboka cisza, przechodzimy przez hall — uchylamy miękką, grubą zasłonę, wkraczając w wielką, lecz skupioną przestrzeń sali Iteatru, wypełnioną mrokiem i groźnymi w swych rozmiarach cieniami, piętrzących się mas, sięgających niewidocznego, ginącego w cieniu stropu sali...

Andrzej Pronaszko

LEON CHWISTEK

W roku 1915 wystawił wspólnie z Żeromskim sceny z *Lilli Wenedy* i *Legionu* w Zakopanem. Już wtedy był radykalnym nowatorem. W roku 1917 wziął czynny udział w zorganizowaniu ruchu formistycznego w Krakowie. Jest jednym z tych niewielu starych formistów, którzy nigdy nie wdawali się w kompromisy. Szedł naprzód z wytrwałym uporem, przepojony wiarą w zwycięstwo swojej idei. Wielkiej sztuki nie ma bez bohaterstwa! Pronaszko o tym wie i znosi z zimną obojętnością groźny atak broniącego się ancien régime'u. — Wszystko zdaje się wskazywać, że chwila zwycięstwa jest niedaleka. Od półtora roku Pronaszko może pokazać, co umie. Pracuje z zaciętkością i bezwzględną konsekwencją. Od półtora roku podziwiam jego dzieło w teatrze lwowskim. Tych, co go podziwiają, jest coraz więcej.

Na konkursie imienia Wyspiańskiego otrzymał pierwszą nagrodę¹. Wyróżnienie to jest triumfem nie tylko Pronaszki, ale całego formizmu. Świadczy chlubnie o wrażliwości artystycznej i inteligencji jury.

Pozornie zagadnienie dekoracji jest impasem. Jesteśmy zbyt wrażliwi, żeby móc znieść konwencjonalny naturalizm. Nikt już nie widzi w dekoracjach skał, drzew i pałaców — widzi tylko malowane papiery. Naturalizm im jest lepszy, tym jest gorszy. Świadczą o tym gabinety figur woskowych i kina. Pronaszko brzydzi się pretensjonalnością naturalizmu dekoracyjnego. Powiedział mi kiedyś, że radby dekorację unicestwić. Chce tylko pokazać to, co jest rzeczywiste i prawdziwe, tj. aktora i jego kostium. Ale tu

właśnie zaczynają się piętrzyć trudności. Aktor jest żywy, jest w pewnym sensie naturalistyczny. Jakżeż pogodzić go ze schematem formistycznej dekoracji? Sprzeczność jest pozorna, zrodzona z szablonowego obrazu rzeczywistości.

Żywy człowiek nie jest ani naturalistyczny, ani impresjonistyczny, ani formistyczny sam przez się. Jest takim, jakim go uczyni nasza wizja rzeczywistości. Jest takim, jakiego narzuci nam fantazja twórcza artysty.

Pronaszko posiada nieprawdopodobny dar ubierania człowieka. Nie waham się twierdzić, że jest genialnym kostiumerem, takim może, jakiego w tej chwili żaden inny teatr nie posiada. Umie zamieniać ludzi w aniołów, umie czynić z nich widmo rzeczywiste i żywe. Umie przez dobór barw i kształtów czynić z nich ośrodki przykuwające naszą wyobraźnię nieskończonym bogactwem i bujnością formy i umie narzucić nam przekonanie, że to wszystko rodzi się z pustki i grozy otaczającej ich przestrzeni. Te zdolności Pronaszki predestynują go na dekoratora wielkiego repertuaru romantycznego.

Samuel Zborowski, nad którym Lwów przeszedł do porządku dziennego, był arcydziełem sztuki dekoracyjnej. Nie wiem, czy liczba osób, które spostrzegły, że we Lwowie dzieje się właśnie coś wielkiego, przekroczyła kilka dziesiątek. Obawiam się, że była znacznie mniejsza. Ja uległem silnemu wrażeniu i muszę stwierdzić, że tkwi ono we mnie do dziś dnia.

Zajmowałem się wiele zagadnieniem wizji aniołów i twierdzę stanowczo, że żaden z artystów nie wzniosł się wyżej od Pronaszki. Anioły jego nie są ani dziwaczne, ani przerażające, ani sentymentalne. Są proste i bardzo poważne. Mają podłużnie sfaldowane ciężkie suknie, nikle, trapezoidalne skrzydła, i groteskowe ubrania głów. Ten, który trzyma tajemniczą księgę — tworzy osobiwie niepokojącą sylwetkę.

Na tle ich białych szat nabiera osobiwej siły, czarna sylweta Zborowskiego i w malinowe, i pąsowe jedwabie odziane widmo Zamoyskiego. Wszystko razem tworzy wspaniały obraz, może najpiękniejszy z tych, jakie widziałem na scenie.

W *Odysie* stworzył Pronaszko zwarty, skośny, każdoaktowo zmieniający swoją formę wielokąt, silnie nachylony ku widzowi.

(Linie wytyczne rozwiązania przestrzeni: Akt I.: Droga Odysa z tułaczki do dalekiego, nieosiągalnego wprost domu. Akt II.: Scena mordu: Odys zabija gachów. Padają mu pod nogi. Akt III.: Zupełne osamotnienie Odysa, zagubionego w rozległej przestrzeni). W wielokacie tym, wyobrażającym ubogie środowisko ówczesne, nie kryjące w sobie żadnych tajemnic, umieścił kolorowych, bogato ubranych gachów, Telemaka, Penelopę i obszarpanego w stylizowany sposób nadczłowieka Odysa. Zasadniczy kontrast groteskowego kostiumu i schematu dekoracji. Ucieczka przed pustką dnia powszedniego. Zwyczajni ludzie szukają jej w błyskotkach — Odys rwie się do tajemnicy morza. Akt ostatni był osobiście silny. Kontrast pięknej sylwety Odysa na tle bezgranicznej pustki. (Odys grany był świetnie przez Janusza Strachockiego). Pustka skalnego wielokątu zanurzonego w płaszczyźnie morza. Było tylko jedno błysnięcie chimery, zjawy bardzo niesamowitej i dziwnej. Resztę wypełniło oczekiwanie zjaw, niepokój i strach.

W związku z tymi sprawami chcę jeszcze wspomnieć o Walkiriach, występujących w *Zborowskim* ². Są to dwie groteskowe, zupełnie nieoczekiwane maski, związane ze schematem przestrzeni górskiej. Jest w tym beziła smoków tokańskich, które miały odstraszyć Francuzów. Jest w tym cała tragedia konającej rekwizytorni romantyzmu. Wzruszenia rodzące się w takiej sytuacji, są bezwzględnie nowe i zawierają element narkotyczny najwyższego gatunku. Wydaje się, że Pronaszko otwarł przed nami jakąś nową, zamkniętą dotychczas księgę wizji. Trudno przewidzieć, co czeka na nas, na jej następnej stronie.

Odrodzenie teatru

ANDRZEJ PRONASZKO

Często się zdarza, że idee, które nam się wydają ostatnim krzykiem dnia dzisiejszego i jako takie spotykają się z zarzutami małej wewnętrznej treści a dużej chęci epatowania, po bliższym poznaniu się z nimi, wykazują posiadanie szeroko rozgałęzionego drzewa genealogicznego sięgającego swymi korzeniami zamierzchłych czasów, a treść ich jest tak ważna, że utrudnia idei zdobycie praw do życia, o które walczy.

Tak jest i z ideą teatru symultanicznego, znanego już w formie teatru arenowego za czasów Hellady, lub liturgicznego oraz misteryjnego za czasów średniowiecza.

Dziś przychodzą tylko nowe metody realizacji starej idei różniącej się jedynie o nacisk innych trochę form rozwijającej się cywilizacji.

Zanim zacznę rozpatrywać parę różnych koncepcji współczesnego teatru symultanicznego muszę się zatrzymać na teatrze pudełkowym, który wyrósłszy w czasie wyłaniania się dramatu świeckiego z dramatu liturgicznego, przystosował się do warunków ówczesnego ustroju społecznego i już pozostał w tej formie do czasów dzisiejszych.

Nie będę tu poruszał ewolucji teatru średniowiecza, odbiegłoby to za daleko od tematu, którym jest strona czysto techniczna urządzeń sceny i widowni, a streszczę się jedynie do wyliczenia paru sposobów montażu scenicznego. Jednym z nich były tzw. „chariot” wozy przejeżdżające przed publicznością, a kryjące w swych pudełkach coraz to inne tereny akcji przedstawienia. Dziś są one zastąpione na scenie pudełkowej przez obrotówkę lub plat-

formy ruchome, poruszające się na szynach podscenia, biegnących równolegle do ramy prosceniowej.

Innym rodzajem inscenizacji plastycznej była tzw. „décor simultané”, łącząca w sobie wszystkie tereny akcji wyobrażone za pomocą pędzla na jednym wielkim płótnie.

Według tych terenów posuwała się akcja sceniczna lub rozgrywała się ona jednocześnie w kilku punktach naraz.

To samo działo się w przedstawieniach na wolnym powietrzu, gdzie na specjalnie wybranym i ogrodzonym terenie budowano miejsca gry, tzw. „mansions”. Tutaj już nie aktorzy, ale publiczność posuwała się od jednego terenu akcji do drugiego, od jednego domu do następnego. Każdy z nich miał swoje inne przeznaczenia, wyobrażając sobą np. piekło, niebo, dom Heroda itd.

W niejednym z tych domków odbywała się akcja parokrotnie i aby ją zakończyć lub pokazać widzom, że należy już iść dalej współczesny inscenizator zasuwał w nich kotarę.

Ta właśnie kotara średniowiecznych „mansions” zdecydowała o formie teatru pudełkowego i przerodziwszy się w kurtynę wprowadziła zasadę separacji sceny od widowni.

Powody, dla których została uznana potrzeba kurtyny, są następujące: 1. chęć wyraźnego odcięcia w czasie jednej akcji od drugiej, 2. korzyść jaką daje możliwość odłączenia widza od terenu działań scenicznych.

Dziś, gdy te funkcje kurtyny zostały już zupełnie zastąpione przez znakomicie podatne aparaty elektryczne, kurtyna wraz z ramą prosceniową straciła swój powód istnienia, a jej racja bytu zamyka się w niemożności przerobienia istniejących i zupełnie od niej uzależnionych teatrów.

Jakież są wady teatru pudełkowego?

Nie chcąc wychodzić za dużo poza ramy udzielonego mi miejsca, ograniczę się do wyliczenia tylko trzech, ale najbardziej według mnie istotnych.

Pierwszą z nich jest niemożność nawiązania ścisłego kontaktu pomiędzy sceną a widownią. Drugą, jednopłaszczyznowość sceny pudełkowej, która w konsekwencji zepchnęła plastykę teatralną na fałszywe tory. Trzecią, wkroczenie na widownię architektury reprezentacyjnej.

Abym mógł dać choć dorywcze wyjaśnienie dotyczące tych trzech zarzutów, jakie postawiłem teatrowi pudełkowemu, muszę przede wszystkim przedstawić skrót analityczny funkcji dwóch elementów, jakimi są widownia i scena.

Widownię więc mogę określić jako teren dający możliwość równorzędnego dla wszystkich widzów otrzymywania pewnej sumy wrażeń wpływających jedynie z istoty przedstawienia.

Co do sceny, zadanie jej polega na najbardziej wszechstronnym, przestrzennym pokazaniu rozgrywającej się akcji i na możliwości nawiązywania ściślejszego lub słabszego kontaktu między sceną a widownią.

Zadania powyższe, które są nieodzownymi warunkami współżycia sceny z widownią, czyli innymi słowy wciągnięcia widza w orbitę życia scenicznego, są zupełnie obce teatrowi pudełkowemu.

Paradoksalna rozpiętość widowni teatru pudełkowego i odgrożenie jej sceny ramą prosceniową uniemożliwia nawiązanie ścisłego i równowartościowego dla każdego z widzów kontaktu pomiędzy nim a aktorem.

Jeżelibym chciał wyrazić cyfrowo różnicę, jaka zachodzi pomiędzy aktorem a bliższymi i dalszymi rzędami widowni, wystarczyłoby skierować czytelnika do przejrzenia cen biletów w każdym z istniejących teatrów. Różnica pomiędzy biletem pierwszego parteru, a biletem ostatniego na „jaskółce” z całą precyzją wyrazi stopień możliwości odbierania wrażeń lepiej i gorzej sytuowanych widzów.

To dotyczy widowni. Jeżeli chodzi o scenę, aktor pragnący skontaktować się z widownią napotyka na swej drodze na ramę prosceniową, wyraźnie zaznaczającą rozdział między nim a jego odbiorcami.

Pęd aktora do wychodzenia poza ramę prosceniową, wykreślenie ze środków oświetlenia aktora jej dolnej aparatury, pęd inscenizatora do zabudowania sceny przed ramą, próby reżysera wypuszczania aktorów z widowni — oto są przykłady szukania sposobu przełamania zapory, jaką stworzyła rama prosceniowa, szukania sposobu nawiązania kontaktu z widzem. Próby, niestety,

nie mające znaczenia w sensie istotnego rozwiązania tego problemu.

Odseparowanie od sceny, ustawienie ich wzajemne na wprost siebie i oprawienie sceny w ramę prosceniową stworzyło z niej coś w rodzaju obrazu, narzucając jej z miejsca prawo jednopłaszczyznowości i wymagania, jakie się stawia obrazowi.

Tę z góry narzuconą jednopłaszczyznowość wszystkiego, co się wiąże ze sceną, pogłębia jeszcze bardziej widownia, której nieproporcjonalna rozpiętość nie ogranicza się jedynie do jej głębokości, ale i wysokości.

Jeżeli połączymy oko widza siedzącego na górze, na jednym z bocznych balkonów z najwyższym punktem ramy prosceniowej widzimy, że zasięg jego oka w głąb sceny jest szalenie mały. Wskutek tego akcja, mająca zdawałoby się do swej dyspozycji wielką przestrzeń pudła scenicznego, musi wychodzić naprzód, ścieśniać się w wąskim pasie granicznym ramy prosceniowej i jeszcze bardziej wchodzić w jednopłaszczyznowość.

W teatrze pudełkowym jest oczywiście do osiągnięcia iluzja wielkich przestrzeni, silnego odsadzenia od siebie tuż przy sobie, a raczej tuż za sobą, ciasno stojących planów.

Nie ma to naturalnie nic wspólnego z pełnowymiarowym, przestrzennym widzeniem formy, w niczym to nie zmienia tego, co już powyżej powiedziałem na niekorzyść teatru pudełkowego, daje jednak, o ile by to mogło komu wystarczyć, możliwość wytworzenia pewnych złud przestrzennych, a zawdzięcza to teatr pudełkowy kompletnej izolacji widowni od sceny, brakowi wszelkiej możliwości jej kontrolowania.

Tę dezorientację widza w orientowaniu się w wymiarach przestrzeni wyzyskuje teatr pudełkowy w dekoracji, gdzie fałszywa perspektywa zastępuje pełnowymiarową przestrzeń.

Plastyka teatralna raz powołana do fałszowania przestrzeni, do stwarzania jej iluzji, szybko się degeneruje i zdąża po równi pochyłej do swego upadku, do zupełnego oderwania się od swego istotnego przeznaczenia, wchodząc w ramy tzw. „malarstwa teatralnego”, nie mającego nic wspólnego ani z potrzebami sztuki teatralnej, ani malarstwem sztalugowego.

„Dekoracja”, oto doskonały termin do wyrażania zadań jakie

postawił sobie teatr pudełkowy w dziale plastyki scenicznej, ale nie mający nic wspólnego z zadaniem plastyka w teatrze, którego, podkreślam, współpracę widzimy dziś w dążeniu do wywołania u widza dramatycznego napięcia za pomocą wzajemnego ustosunkowania w przestrzeni teatralnej aktora, terenu akcji i form plastycznych pomagających z jednej strony do wyrażenia tego stosunku, z drugiej, do zaznaczenia charakteru miejsc akcji.

Teatr pudełkowy, pozostawiwszy scenę samej sobie, oddzieliwszy ją barierą od widowni, zastrzegł dla tych dwóch działów pełną autonomię.

Scena przechodzi różne etapy dążąc, mimo wszystko, do pewnej elastyczności, która będąc najzupełniej skrupowana ramą prosceniovą wyraża swój pęd do ruchu przez kręcenie się naokoło siebie, nie mogąc ani o włos zbliżyć się do widowni.

Z drugiej strony widownia, chcąc pomieścić jak najwięcej publiczności i zajrzeć jednak przez otwór ramy proscenioviej, jak przez okno na autonomiczne podwórko sceny, pnie się wzwyż ramion kurtyny, budując szeregi pięter, balkonów, jaskółek i łóż, co w swej konsekwencji wprowadza na widownię architekturę reprezentacyjną, mającą za zadanie stworzenie luksusowego wnętrza, odpowiadającego marynarkowym lub frakowym możliwościom, czy też ambicjom, publiczności.

Fakt, że architektura widowni, raz ustalona, nie może mieć nic wspólnego z każdorazowo inną architekturą sceny czy jej dekoracją, nie potrzebuje wyjaśnień.

Ale zaznaczyć należy, że oko widza błędzące po widowni do podniesienia kurtyny, a po jej podniesieniu w dalszym ciągu nasiąkające jej architekturą, ma przed sobą przeczące sobie dwa światy: świat architektury reprezentacyjnej według wymogów widowni i świat architektury scenicznej według wymogów spektaklu.

Nie wpływa to dodatnio na zawiązanie kontaktu widowni ze sceną, a przeczy ustalonemu poprzednio pojęciu otrzymywania pewnej sumy wrażeń wypływających z istoty przedstawienia, bez ingerencji czynników pobocznych.

Chcąc wyjaśnić sobie istotę teatru pudełkowego można powiedzieć, że charakteryzuje go wstępowa kolejność obrazów rzuca-

nych przed oczy widza w płaszczyźnie ramy prosceniowej, a odcinanych od siebie zapadającą kurtyną.

Metoda ta nie jest niczym innym, jak dążeniem do zachowania praw jedności czasu i przestrzeni.

Teatr symultaniczny temu się przeciwstawia wracając, w tym wypadku, do teatru średniowiecza, który zignorowawszy prawo jedności czasu i przestrzeni, dawał widzowi możliwość jednoczesnego oglądania kilku miejsc naraz i nie obawiał się zostawić w akcji jednoczesnej ludzi żyjących na przestrzeni kilku tysięcy lat.

Różnica, jaka się tu znajduje, jest zasadnicza.

Zamiast bowiem iluzji rzeczywistości, jaką wniósł ze sobą teatr pudełkowy, wraca do swych praw prawda artystyczna wyrażająca rzeczywistość, tj. przekrój.

To, co dziś nazywamy teatrem symultanicznym, wychodzi poza ramy jednoczesności akcji, a zawiera jeszcze jej wielopłaszczyznowość, pojęcie znów zaczerpnięte z praw teatru średniowiecza.

Różnica polega tylko na innej jego formie, która się wyraża zamknięciem widowni i sceny w jednej przestrzeni teatralnej specjalnie do tego budowanej.

Jedność tej przestrzeni teatralnej umożliwia nam doskonałe ignorowanie tejże jedności w stosunku do rozgrywającej się akcji.

Omawiając teatr pudełkowy, starałem się wykazać kilka jego najistotniejszych wad, z których najbardziej zasadniczą jest separacja sceny od widowni. Sprawa ta dawno już zaprzętała umysły wielu ludzi teatru, znane są też ich prace zdążające do przełamania chińskiego muru ramy prosceniowej. Nie można tu też nie wymienić nazwisk, związanych tak ściśle z reformą teatru, jak Hansa Poelziga¹, z jego widownią dowolnie zmniejszającą się na korzyść rozszerzającego się proscenium, lub przeoczyć Augusta Perreta, z jego trójsceną i akcją odbywającą się jednocześnie na wszystkich trzech naraz, lub Oskara Strnada, będącego już na drodze do ostatnich rozwiązań przestrzeni teatralnej, która pod nazwą teatru symultanicznego została dokonana w Polsce.

Zanim przejdę do omówienia tych właśnie prac stworzonych w Polsce, zatrzymam się jeszcze chwilę na samej scenie teatru pudełkowego i zwrócę uwagę na parę ostatnich doświadczeń związanych z pracą w ramach jej możliwości. Możliwości te są czasem

nader skromne, tym bardziej może będzie interesujące, gdy pokazuje sposób ich rozszerzania i pogłębiania, tzw. elastyczności sceny.

Krzyczcie Chiny Tretiakowa² (Teatr Ateneum): Trudnością, jaka tu się nastroczała, było przeprowadzenie szybkich zmian na szczupłym i bardzo skrupulatnie obwarowanym terenie proscenium, dokładniej, wnętrza ramy prosceniowej. Jesteśmy więc w paszczy wilka. W tym to niewygodnym miejscu, mającym tylko jedną dodatnią stronę — bliskość do widowni, miałem za zadanie skomponować parę terenów akcji i zawarunkować możliwość ich błyskawicznej zmiany. Dla rozszerzenia przestrzeni i stworzenia w jej ramach pewnej sugestii wybrzeża, narzuciłem na istniejący, pokiereszowany schodkami teren podłogi nowy teren, pochylając go mocno ku widowni. To pochylenie umożliwiło odfałszowanie przestrzeni, wyprowadzenie jej, do pewnych granic, z jej jednopłaszczyznowości.

Dzieląc skomponowany teren na określoną ilość cząstek połączonych ze sobą na bokach, a rozciętych w środku, uzyskałem możliwość obracania ich na osiach i przecharakteryzowania pierwotnego terenu na nowy.

Cząstki terenu środkowego, odpadając na boki, ukazywały ukryty pod nimi pokład okrętu, który, podparty przez tył okrętowy zjeżdżający spoza ramy prosceniowej, tworzył jego całość.

Ta sztucznie stworzona elastyczność sceny nie byłaby jednak do zrealizowania bez spuszczenia kurtyny, a to, oczywiście, przeżywało napięcie akcji.

Przejdźmy teraz do dekoracji symultanicznej, którą tu będzie reprezentować sztuka pt. *Jeńcy* Marinettiego, Widzimy tu jakby połączenie wspomnianej poprzednio „*décor simultané*” i teatru misteryjnego na wolnym powietrzu. Są bowiem osobne miejsca gry na jednej, zamkniętej przestrzeni, równoznaczne „*mansionom*” i jednocześnie, jak w „*décor simultané*”, nie publiczność, lecz aktorzy przechodzą z jednego miejsca na drugie lub grają w paru miejscach naraz.

Zwracam tu znowu uwagę na podest, taflę narzuconą na istniejącą podłogę teatralną. Przez pochylenie tej tafli dało się uzyskać zgodny z prawdą wymiar przestrzeni scenicznej.

Jest tu nawrót do średniowiecznych „chariot”, tylko że te ukry-

te wozy średniowiecza zastąpione zostały otwartymi platformami zaopatrzonymi z jednej strony kółkami, z drugiej sztabami wchodzącymi w gardła wózków podscenia. Na tych platformach, dwu lub trzech do każdej sceny, ustawiano dekoracje. Podczas zmian, które się odbywały przy otwartej kurtynie, platformy, każda z częścią swojej dekoracji, rozjeżdżały się na boki, do tyłu, lub ku przodowi, pokazując, zasłaniając, oddalając lub zbliżając coraz to nowe tereny akcji.

Zbójcy Schillera: Pokazuję to jako przykład tzw. kompozycji przestrzeni scenicznej, która w obecnym przeglądzie jest przykładem trzecim z rzędu, gdyż pierwszym były *Krzyczcie Chiny*, drugim *Jeńcy*.

Teren sceny, jednolity w zasadzie, a zmieniający się tylko w pewnych swych skrawkach, jest skomponowany do obsłużenia wielokrotnie zmieniających się miejsc akcji.

Charakteryzacja poszczególnych terenów odbywała się za pomocą form plastycznych, wysuwanych lub pochłanianych przez zapadnie. Dodatkowe formy były opuszczane z góry.

Mistrz Manole Błagi: Przykład dekoracji narastającej. Z pewnych form, sugerujących ruiny, wyrasta cerkiew przez dodanie do poprzednich kilku form nowych.

Na tym kończę przegląd dekoracji teatru pudełkowego i przechodzę do omawiania teatru symultanicznego.

TEATR SYMULTANICZNY

Makieta teatru symultanicznego, jaka na zamówienie magistratu m. Warszawy została wykonana w roku 1928 według projektu mego i architekta Syrkusa, jest pierwszą próbą realizacji idei teatru symultanicznego.

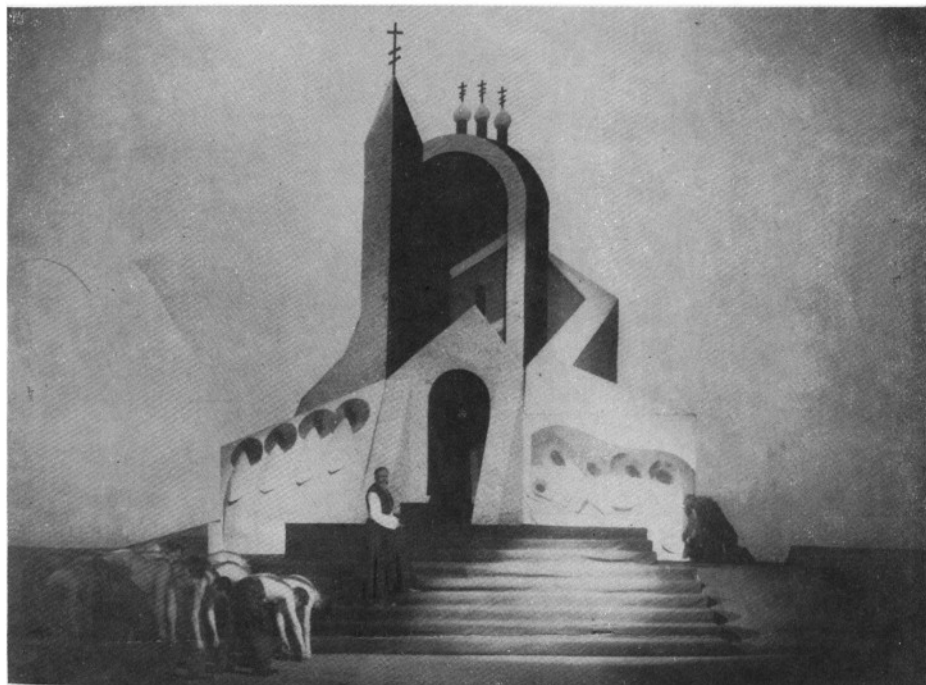
Jedność przestrzeni teatralnej, jednoczesność akcji, elastyczność sceny i wnikanie widowni w scenę, oto hasła, pod którymi odbywała się praca przygotowująca pierwszy nowoczesny teatr.

Samo przez się rozumie się, że kurtyna znalazła się poza ścianami tej koncepcji, a jej funkcje oddane zostały aparaturze świetlnej.



42. *Jeńcy* F. T. Marinetti. Reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko.
Teatr Wielki, Lwów 1933

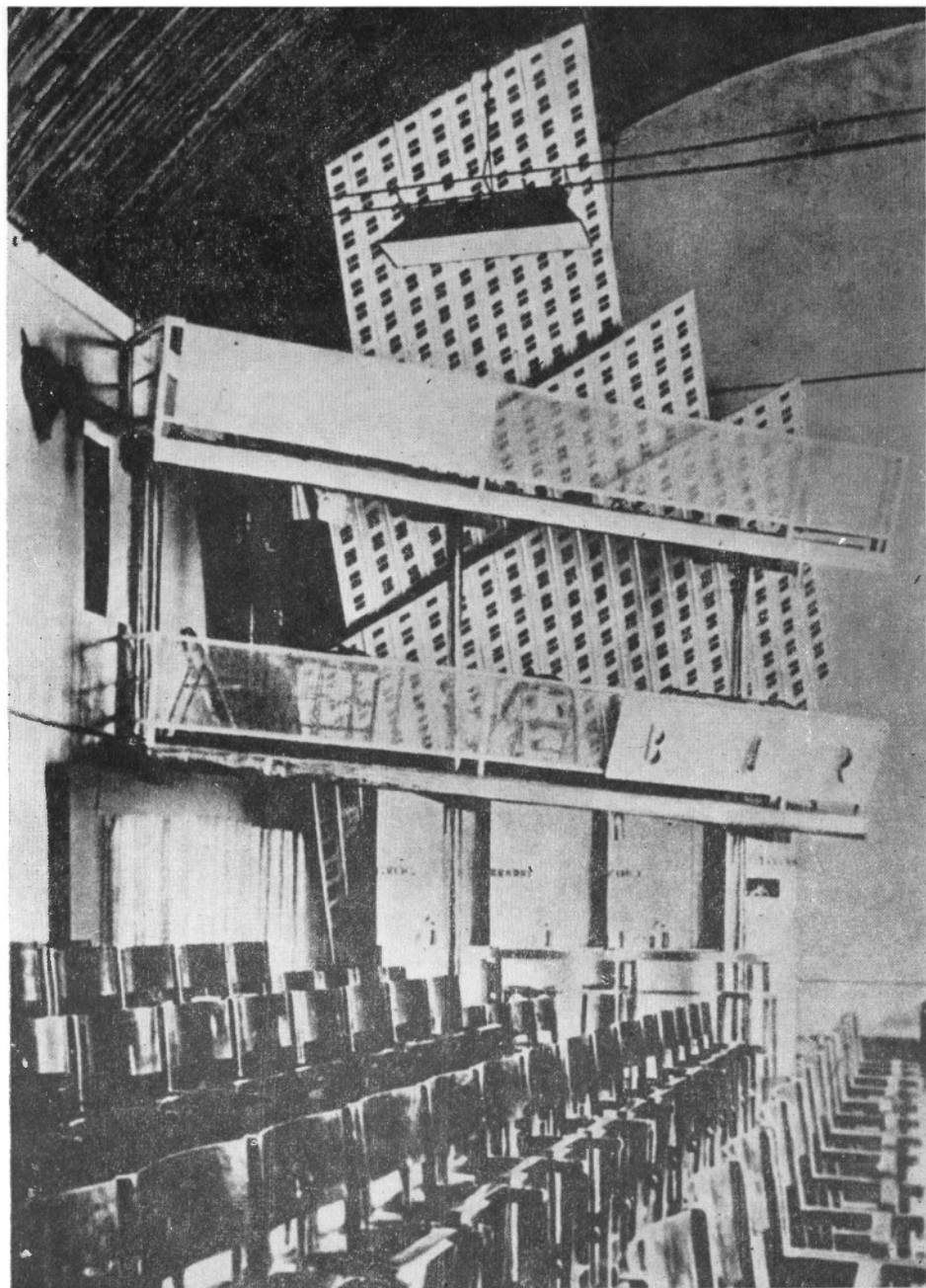
43. *Mistrz Manole* L. Błagi. Reż. K. Tatarkiewicz, scen. A. Pronaszko.
Teatr Wielki, Lwów 1934



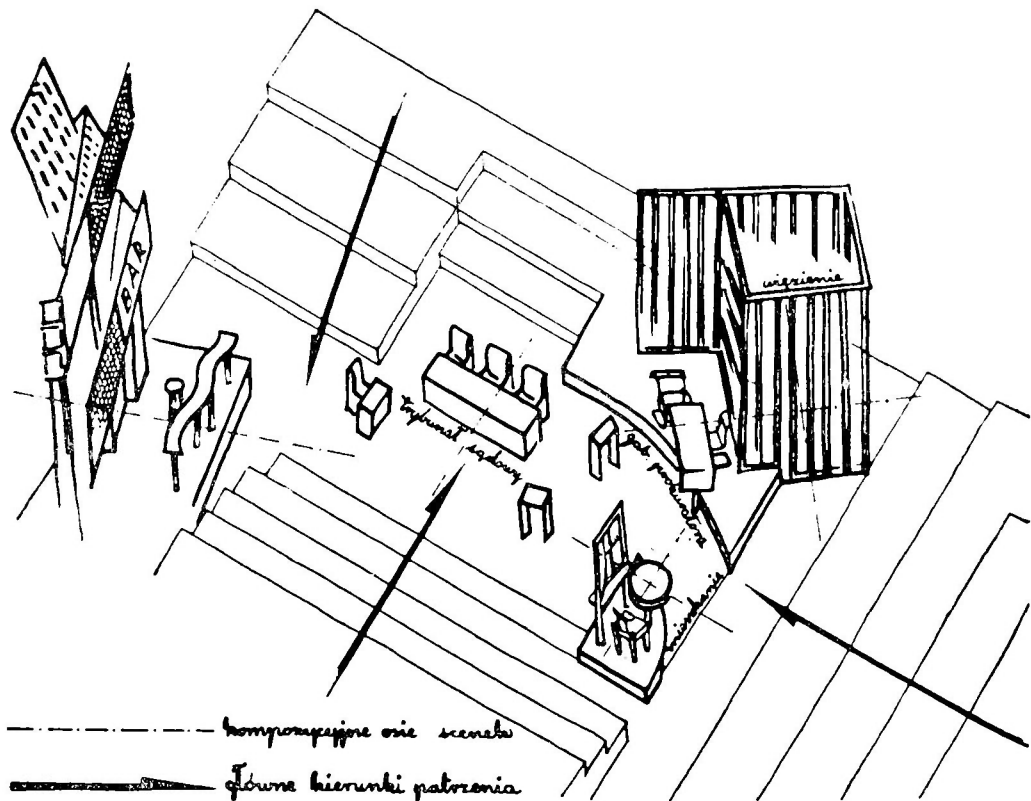


44. Człowiek, który był Czwartkiem G. K. Chestertona. Reż. W. Radulski,
scen. A. Pronaszko. Teatr Wielki, Lwów 1934



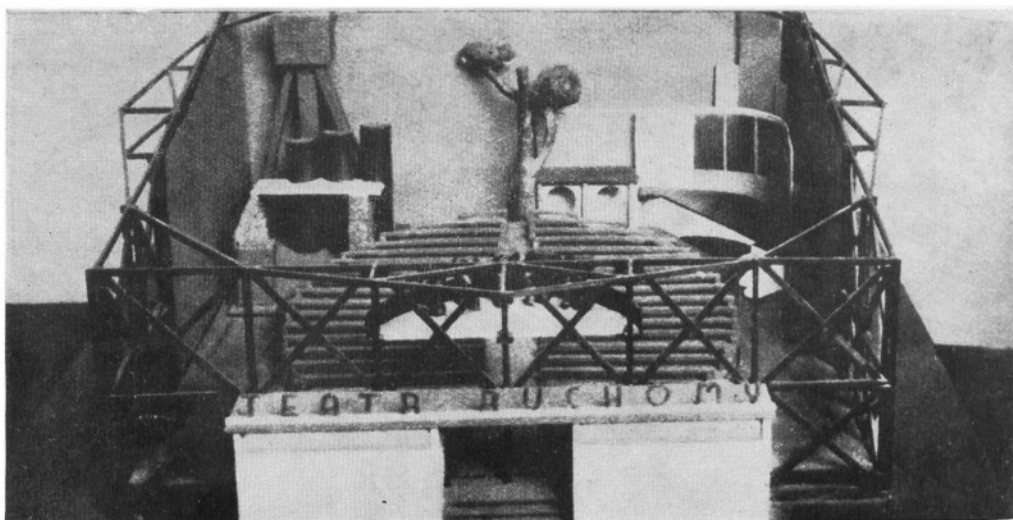


45. Fragment scenografii do *Bostonu* B. Blume'a. Reż. M. Brandt, scen. H. i Sz. Syrkusowie. Teatr im. Żeromskiego, Warszawa 1933



46. Adam Mściwujewski: plan sceny w *Bostonie* B. Blume'a. (Reż. M. Brandt, scen. H. i Sz. Syrkusowie, Teatr im. Żeromskiego, Warszawa, 1933). Na podestach publiczność, strzałki oznaczają główne kierunki wzroku widzów.

47. Andrzej Pronaszko: makieta Teatru ruchomego, 1933—1934



Jeżeli sobie wyobrazimy wielką przestrzeń sali nakrytą krzywą powierzchnią sufitu, a w dole dwa wielkie pierścienie sceny otaczające widownię i wirujące w dwu różnych kierunkach, będziemy mieli pełny obraz tej makiety, której konstrukcję wyjaśniają załączone plany.

Jak już powiedziałem, scena obejmująca widownię (jej parter) dwoma pierścieniami, wyposażonymi zapadniami i małymi obrotówkami, a mająca jeszcze na przodzie i w głębi miejsca gry, daje pełną możność pokazania jednoczesnego kilku akcji naraz, a oprócz tego, przez uruchomienie jej pierścieni i wszystkich urządzeń wewnętrznych umożliwia wydobyć ruch wielopostaciowego, w różnych kierunkach i zazębienia się akcji i — form.

Jeżeli dodamy do tego możność usuwania wygranych terenów poza pole widzenia i łatwe, dzięki głębokości sceny, operowanie nasileniem kontaktu, musimy stwierdzić, że elastyczność tej sceny nie pozostawia nam nic do życzenia.

Jednak ten system rozwiązania przestrzeni teatralnej, dając możność skonstruowania znakomicie pracującej sceny, ogranicza do pewnego stopnia poczucie aktora ruszania się w idealnie pełnowymiarowej przestrzeni przez brak widowni otaczającej go dookoła, jak w teatrze arenowym.

Niedomaganie to zmniejsza ruch obrotówek znajdujących się w pierścieniach sceny.

Przechodząc do górnej części widowni musimy stwierdzić, że jej wielka rozpiętość stwarza błąd wyrażający się w jaskrawym różnicowaniu się wartości miejsc.

Zawieszenie jej nad sceną, oderwanie się jej od sceny, uniemożliwia tej ostatniej nawiązanie z nią ścisłego kontaktu, gdyż najbardziej wysunięty teren włączający prawie na kolana parteru widowni, będzie dla jej balkonowej części zawsze daleki.

Błąd ten wyszedł z umowy budowania teatru dla wielkich mas.

Dziś widzimy że ta zasada nie jest w tym podejściu słuszna, gdyż jest nam zupełnie obojętne, czy 5 000 widzów zobaczy dane przedstawienie podczas jednego, czy dziesięciu wieczorów.

Sprawa opłacalności teatru, zwrotu kosztów inscenizacji itp. da się zawsze uzgodnić z budżetem teatru, poza tym dziś, gdy te-

atr przestaje być teatrem prywatnej spekulacji finansowej, a wchodzi w ramy gospodarki państwowej jak szkoły, muzea itd., staje się mniej aktualną.

Wspomniany wyżej błąd makiety zbliża się w wyżej omówionym znaczeniu do stałych błędów teatru pudełkowego. Unika ona jednak szczęśliwie wprowadzenia architektury reprezentacyjnej i narzucenia jej oczom widza.

Oczy widza czy to parterowego, czy to balkonowego nie napotyka na swej drodze patrzenia na scenę niczego, co by nie miało ścisłej z nią łączności, a to trzeba znów zapisać do zalet tego rozwiązania przestrzeni teatralnej.

Omówiwszy pokrótce makietę Teatru symultanicznego przechodzę teraz do rozpatrzenia istniejącego od 1932 roku na Żoliborzu teatru zaprojektowanego przez architekta Syrkusa³.

TEATR SYRKUSA NA ŻOLIBORZU

Załączając tu kilka klisz wyjaśniających konstrukcję tego teatru, sam ograniczę się na razie do zacytowania kilku zdań z artykułu inżyniera Syrkusa, poprzedzającego otwarcie teatru.

„Cała jej widownia (sala teatralna) to synteza przestrzeni, w której odbywa się akcja sztuki. Nie ma sceny w jednym końcu sali... nie ma miejsca, które by było specjalnie dla sceny przeznaczone... Każda sztuka wymaga innej sytuacji... toteż jako najdalej idąca możliwość byłby dla każdej sztuki nowy budynek teatralny, a jako najbliższa możliwość ten tymczasowy teatr, którego przestrzeń dla każdej sztuki musi być inaczej zorganizowana... Podłoga (sali teatralnej) podzielona jest na ruchome podia, które mogą być podnoszone i opuszczane... Możemy mieć scenę jedną, możemy mieć scen kilkanaście”.

Słowa te dokładnie wyjaśniając ideę przewodnią tego teatru, który pojęciu sceny elastycznej, będącej prawem omówionej już makiety, przeciwstawia teatr elastyczny, a wnikanie widowni w scenę zamienia na przenikanie się widowni ze sceną.

Mogłoby się zdawać, że chodzi tu jedynie o grę słów. Chodzi

tu jednak o coś więcej, gdyż koncepcja teatru elastycznego unie-
możliwia istnienie w jego ramach sceny elastycznej. Jest to nie-
odłączną właściwością tej koncepcji, bez której przenikanie się
widowni ze sceną byłoby nie do zrealizowania.

Dla dokładności zaznaczę, że teatrem elastycznym nazywam
właśnie możliwość różnorodnego organizowania całej przestrzeni tea-
tralnej, czyli każdorazowo innego ustosunkowywania rozrzuconych
po całej przestrzeni części widowni i sceny.

Jest to więc giętkość, elastyczność, ramy jej jednak są z góry
zastrzeżone. Obowiązuje ona do chwili ustalenia kompozycji te-
renu wypracowanego dla danej sztuki. Z chwilą jego ustalenia,
przestrzeń teatralna sztywnieje, a to właśnie z powodu przenika-
nia się widowni ze sceną, które wzajemnie się obejmując, zagra-
dzają sobie jednocześnie drogę.

Sekunduje temu wydatnie podział podłogi na szereg przylega-
jących do siebie prostokątnych podiów, obdarzonych, oczywiście,
tylko jednym ruchem pionowym, doskonale wypełniającym swą
służbę przy omawianych wyżej wstępnych przedstawieniowych
zmianach kompozycji przestrzeni teatralnej, ale nie mogących
spełnić żadnych zadań związanych z ruchem terenu podczas ak-
cji, ze zmianą terenu lub usunięciem go, gdy jako wygrany prze-
stał być potrzebny.

System ten (podiów ruchomych) znanych w teatrze pudełko-
wym jako zapadnie, a wypełniających tam bez zarzutu swoje za-
danie zmiany terenu przez ściągnięcie go na dół, zamknięcie nad
nim tafli i ponowne wrócenie na górę już gotowego, następnego
terenu, tu jest nie do wykorzystania, gdyż widz siedzący tuż nad
zapadnią nie omieszkaby zainteresować się jej pracą, a to odebra-
łoby jego zainteresowanie akcją odbywającą się już w tej chwili
na terenie sąsiednim. W teatrze pudełkowym praca ustępującego
terenu może być zasłonięta przez inny teren wjeżdżający z boków
na tzw. wózkach lub za pomocą innej zapadni, bliższej widowni, za-
krywającej pracę następnej. Dynamika akcji nie tylko na tym
nie traci, ale zyskuje.

W koncepcji teatru na Żoliborzu elastyczność sceny nie istnieje,
a organizacja przestrzeni teatralnej ogranicza w dość znacznym
stopniu organizację przestrzeni scenicznej, polegającej między in-

nymi na możliwości umieszczenia w niej dowolnej ilości potrzebnych akcji terenów.

Decyduje w tym wypadku sama koncepcja tego teatru, a nie szczupłość sali w jakiej się on mieści, gdyż właśnie dzięki niej daje się osiągnąć płytkość (mała rozpiętość) widowni i względną równowartość jej miejsc.

Względność ta ujawnia się w wypadku operowania nasileniem kontaktu między sceną a widownią.

Bliskość lub odległość akcji przy tej organizacji przestrzeni jest zawsze przypadkowa, gdyż dzięki rozrzuconiu terenów sceny po całej sali, to co dla jednej części widowni jest bliższe, dla drugiej okazuje się odległe i odwrotnie.

Przytoczone wyżej właściwości tego teatru, będąc brakami w stosunku do zasad przyjętych przez makietę teatru symultanicznego, warunkują jednak jego możliwość przełamania zupełnego jednopłaszczyznowości teatru pudełkowego.

Tutaj zasada przenikania się widowni ze sceną przynosi wielkie rezultaty.

Mimo, że jeżeli chodzi o publiczność, każda jej część z osobna ogląda akcję w pewnym stopniu jednopłaszczyznowo, to jednak aktor, czując się otoczonym ze wszystkich stron przez oczy widzów, zmuszony jest do wygrania całej swej postaci, co w swej konsekwencji stwarza nowe możliwości gestu i formę ruchu scenicznego wzbogaca wielokrotnie.

Na tym kończę omawianie teatru na Żoliborzu, a przechodzę teraz z kolei do trzeciego typu teatru symultanicznego, który, jeżeli chodzi o kolejność w czasie, zajmuje miejsce pierwsze.

Jest nim mój zarys Teatru symultanicznego, który był zapożyczkowaniem prac nad makietą Teatru symultanicznego.

MOJ ZARYS TEATRU SYMULTANICZNEGO RUCHOMEGO

Jak już powiedziałem na wstępie tego artykułu: nic nie ma na świecie nowego. Koncepcja tego teatru jest właściwie odwróceniem teatru arenowego, gdyż, jak wskazuje rysunek, ustala na miejscu areny widownię, a na miejscu amfiteatru scenę.

Poczęła się ta idea z lekcji Adama Mickiewicza (rok 1843), a oparła się o doświadczenia i wskazania teatru średniowiecza, o którym już mówiłem.

Adam Mickiewicz, autor pierwszego na świecie faktomontażu scenicznego, tej formy scenicznej tak dzisiaj modnej (*Dziady*), jest zarazem pierwszym w odnowieniu koncepcji teatru symultanicznego i poszukiwaczem nowych dróg teatru.

We wspomnianej lekcji teatralnej Mickiewicz mówi wyraźnie o potrzebie ucieczki z teatru pudełkowego, a szukając nowych form teatru, natrafia na arenę cyrku i tu widzi jedynie możliwy, choć wyraźnie tymczasowy teren pracy, dający szerokie możliwości dla jego zamierzeń. Widząc jednocześnie braki tego rozwiązania przestrzeni scenicznej, przepowiada możliwość użycia maszyn wspomagających dynamikę przedstawień.

Mickiewicz już wtedy widział wszystkie błędy teatru pudełkowego, szukał środków do zaktywizowania widzów, do zadziergnięcia kontaktu między sceną a widownią i wskazywał realizację tych idei przez złączenie we wspólnej, jednej przestrzeni teatralnej i widowni, i sceny.

Wracając teraz do zarysu Teatru symultanicznego (ruchomego), jaki w 1927 r. przedstawiłem, muszę zaznaczyć, że jako zasadę ma on właśnie jedność przestrzeni teatralnej, a poza tym wysuwa prawo małej rozpiętości widowni, wnikania widowni w scenę i elastyczności sceny.

Jak załączony rysunek wskazuje, widownia zajmuje środek sali, a scena otacza widownię dookoła.

Jeżelibyśmy wzięli pod uwagę scenę teatru pudełkowego posiadającą obrotówkę, moglibyśmy na niej uczynić pierwszy próbny krok w kierunku realizacji teatru tego typu.

Widzę tę możliwość przez ustawienie krzeseł widowni na kole obrotówki i skomponowanie terenów akcji na reszcie przestrzeni scenicznej.

Zakrycie aparatury oświetlającej tereny gry spełnić może zawieszony nad widownią okrągły plafon.

Wskutek takiego postawienia rzeczy, uzyskujemy: 1 — jedność przestrzeni teatralnej, 2 — dobre pole widzenia, 3 — swobodę przybliżania i oddalania akcji, 4 — możliwość dowolnego nawiązy-

wania kontaktu sceny z widownią. 5 — pełną asekurację otrzymywania wrażeń związanych ściśle z istotą przedstawienia, 6 — możliwość oglądania jednoczesnego kilku akcji naraz i 7 — prawie zupełnie pełne pojęcie przestrzenności.

Jak widzimy z poprzednio omówionego rozplanowania przestrzeni teatralnej, cała przestrzeń zostaje wypełniona przez widownię i tereny gry, a jedynym wolnym miejscem byłaby stara rama prosceniowa służąca tym razem jako wejście na naszą nową widownię, przy ustawieniu jej na wprost ramy.

Przy rozpoczęciu widowiska, obracając widownię na kole obrotówki, przechodzić możemy szereg scen w dowolnym tempie lub iść w ślad za posuwającą się terenami akcją.

Gdybyśmy teraz chcieli rozwinąć możliwości tego teatru przez elastyczność sceny, moglibyśmy powoławszy do życia Mickiewiczowskie maszyny wmontować je w scenę i podzieliwszy ją na dwa obracające się pierścienie, wyposażone zapadniami i obrotówkami, uzyskać na niej ruch wielopostaciowy.

Ta koncepcja teatru nie daje jednak możliwości oglądania aktora ze wszystkich stron i przeciwstawia się tym samym koncepcji Syrkusa.

Wyjaśnię to, zwracając uwagę na teatr arenowy, z którego przez odwrócenie jego zasady wyrósł właśnie przedstawiony wyżej zarzys Teatru symultanicznego (ruchomego).

Najbardziej zasadniczymi właściwościami teatru arenowego są: zawsze względne pojęcie oddalenia miejsc akcji od publiczności i wzajemne oglądanie się publiczności siedzącej naprzeciwko siebie, co nabiera głębszego znaczenia dopiero przy małej rozpiętości widowni.

Te dwie właściwości teatru arenowego skłoniły mnie do wyżej opisanego odwrócenia jego planu, co w konsekwencji, asekurując widza od ingerencji wrażeń pobocznych, zmniejszyło, jeżeli chodzi o poczucie aktora, pełnowymiarowość przestrzeni teatralnej.

Trzy formy teatru symultanicznego, które tu omówiłem, wykazują obok zdobyczy posuwających rozwiązanie przestrzeni teatralnej naprzód i pewne niedomagania, ujawnione lub jeszcze nieujawnione przez brak próby ogniowej, jaką daje każdej idei jej realizacja.

Te niedomagania nie są jednak tej miary, aby być upoważnionym do bagatelizowania dotychczasowego dorobku.

Przeciwnie, ten ostatni jest wystarczająco silnym bodźcem do dalszej intensywniej pracy, a ostatecznym celem jest stworzenie teatru, w którym jego pracownicy, oparłszy się o zdobycze dzisiejszej techniki ściśle dostosowanej do ostatnich wymogów wiedzy teatralnej, mogliby realizować najśmielsze swe zamierzenia i móc być wyrazicielami tętna dzisiejszego życia.

Na zakończenie mego artykułu muszę jeszcze raz podkreślić, że głównym założeniem teatru symultanicznego, jego punktem wyjścia jest zasada przełamania dotychczasowej separacji sceny od widowni, zespolenie tych dwóch czynników w pewną jedność, sprężenie ich tak silnie do wspólnej pracy, aby między widzem a aktorem wynikł tak idealny kontakt, jaki dotychczas został osiągnięty jedynie pomiędzy książką a kimś, kto ją czyta.

Technika zaś sceny, jej, jak się parokrotnie wyraziłem, elastyczność, jest jednym z czynników służących temu celowi, toteż jej praca musi być o tak wysokim poziomie, aby nie stwarzała dla widza trudności w czytaniu zdarzeń scenicznych, dając jednocześnie zupełnie nowe emocje wizualne, nie umniejszone przez niedyspozycje przestarzałej sceny. I jeżeli teatr wkracza dziś na drogę swego uwspółcześnienia, przystosowania się do potrzeb dzisiejszego życia i stanie się wyrazicielem zagadnień nurtujących to życie, wkracza tym samym na drogę swego odrodzenia.

„NA LEWO. NAPRZÓD!”

Stary a nowy teatr

ANTONINA SOKOLICZ (?)

KRYZYS TEATRU

Literatura teatralna lat ostatnich pełna jest narzekań i lamentów, polemik i dyskusji z powodu kryzysu teatru współczesnego. Pracownicy na niwie teatralnej — zarówno jak i krytycy, literaci i reżyserowie — rozprawiają szeroko o upadku teatru, zastanawiają się nad środkami ratunkowymi. Nawet niezależna krytyka mieszczańska z bólem stwierdzić musiała „zmarzch” teatru burżuazyjnego.

Teatr stał się „przedsiębiorstwem”, które musi przynosić zyski właścicielom lub najczęściej akcjonariuszom. Tak samo, jak każde inne przedsiębiorstwo kapitalistyczne. Należy więc „strawę duchową” przez teatr dostarczaną przystosować do smaku i upodobań „spożywców” mieszczańskich.

Przejrzyjcie repertuar przeciętnego teatru dzisiejszego! Operetka, kabaret i bezdennie głupie tragifarsy, fabrykowane na łokcie przez „solidne firmy” autorskie, wypierają na „rynku teatralnym” z repertuaru dzieła dramatyczne o prawdziwej wartości artystycznej. Żaden szanujący się teatr, chociażby w Anglii, nie ośmieli się wystawić *Tkaczy* lub sztuk rewolucyjnych Galsworthy’ego, *Upiorów* Ibsena lub „niemoralnych” sztuk Shawa czy też Wilde’a. Gra się natomiast ckliwe melodramaty lub sprośne komedie różnych Sardou, Bataille’ów, Bernsteinów, Caillavetów i Flersów.

Teatr stał się miejscem rozrywki dla zblazowanych dorobkiewiczów. Zadanie autora dramatycznego sprowadza się do łechtania najniższych instynktów pozbawionej smaku artystyczne-

go publiczności mieszczańskiej. Reżyser musi biedzić się nad kombinowaniem dekoracji, które byłyby „niczym żywe”; imponowały wzbogaconym paskarzom i lichwiarzom imitacją wspaniałości, złocen i barw „królewskich”. Reżyser musi łamać głowę nad wydobyciem efektów świetlnych i piorunów zakulisowych, które by wstrząsnęły przyjemnie nerwami wyczerpanych po „dniu pracy uciążliwej” macherów giełdowych.

By nie znudzić „spożywców” mieszczańskich, domagających się wciąż nowej i nowej rozrywki, teatr musi raz po razie wystawiać „świeże” sztuki. Wobec tego nieszczęsny proletariusz sceny — aktor współczesny zamienia się w mechanizm, uczący się wciąż nowych i nowych ról. Z konieczności traktuje więc każdą z nich powierzchownie, bez należytego opracowania, bez dostatecznego pogłębienia. Aby prędzej, aby dalej!

W ten sposób marnieją talenty dramatyczne — aktor z twórcy scenicznego staje się maszyną mówiącą.

Czyż mogło stać się inaczej w teatrze mieszczańskim!? Wszak szczytło to, co stanowiło moc i życie teatru dawnej Grecji, co było świeżością i zdrowiem widowisk ludowych średniowiecza lub teatru czasów Szekspira. — Wszak zerwała się więź łącząca widzów — widownię ze sceną w jedną całość, spójną tchnieniem piękna dramatycznego. Rampa sceny dzieli dzisiaj na dwa obce sobie obozy — aktorów, gotowych z całym nabożeństwem natchnienia odtworzyć każde wielkie dzieło sztuki dramatycznej, i widownię dorobkiewiczów, zgoła obojętnych względem sztuki, tragedii, gry aktorskiej.

Tam, gdzieś wysoko — w załamaniach balkonu lub dusznej ciemni galerii — goreją rozżarzone czarem sztuki oczy biednej nauczycielki, studenta, robociarza. Śledzą bacznie każde posunięcie się artysty, każde drgnienie głosu. Cóż — drobna garstka...

Lecz „daremną rozpacz, próżny żal”! Tak zwany kryzys teatru jest tylko jednym z wielorakich przejawów kryzysu, przeżywanego przez literaturę i sztukę — przez całą kulturę burżuazyjną. Kapitalizm bankrutuje, a wraz z nim chyli się ku upadkowi cała nadbudowa ideowa ustroju kapitalistycznego — religia i prawo, filozofia i historia, literatura i sztuka. I jak żadne „środki ratunkowe”, stosowane przez klasy rządzące celem zachowania

wania ich stanu posiadania, nie zdołają powstrzymać procesu przebudowy społecznej — tak samo wszelakie kombinacje przedsiębiorczych duchem kultury mieszczańskiej działaczy artystycznych nie zdołają skierować sztuki w ogóle, a teatru w szczególności, na drogi odrodzenia.

„Wschód może jeszcze pochwalić się teatrem, ale teatr Zachodu wydaje ostatnie podrygi” — wyrokuje o teatrze współczesnym świetny bojownik o odrodzenie teatru, artysta angielski G o r d o n C r a i g.

A. G. F u c h s¹, autor znanej pracy pt. *Rewolucja w teatrze* kończy swą ocenę teatru burżuazyjnego, znajdującego się zdaniem autora — „pod wszechwładnym berłem klik literackich i pod opieką różnych aferzystów”, wnioskiem pełnym zwątpienia:

„w tym teatrze żadna ewolucja artystyczna dokonać się nie może”.

Zresztą przyjrzyjmy się niektórym próbom odrodzenia teatru współczesnego drogą „reform pokojowych”.

REFORMATORZY TEATRU

„Znamiennym jest fakt, że większość prób zreformowania teatru współczesnego — pisze P. K i e r z e n c e w², rosyjski teoretyk teatru proletariackiego — bynajmniej nie pochodziła ze strony fachowców scenicznych”. Widocznie teatr burżuazyjny tak dalece wyjałowił swych działaczy, że utracili zdolność do wszelkich śmiałych poczynań twórczych. Wszystkie najciekawsze innowacje zostały przeprowadzone przez miłośników, przy czynnym współudziale takich samych „niefachowców” ze świata literackiego i artystycznego.

Francuski teatr zreformowany stworzył A n t o i n e z trupy złożonej z amatorów. Moskiewski teatr artystyczny S t a n i s ł a w s k i e g o powstał również z trupy amatorskiej. Nowy repertuar artystyczny przedostaje się na scenę angielską jedynie dzięki zrzeszeniu miłośników literatury i sztuki — tzw. S t a g e S o c i e t y³ (Towarzystwo Sceny). Nowy teatr w A m e r y c e został założony parę lat temu przez grupę amatorów — W a s-

hington Square Players⁴ (Komedianci skweru waszyngtońskiego).

Klika finansowo-kapitalistyczna, sprawująca rządy nad teatrem współczesnym, zupełnie nie odzywała się na te wysiłki zreformowania teatru. I „nowe” teatry, obliczone na widzów z inteligencji mieszczańskiej, najczęściej bankrutowały po paru latach beznadziejnego borykania się z przeszkodami finansowymi. Moskiewski Teatr Artystyczny wielokrotnie stawał na progu zupełnego bankructwa. Wszelkie próby stworzenia w Londynie teatru poświęconego prawdziwej sztuce rozbiły się o mur obojętności widzów mieszczańskiej. A Gordon Craig po latach zmarnowanych prac i wysiłków — nieuznany i wykpiony musiał opuścić Anglię i szukać na obczyźnie możliwości urzeczywistnienia swych niezwykłych pomysłów scenicznych. Próby stworzenia teatru artystycznego we Francji (Théâtre des Arts, Vieux-Colombier⁵ itp.) upadły wobec braku poparcia ze strony finansjery mieszczańskiej.

Musimy atoli ocenić bezstronnie te „pomysły” reformatorskie, a wtedy prędzej uda nam się ustalić przyczyny ich niepowodzeń.

Wszystkie różnorakie reformy teatralne czasów ostatnich dadzą się sprowadzić do dwóch typów zasadniczych: 1. dążenia w kierunku stworzenia artystycznego repertuaru teatralnego oraz 2. technika gry scenicznej, inscenizacja, dekoracje.

„Reformatorzy” wyczuli, że należy dać lepszym kołom inteligencji mieszczańskiej te dzieła współczesnej literatury dramatycznej, które dają wyraz stanu duszy inteligenta współczesnego — które odtwarzają lęk, smutek, beznadziejność zmagania z mierzającym go indywidualizmem (jednostkowością) mieszczańskiego. Dzieła Maeterlincka, Przybyszewskiego, Hamsuna, Hofmannsthal, Wedekinda, późniejsze dramaty Hauptmanna zamykały się w obrębie zagadnień życia osobistego, nie dotykając zgół zagadnień zbiorowości — życia społecznego. A jeśli nawet wystawiano utwory Ibsena, Shawa, Strindberga, Mirbeau, to bynajmniej nie dla ich treści społecznej, dla wołań rewolucyjnych z dzieł tych bijących. Znowu chodziło jeno o wypowiedziany w tych dziełach bunt indywidualności (jednostki) przeciwko jarzmu kołtuństwa i filisterii mieszczańskiej.

Wrócono również, co prawda, do dzieł klasyków — do Sofoklesa, Szekspira, Moliera, Goethego; czyniono to jednak nie tyle przez kult dla majestatu sztuki przeszłości, ile przez chęć ucieczki przed rzeczywistością, wieszczącą zgon beznadziejny panującemu łaadowi.

Znamienneą jest chaotyczność repertuaru teatrów „reformowanych”. Stanisławski wystawia społecznikującego Czyrikowa po mistycznym Maeterlincku, Szekspira jednocześnie z Hauptmannem itd. Tak samo układa repertuar Niemiec Reinhardt, Francuz Antoine. Bo w ostateczności reformatorom teatru nie chodzi tyle o to, co się gra, ale o to, jak się gra.

Toteż główny ciężar kładzie się w teatrach reformowanych na dekoracje, które doprowadzono dzięki powołaniu najlepszych sił artystycznych do doskonałości.

Największy zaś wysiłek uczyniono w kierunku, niestety, czysto zewnętrznego, mechanicznego zasypania przepaści, przedzielającej scenę od widowni. Nowatorzy ci czuli, że póki nie uda się nawiązać mocno więzi między apatyczną, bierną widownią a akcją sceniczną, wszystkie wysiłki ich okażą się płonnymi. Usuwano więc orkiestrę i suflera. Kasowano rampę i zaprowadzano górne oświetlenie. Wreszcie przenoszono teatr na arenę cyrkową, jak to uczynił Reinhardt w Berlinie, a *Gémier*⁶ w Paryżu. Lub odwrotnie — redukowano widownię do intymnego zacisza małej sali — Studio Moskiewskie, Gajdeburow⁷ w Petersburgu, Reduta w Warszawie.

Wszystko nadaremno. Publiczność znajduje w teatrze odpoczynek duchowy, zabawę, rozrywkę. Ale pozostaje bierną. A reformatorzy czynią w dalszym ciągu próbę za próbą, doświadczenie za doświadczeniem.

Nie należy niedoceniać tych wysiłków twórczych. Craig, Reinhardt, Stanisławski, Meyerhold, Antoine, Komissarzewski⁸, a u nas Wyspiański, Pawlikowski, Osterwa, Limanowski, Szyfman, Zelwerowicz, Wysocka-Stanisławska, Drabik położyli wielkie zasługi na polu rozwoju sztuki teatralnej. Rewolucyjny teatr przyszłości nie będzie mógł przejść obojętnie obok tego wielkiego dorobku artystycznego.

I nie jest winą „reformatorów”, jeśli nie zdołali stworzyć istot-

nie nowego teatru. Nie mogli odrodzić instytucji stworzonej przez rozkładającą się klasę — klasę ginącą. Burżuazję musiał i musi obsługiwać jedynie taki teatr, który będzie odpowiednikiem wyrażnym jej uwiadu starczego.

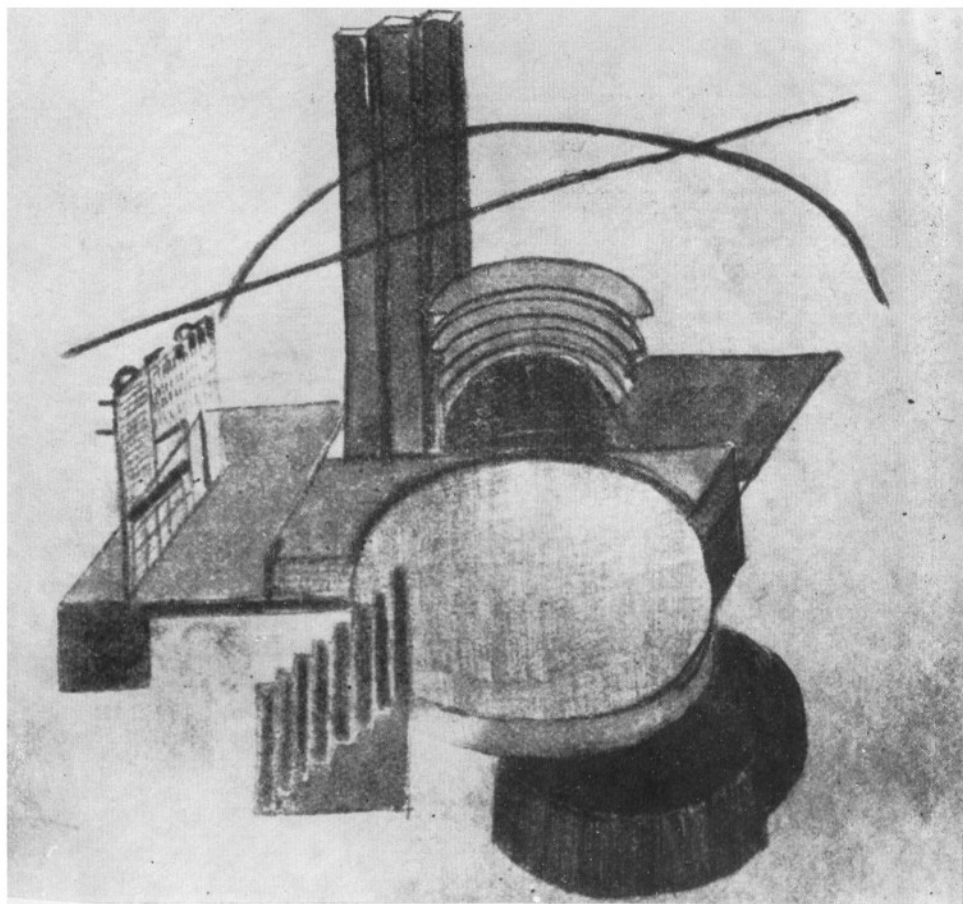
Należało już od dawna pójść za wskazaniem Wagnera⁹, obejrzeć się za nową siłą społeczną, która z wiośnianą świeżością młodości i zdrowia sięga po kierownictwo życia społecznego, która pragnie i zaczyna tworzyć nową kulturę odrodzeniową. Bojownicy i twórcy teatru muszą oprzeć się na walczącej o jutro klasie. Z umiłowaniem i podzięką przygarnie ona do swych szeregów każdego, co wraz z nią zapagnie tworzyć nowe piękno.

Klasą tą jest proletariat.

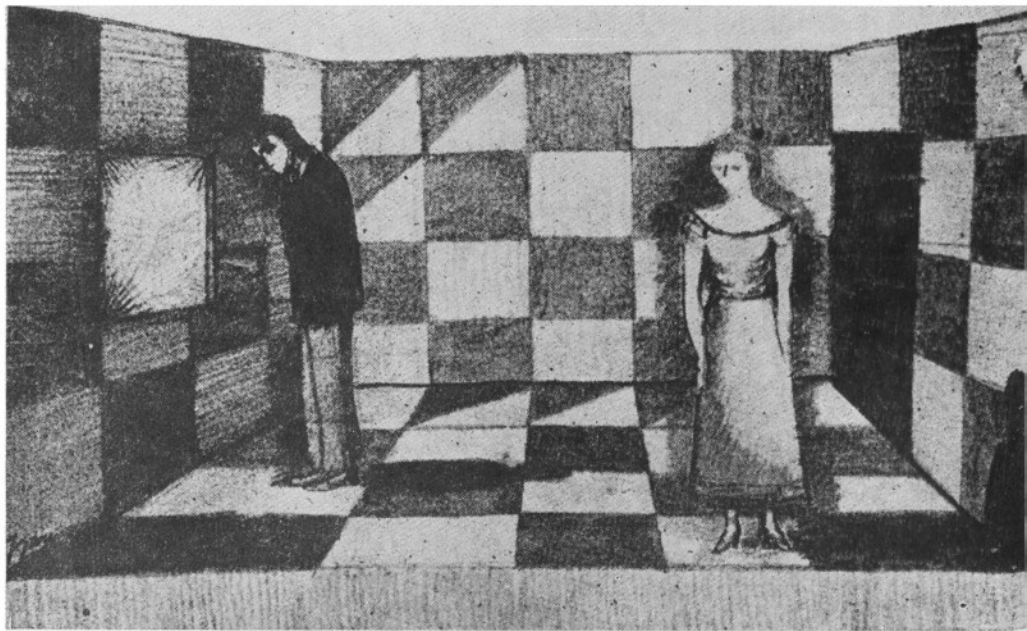
TEATR PRZYSZŁOŚCI

Gdy zetkniemy się bezpośrednio z życiem artystycznym doby dzisiejszej, przerazi nas w pierwszej chwili chaos dążeń, kierunków, tendencji. Nie zauważymy nic stałego, niewzruszonego. Odbywa się wielka stypa pogrzebowa dawnych bożków, przewodników i uwielbień. Jeszcze się trzymają oburącz na powierzchni maniacy i rutynierzy przebrzmiałych form i obrządków artystycznych. Lecz ponad ich głowami rozlegają się jakieś głośnie, ożywcze wołania młodzieńcze. Zmagają się tęsknoty za nowymi prawdami artystycznymi. Walka życia, odrodzenia artystycznego z próchnem i stęchłą dawności.

Ginie sztuka naturalistyczna, która dawała świetną, precyzyjną fotografię rzeczywistości, a mroziła czarowną bajkę — legendę, stanowiącą istotę wewnętrzną duszy i jej przeżyć. Ginie i m p r e s j o n i z m — to lotne mieniące się barwami tęczy, muskające przesuwające się po kwietnej powierzchni życia, lecz nie przenikające w głąb ukrytej treści jego. Artyści powracają do świetnych tradycji monumentalnej sztuki dekoracyjnej, przełamując je przez pryzmat współczesności. Pragną objąć dziełami swymi wielkie przestrzenie widzialne, które przemawiałyby nie do „wybranych” tylko, lecz przyciągały do siebie, czarowały swym widokiem tłumy, masy, g r o m a d ę. Tak czynią jedni.

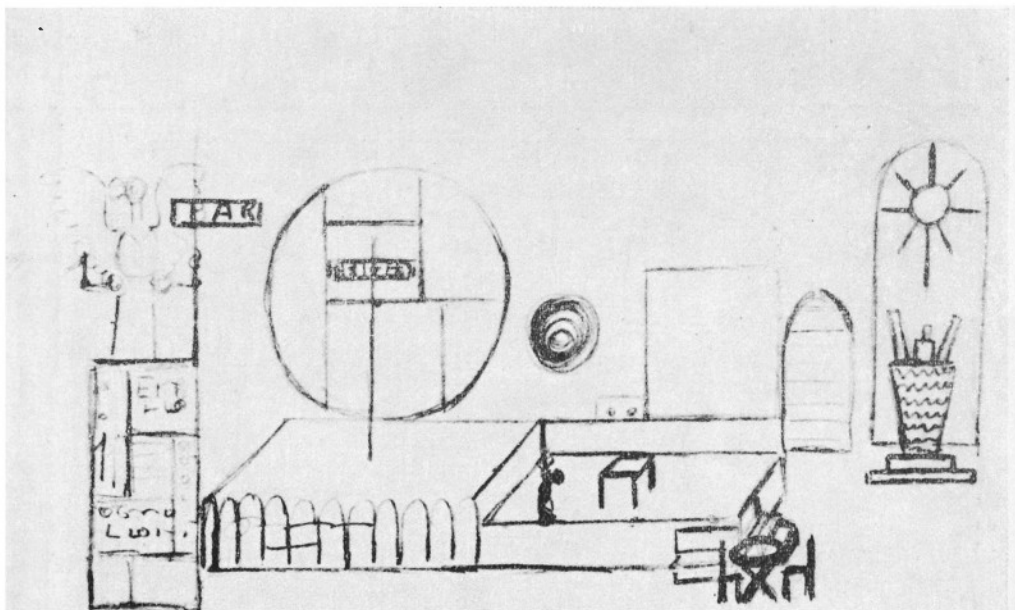


18. Henryk Wiciński: projekt sceny teatru konstruktywistycznego



49. Józef Jarema: projekt scenografii do *Św. Mikołaja na 66 piętrze*
J. Jaremy. Reż. M. Katz, scen. H. Gotlib. Teatr Artystów Cricot, 1933

50. Henryk Wiciński: projekt scenografii do *Anno Santo* J. Kurka. Reż.
W. Dobrowolski. Teatr Artystów Cricot, 1934



Drudzy — z tężyzną i wściekłością młodości wdzierają się w najskrytsze tajniki przeżyć, wyrrywają z piersi krwawiące serce ludzkie, wołają:

— Widzicie ludzie! Oto jesteście wy i dusze wasze. Spójrzcie. Oto wije się z bólu całe jestestwo wasze, oto drga i tęskni, czuje i cierpi, raduje się i zwycięża.

Poprzez błazeńskie drwiny kołtunerii mieszczańskiej przedziera się — ekspresjonizm.

Wielka sztuka dekoracyjna, jako wykładnik przeżyć gromady ludzkiej; ekspresjonizm zaś, jako wyraz przeżyć wiecznie szukającej, tęskniącej i wiecznie walczącej duszy ludzkiej — oto są — chwilami krzyżujące się, chwilami zbiegające i znów rozchodzące się — linie, po których pójdzie rozwój sztuki czasów najbliższych.

Jednostka i ogół, indywidualizm i kolektywizm (socjalizm) — w tym wiekuistym konflikcie tkwi rdzeń obecnego kryzysu duchowego i kulturalnego. W przebudowie społecznej upatrujemy rozwiązania tego przeciwieństwa.

— Jak to? Wszak jeśli wam uda się zaprowadzić ten wasz koszarowy „nowy ład”, gdzie wszyscy będą sobie równi, jednakowo ubrani, ostrzyżeni, obdarzani chlebem kartkowym i innymi specjalą; wszak wtedy tłum przytłoczy, zdusi niezależność jednostki — wołają wystraszeni wieszczci indywidualizmu mieszczańskiego.

Bynajmniej! I w tym miejscu powołamy się świadomie na zdanie socjologa niemieckiego, F. Müller-Lyera¹⁰, dalekiego od socjalizmu i marksizmu:

„obydwa wielkie słowa — indywidualizm i socjalizm, którymi rozbrzmiewa nasze stulecie, dowodzą dobitnie wzmożenia się tęsknoty za szczęściem. Te obydwa hasła nie stoją bynajmniej, jak to ogólnie sądzą, w nieprzejednanej sprzeczności ze sobą, lecz są różnymi wyrazami tegoż dążenia. Bez wątpienia — skoro przez indywidualizm będziemy rozumieli tę karykaturę, według której każdy człowiek jest przyrodzonym wrogiem drugiego człowieka..., a socjalizmu nie potrafimy sobie wyobrazić inaczej, jak przymusowego wyrównania, które świat cały skazałoby na jałowe życie koszarowe, wtedy istotnie obie zasady znalazłyby się w przeciwieństwie nierozwiązalnym. Jeżeli natomiast odsuniemy na bok te karykaturalne wyobrażenia, a przyjmiemy, że indywidualizm nie może oznaczać nic innego, jak organizację wolności, socjalizm zaś — organizację pracy, ... wtedy socjalizm (w taki sposób rozumiany) potraktujemy, jako

niezbędną przesłankę indywidualizmu, jako (co najmniej w obecnej fazie rozwojowej) — nie tylko najlepszą, ale i jedyną formę, która stwarza indywiduum (jednostkę) taką sferę mocy i wolności, w której może żyć pełnią życia”...

O to właśnie chodzi. Socjalizm, zrywając pęta z uciskanych i wyzyskiwanych, wprowadza w sferę życia kulturalnego i artystycznego szerokie masy — gromadę. Gromada ta przez usunięcie nienawistnych przeciwieństw i walk klasowych staje się gminą-komuną. Tworzy nową, harmonijną świadomość, naukę, sztukę — jako wyrazy przeżyć duchowych gromady. Poszczególne zaś indywiduum, wolne od błahych i pustych konfliktów życiowych dzisiejszej powszechności, otoczone atmosferą bratniego „współczucia”, Wilde’owskiej komuny twórczej ¹¹ — bada i szuka rozwiązań nowych tęsknot i prawd niepoznanych.

Oto w jakiej płaszczyźnie, zdaniem naszym, szukać należy odpowiedzi na omawiane w tym miejscu zagadnienie — teatru przyszłości.

Atmosfera duchowej gminy stworzy jednolitą duchowo atmosferę widowni teatralnej, usunie obecne różniczkowanie, które uniemożliwia całkowite zespolenie widza z aktorem, widowni ze sceną. W ten sposób zniknie przepaść między dwoma „obozami teatralnymi”, o których wspominaliśmy wyżej.

Na pytanie — „jaka jest przyszłość dramatu?” — J. M. Muszkowski ¹² w swym cennym studium * odpowiada alternatywą:

„Albo rozwój teatru będzie szedł ręką w rękę z dalszym różniczkowaniem się społeczeństwa; będą istniały coraz liczniejsze rodzaje twórczości dramatycznej — a każdy znajdzie swoje własne koło słuchaczy i widzów. Albo też zasadnicze zmiany w ustroju społecznym stworzą jednolity ogół, żyjący w jednakowych warunkach zewnętrznych, co pozwoliłoby na powstanie względnie jednolitej ideologii socjalnej. Wówczas pocnie się nowy teatr ludowy o typie tragedii attyckiej”.

Dzisiaj, po doświadczeniach czynionych w Rosji i Niemczech, możemy odpowiedzieć bardziej stanowczo na pytanie postawione

* J. M. Muszkowski *Sumienie ruchu*, patrz art. *Rola teatru w walce idei*. (Przyp. aut.)

przez J. M. Muszkowskiego. „Kryzys teatru” nie znalazł rozwiązania, pomimo usilnych prób „reformatorów”. Teatr naturalistyczny zbankrutował. Nawet w swym wzlocie najwyższym — Teatrze Stanisławskiego. Dziś posiada jedynie wartość w y c h o w a w c z ą dla mas usuwanych dotychczas od teatru. „Zasadnicze zmiany w ustroju społecznym”, o których wspomina J. M. Muszkowski, stają się kwestią dnia dzisiejszego. W tej perspektywie przyszłość teatru zarysowuje się przed nami, jako pogodzenie obydwóch pierwiastków, wskazanych przez J. M. Muszkowskiego.

„Nowy teatr ludowy o typie tragedii attyckiej”, jako ton zasadniczy, ton dominujący teatru przyszłości i zróżniczkowany teatr indywidualistyczny, jako odzwierciedlenie życia duchowego niezależnej jednostki ludzkiej — taką widzi się nam „przyszłość teatru”.

Nic w sztuce nie zjawia się nagle. Obecne próby Reinhardta i Gémiera uruchomienia na scenie zbiorowości, tłumu, gromady z jednej strony; z drugiej zaś tworzący się teatr ekspresjonistyczny, sprowadzający do minimum skomplikowany aparat dekoracji, rekwizytów, kostiumów, a kładący główny nacisk na wydobyć ekspresji (wyrazu) tragedii wewnętrznej — oto częstokroć wypaczone i skarykaturowane zwiastuny teatru przyszłości.

TEATR PROLETARIACKI, LUDOWY

Klasa robotnicza uświadamia sobie dobrze, iż swe wyzwolenie ostateczne znajdzie w nieuniknionej przebudowie społecznej. A że jest z natury swej klasą walczącą, czynną — nie znosi więc biernego oczekiwania wypadków. Życie samo pcha ją do czynów bezpośrednich. Podobnie — w dziedzinie twórczości kulturalnej i artystycznej. Proletariat poczyną już dzisiaj wznosić fundamenty teatru przyszłości, tworząc teatr okresu przejściowego — teatr proletariacki, ludowy. Sprawę teatru proletariackiego, jego prac konkretnych omówimy szczegółowo w *Poradniku dla teatrów ludowych*¹³, który obecnie przygotowujemy do druku. W tym miejscu poprzestajemy na niektórych rozważaniach teoretycznych.

Wśród teoretyków teatru proletariackiego od dawien dawna toczy się dyskusja w sprawie zasad, na jakich oprzeć się winien teatr robotniczy. Jedni twierdzą, że klasa robotnicza winna przede wszystkim „odrzuć precz cały tzw. dorobek artystyczny sztuki burżuazyjnej i szlacheckiej, jako pozbawionej jakichkolwiek bądź wartości dla proletariatu”. Uważają zaś, iż robotnicy winni oprzeć swój teatr na zbiorowej twórczości zespołu proletariackiego. Inni znów skłaniają się ku mniemaniu, że proletariat winien oprzeć budownictwo teatralne — na podłożu przygotowanym przez teatr pokoleń poprzednich. Sądzimy, że budowniczkowie teatru proletariackiego, zwłaszcza w obecnym okresie początkowym winni pogodzić obydwie metody działania.

Teatr burżuazyjny, pisaliśmy, bankrutuje. Byłoby więc co najmniej dziwnym, gdybyśmy bezkrytycznie obejmowali całkowity inwentarz bankructwa artystycznego. Atoli teatr okresu kapitalistycznego, zarówno jak i teatr epoki Odrodzenia, teatr grecki itd. stworzyły określone wartości artystyczne, które stanowią, powiedzmy, estetyczny kapitał żelazny zmieniających się kolejno klas i pokoleń. Proletariat odrzuci naleciałości, powstałe w okresach rozkładu i upadku teatru przeszłości. Walory zaś, zaczerpnięte z najlepszych tradycji artystycznych, winien posiadać, bowiem dzięki nim wzbogaci niepomierne możliwości twórcze nowego teatru. Poznanie więc teatru przeszłości i historii jego traktować musimy jako nieodzowny warunek, którego dotrzymanie jest koniecznym dla każdego proletariusza, interesującego się sprawą teatru proletariackiego.

Atoli jasnym jest jednocześnie, iż nowy teatr winien być budowany na nowych podstawach: aktor, repertuar, inscenizacja muszą stawać się już od dziś dziełem zbiorowego wysiłku i pracy.

Wraz z teatrem burżuazyjnym bankrutuje i aktor tego teatru. Zdeprawowany, zmanierowany przez tradycje naturalistyczne, przeciętny aktor dzisiejszy w wyjątkowych zaledwie wypadkach zdolny jest odczuć ducha nowych czasów. Te szczęśliwe wyjątki teatr proletariacki przyciągnie do siebie w charakterze kierowników i instruktorów. Przy ich pomocy tworzyć się będzie nowy typ aktora robotniczego. A że młodzież robotnicza —

zarówno miejska (Scena i Lutnia Robotnicza ¹⁴ w Warszawie, robotnicze koła dramatyczne w Zagłębiu, Łodzi itd.) jak i wiejska (Krasienin, Kruszynek) — żywo odczuwa potrzebę własnego teatru, jesteśmy więc głęboko przekonani, iż teatr proletariacki i ludowy ma u nas zdrowe podstawy i świetne perspektywy na przyszłość.

Bardzo trudną będzie sprawa repertuaru. Repertuar winien uwzględniać dwa pierwiastki zasadnicze: wyraźne zabarwienie społeczne i mocno zarysowany pierwiastek zbiorowości. Treść społeczna utworu dramatycznego najbardziej odpowiada nastrojom i potrzebom duchowym mas robotniczych. Pierwiastek zaś zbiorowości najskuteczniej wywoła reakcję uczuciową i estetyczną w psychice masy robotniczej, której czynnik decydujący stanowi poczucie solidarności zbiorowej. Pierwiastek ten przyczyni się zarazem do wyrobienia — zarówno w wykonawcach, jak i w widzach — instynktu gromadzkiego, na którym oprzeć się musi teatr przyszłości.

Zastrzegamy się od razu, że nie chodzi nam bynajmniej o repertuar proklamacyjny-tendencyjny. Proklamacji ogół robotniczy otrzymuje zupełnie dostateczną ilość poza teatrem.

— Niech nas Bóg broni od tego, żeby ktoś zechciał w przeciągu pięciu aktów dowodzić znaczenia krótszego dnia roboczego albo wolności zebrań i słowa!...

Po odbyciu poważnej pracy przygotowawczej nad własnym wykształceniem teatr proletariacki i ludowy może podjąć próby twórczości zbiorowej w duchu teatru przyszłości.

Wyobraźcie sobie, czytelnicy, naszych górników zagłębiowskich, przygotowujących przy pomocy godnych poetów, aktorów, muzyków, malarzy — na mrocznych zaułkach Dąbrowy lub placach Sosnowca potężną tragedię — obraz ich szarej męki powszedniej! Wyobraźcie sobie tysiące robociarzy warszawskich, wspólnymi siłami tworzących zbiorowy dramat swych walk wieloletnich o wyzwolenie! Wyobraźcie sobie, czytelnicy, którąś z tych hal tarzańskich, opasanych granitowym amfiteatrem gór — mieniącą się od barw białych guniek, kraśnych i sinych sznurów, brązu serdaków, srebrzącej się stali ciupag gromadę tysiączną górali, od-

tworzących ich życie pasterskie, tradycje „zbójnickie” — tę wspaniałą „legendę Tatr”!

Czy nie pokusi się robotnik polski na ucieleśnienie na podwórku wawelskim wizji chóralnych Wyspiańskiego!? Czyż nie śmieją się wam oczy, raduje serce, rozszerza pierś na samą myśl o tych wspaniałych możliwościach twórczych proletariatu!?

Wiemy — niejeden uśmiechnie się pobłażliwie: „Ot, utopie, bajki”!...

To nic. Właśnie szczęśliwymi jesteśmy tym, iż żyjemy w czasach, kiedy najczarowniejsze bajki — poprzez nędzę, głód i śmierć — zstępują na ziemię...

Wyłożyliśmy czytelnikom zapatrywania nasze na sprawę odrodzenia teatru. Uczyniliśmy to pobieżnie i ogólnikowo. Brak odnośnej literatury i skromność naszego doświadczenia utrudnia wszechstronne oświetlenie żywo obchodzącej nas sprawy. Chodziło nam jeno o „postawienie kwestii” i o zwrócenie na nią uwagi, zainteresowanie szerokich kół towarzyszy robotników oraz działaczy teatralnych.

Sprawa teatru proletariackiego w Polsce stoi na porządku dziennym.

— Zapisujcie się do głosu!

Teatralizacja pracy

JAN NEPOMUCEN MILLER

Zdarzyło ci się może kiedy, czytelniku, (jeśli nie jesteś poetą i nie wzgardziłeś poziomą rzeczywistością życia...) być świadkiem żywego dramatu mocującej się woli świadomej człowieka z bezwładem materii lub oporem żywiołu, dramatu, wykwitającego ze źródeł produkcyjnej pracy? Przy wierceniu studni lub wbijaniu pala? Przy kopaniu rowu lub spuszczeniu drzewa? Wywróceniu się wozu? Dokoła aktorów tego utylitarnego dramatu, wokół robotników tworzy się zwarta gromada współdziałających z aktorami widowiska widzów, którzy z cicha lub głośno radą czy ramieniem starają się wziąć udział w rozwijającej się przed ich oczyma akcji scenicznej. Żywe tętno rozwijającego się działania (wypadek, nieszczęście, nieprzewidziana okoliczność) wyrывa widzów z biernego gapiostwa, zmusza do wyręki i do współdziałania. Gdy się dorożkarzowi w czasie gołoledzi przewraca koń na ulicy, znajdzie się z pewnością bez specjalnych zaklęć dość rąk pomocnych, by się zająć koniem i pomóc mu powstać. Wpływa to nie tylko ze współczucia czy litości, lecz i z instynktu solidarności w pracy, kolektywnego współdziałania w stwarzaniu wartości. Z tego samego instynktu społecznego współdziałania w pracy wypłynie fakt, że z pomocą tego rodzaju pośpieszy snadniej człowiek tzw. prosty niż inteligent, który kultywując w sobie naiwnie i przesadnie odrębność swego kulturalnego stanowiska, indywidualistyczną pozą tłumy w sobie przejawy społecznego instynktu.

Te najprostsze zajwiska, jeśli je rzucimy na szersze tło działania życiowego, mogą nas doprowadzić do ogólniejszych wniosków,

związanych bezpośrednio ze sztuką w ogóle i teatralną w szczególności.

Od stu lat przynajmniej, od czasów przewycięzającego siebie romantyzmu rozbrzmiewa hasło — wyjścia poza sztukę. Hasło to wielkie i płodne, w poezji polskiej (Mickiewicz, Krasiński, Norwid) tak szczególnie żywe, tłumione później przez sybarystyczny bezwład nastrojowej dekadencji („sztuka dla sztuki...”) — odżyło w chwili obecnej, brutalnie rozbija estetyczne kanony gabinetowych klasyfikatorów sztuki i budzi z arystotelesowskiej drzemki „katarycznej”, napawającego się pięknem ułudy artystycznej widza. Przed oczyma naszymi dokonywa się cudowny obrzęd zaślubin (w oczach krytyki trzeźwej: mezaliansu...) sztuki z życiem i z pracą.

Na zależność życia od sztuki zwrócił uwagę w swoim czasie Oskar Wilde w swych *Dialogach o sztuce*. Z tego też źródła płynie zapewne apoteoza ułudy rzekomo artystycznej w przeciwstawieniu do jałowości, smutku i beznadziei życia rzeczywistego w ujęciu Jewreinowa w sztuce *To, co najważniejsze*, wystawianej obecnie w Krakowie i w Warszawie. Triumf samoobłudy, maski i dekoracji nad prawdą przeżyć i wołaniem duszy... Sztuka sama przez się niezmiernie ciekawa z tego choćby względu, że wprowadza pewne najistotniejsze zagadnienia życiowe na scenę, rozwiązuje je jednak na wskroś po rosyjsku: pesymi- i nihilistycznie. Jedynym pozytywnym i prawdziwie nowym motywem w tej sztuce jest przeniesienie aktora z desek scenicznych teatralnego pudełka na scenę zdarzeń i walk rzeczywistych — teatralizacja życia. Na tle jednak naiwnej i banalnej poniekąd filozofii życiowej autora, streszczającej się w samoobłudzie zdawkowego epikureizmu, będzie to zdo- bycz raczej techniczna, formalna niż programowa i zasadnicza, jaką by mogła się okazać w swoich konsekwencjach. Tak pojęta teatralizacja życia prowadzi w dalszej konsekwencji do utożsamienia wszelkiego filantropijnego kłamstwa i leczniczego wybiegu ze sztuką, do wyznaczenia jej profilaktycznej roli przed czymś, co samo przez się smutne, choć prawdziwe. Starając się podnieść i używatniczyć sztukę, spychamy ją w ten sposób do roli okraszy lub świątecznego dodatku do życia: ma ona jednak inne, na wskroś autonomiczne, poważniejsze i głębsze zadania.

Wbrew temu umniejszającemu stosunkowi zgorzkniałego sceptycyzmu artystycznego do sztuki jest ona czymś niewątpliwie istotnym i rzeczywistym od wszelkiej nawet najbrutalniejszej rzeczywistości, której bynajmniej nie stara się osłaniać lub ukraszać, ozdabiać, miniaturyzować czy ignorować, jak chce Jewreinow. Byłby to wszak ten sam przejaw luźnego i zewnętrznego stosunku ornamentu do celowego kształtu, stosunku, który w ostatnich czasach poddano słusznej krytyce w sztuce stosowanej. Wyzwalając sztukę spod ucisku wyjaławiającego ją czystego estetyzmu, nie zamierzamy bynajmniej zdegradować jej do roli pocieszycielki strapionych, którzy nadto mają świadomość tego, że poddając się jej urokowi, fałszują rzeczywistość. Sztuka nie jest kataplazmem kojącym ani autosugestią zahipnotyzowanego, ani pociechą moralną, ani ornamentem estetycznym, ani złudą, ani omamem, ani treścią życia, ani jego formą — lecz wręcz przeciwnie — jest prawdą naszego najistotniejszego życia, najwyższą, ostateczną, na wskroś i najgłębiej ludzką rzeczywistością. Otaczające nas życie zawsze cechuje jakaś połowiczność, wypadkowość, niewykończenie, niedociągnięcie do utęsknionego i wyczuwanego dynamicznego napięcia najistotniejszej rzeczywistości, którą udaje się nam zrealizować jedynie w sztuce. Słusznie więc sztuka rości sobie pretensje do zawładnięcia życiem, do zorganizowania go, do narzucenia mu swego porządku duchowego, swojej konstrukcji metafizycznej. Sztuka nowoczesna, łamiąca archaiczny konwenans odrębnej formy artystycznej, pragnie przesylić rzeczywistość swoją treścią na tyle, by stała się ona w swym zawrotnym biegu, zmienności i wielokształcie wyrazem tęsknoty naszej do życia pełnego, ludzkiego i ostatecznego.

Najprawdziwiej zaś człowiek się ujawnia w pracy.

Teza ta nie jest jeszcze dość jasna i oczywista może w chwili obecnej, gdy nałóg artystyczny pcha nas wciąż w dziedzinę próżniaczkiej nastrojowości, analizy stanów indywidualnych i perwersji erotycznej. Przypomnijmy sobie jednak tę przedziwnie wyczułą chwilę w *Chłopach* Reymonta, gdy Antek Boryna oddany świętemu obrzędowi kośby wrzyna się w bulgoczące podgardle brodatego zboża... Z daleka od strony wsi dolatują go głosy rozwścieczonych megier, wyświęcających ze wsi kochankę jego — Jagnę... Czy po-

śpieszy jej Antek z pomocą, czy wyzwoli z pazurów rozkudłanych bab? Wolnym, miarowym rytmem wcina się zbożnie w ławę sterującą szeleszczących zbóż... Rytm ponoszącej go pracy okazał się silniejszym od siły rwącej miłosnego uczucia.

Obraz ten tak głęboko symboliczny niech będzie dla nas przykładem tej poezji pracy, w której człowiek wolny, świadomy swych celów, zadań i przeznaczeń, może wyrazić najistotniejszą treść swojej duszy, nie uciekając się do pomocy sztucznego w swojej martwocie, obcości i oderwaniu od tętna stojącego się życia eufemicznego „dzieła sztuki”.

Wszystko jest albo może być sztuką, o ile zdradzi napięcie piętrzącej się do ucieleśnień metafizycznej woli wyrazu. Praca mięśni lub intelektu wybrana swobodnie, sprzęgająca miłośnie człowieka z żywiołem, realizująca napięcie ponadludzkiej woli, której człowiek jest świadomym lub bezwiednym narzędziem — ta praca pełna jest walki namiętności, kolizji dramatycznej i heraklesowych przewyciężeń, zdławionych rozbieżności dzikiego bezładu i twórczego porządku organizującej woli, ten móżół tragiczny narzucającej żywiołom i bezładom konstrukcji — jest najczystsza sztuka, najprawdziwsza poezja i najgłębszym dramatem.

Przeciwstawiając się oderwanym od źródeł stawania się i twórczości, skończonym w swej martwocie dziełom sztuki, praca jest ustawna, żywa, rozwijająca się w bezkresy, najistotniejszą, nigdy nieskończoną, absolutną rzeczywistością bytu i teatrem życia, którego aktorem każdy świadomy swoich zadań zawodowych pracownik a widownią ludzkość. Nie jest to jednak ten obojętny widz teatralny, któremu w gruncie rzeczy nie zależy na wyniku akcji, który się może biernie przypatrywać temu, co zachodzi. Losy jego, zabezpieczenie życiowe, dobrobyt, poziom życia zbyt są zależne od wyniku tej akcji scenicznej, której jest świadkiem. Porywa go więc ona, wchłania i wprzega do działania. Tak oto człowiek z widza staje się aktorem.

Jakżeż jednak fantazję konstruującego umysłu i zwiedzonej woli wcielić w rzeczywistość?

Norwid chciał kiedyś pod sztandarem sztuki zorganizować patriotyzm polski. Podobne zadanie stawia sobie sztuka najnowsza w stosunku do życia w ogóle. Realizacją tych dążeń byłoby wyjś-

cie poza „dzieło sztuki”, poza ramy teatru jako budynku, poza autora dramatycznego i aktora i tworzenie sztuki żywej, która by za temat wzięła dramat pulsujący rytmem twórczej pracy. Aktorami i autorami dramatycznymi staliby się faktyczni uczestnicy tego widowiska, sceną — fabryka, pole orne, szkoła, uniwersytet — tylko na widza nie starczyłoby miejsca. Chyba w formie tymczasowego i szczątkowego zabytku, byłby nim ten szukający, co się chce zapłodnić zaraźliwym widokiem skłębionych mięśni i napiętych nerwów, wzmóc w sobie energię życiową, wyrazić siebie realnością doszukującej się swych wcieleń woli, nim na człowieka się przetrworzy, nim się stanie sam z widza aktorem.

Nie jest to utopia ani gra wyobraźni, ani podobieństwo lub obraz, parabola, przenośnia, lecz najrealniejsza rzeczywistość życia, które nas otacza i które stwarzamy. Nie jest to jednak życie zwykłe, powszednie, choć pozornie nic w nim się nie zmienia. Teatralizacja pracy dokonywa w nim zmian zasadniczych, choć ukrytych dla oka lecz brzemiennych treścią.

Nowość sytuacji polegałaby na uświadomieniu sobie przez wszystkich roli twórczej człowieka w stosunku do swej pracy, której dorobek jest własnością wszystkich, jest ustawicznie zmienną i zbogacającą się wystawą sztuki, żywą sceną człowieka, jako działającego aktora i dramaturga życia. Nowy stosunek do pracy wyraziłby się w przepojeniu procesu wytwarzania przedmiotów i wartości żywą treścią artystycznego przeżycia, w przewyciężeniu mechanizacji pracy, we wzmożeniu jej tętna, w zespoleniu natchnienia poetyckiego z życiem, podniesionym do poziomu sztuki, jako czynnego przejawu artystycznej woli realizującej swe wiązje ludzkości.

W oczach życiowego sceptyka wszystko by może zostało po dawnemu. Ale... si duo faciunt idem, non est idem. W świadomości człowieka dokonałaby się zmiana olbrzymia, epokowa, rewolucyjna. Z martwego kółka w obrotach „nieświętych maszyny”, jakby rzekł Słowacki, stałby się człowiek świadomym twórcą i wykonawcą, autorem i aktorem porywającego wzniosłością swoją czy rzekomą prozą codzienności swojej (zapomnieć o życiu — chodźmy do teatru!...) stałoby się melodią działającej duszy, wyrazem uczuciowej treści, doszukującej się swego artystycznego wcielenia.

Teatr, wystawy, muzea i kina stałyby się archeologiczną ciekawostką w rodzaju prymitywnej skrobaczki człowieka dyluwialnego. Sztuka zatryumfowałaby nad życiem, wchłaniając je w siebie, organizując je i narzucając mu swój ład wewnętrzny, co tak cudownie odbiło się w znaczeniu wyrazu wszechświat w językach klasycznych: kosmos (piękno) i mundus (ład, porządek).

W zastosowaniu do najbliższych perspektyw rozwojowych stwierdźmy: nowy dramat i nowy teatr, który zużyje nagromadzony przez wieki w płucach powszechności zapas tchu twórczego i energii czynnej, rozwinie się tedy niewątpliwie z pracy, gdyż łączy ona w sobie najidealniejszą potrzebę artystycznego działania — jako wyrazu woli twórczej człowieka walczącego społecznie o prawo do życia z najrealniejszą celowością czynu, sprzęgającego człowieka z ludzkością w jeden zwarty łańcuch tej kosmicznej woli, co świat ściska w kluby artystycznej jedni.

Odpowiedź na ankietę „Teatr popularny”

MAKSYMILIAN J. SZACKI

Jako kierownik łódzkiej Sceny Robotniczej¹, która na tutejszym gruncie odgrywa podwójną rolę teatru popularnego i teatru nowych form — pozwolę sobie zabrać głos w ciekawej ankiecie „Życia Teatru”.

Często spotykane twierdzenia zwolenników „ideowego” teatru popularnego (robotniczego), że teatr taki winien wystawiać sztuki wyłącznie socjologiczne, nie wytrzymuje krytyki z tego względu, że robotnik ma dość tej socjologii w życiu codziennym.

Dość ma tych fabrykantów (oczywiście przedstawianych jako „czarne charaktery”), kominów, maszyn, strajków, walk klasowych itp. Idąc do teatru robotnik ma dwa cele — świadomy: zabawić się — podświadomy: nauczyć się czegoś. I dlatego pociąga go sztuka, która wywołuje śmiech i która przedstawia mu nowe rzeczy i nowe światy. Najlepszym tego dowodem jest, że Scena Robotnicza, idąc po linii repertuaru socjologicznego, miała — wbrew swej nazwie — 80% widzów spośród inteligencji, a zaledwie 20% robotników.

Do jakiego stopnia robotnik instynktownie nie chce, czy nie rozumie intencji „uświadamiającej” go socjologicznie sztuki, dowodzi fakt, że na *Nadziei* Heijermansa w czasie najbardziej tragicznych i wstrząsających momentów, przedstawiających „krwiożerczego” Bosa — na widowni wybuchały śmiechy. Bynajmniej nie gra była tego powodem, bo widziałem widzów — inteligentów szczerze przejętych tym, co się działo na scenie, jeno ta niechęć

robotnika przejmowania się w teatrze tym, czym zmuszony jest przejmować się w życiu.

Widz-robotnik po prostu łapczywie chwytą się każdej sposobności, żeby się śmiać, zdrowo śmiać.

Rozmawiałem z niektórymi robotnikami (zarówno aktorami, jak i widzami) o zamierzonym przeze mnie wystawieniu *Burzy-cieli maszyn* Tollera. Po prostu samo słowo „maszyna” już ich zniechęca, odstrasza. Natomiast bardzo chętnie i z przejęciem opowiadali o *Makbecie* i *Kordianie* wystawionych dwa lata temu w teatrze miejskim. Widzimy więc, że nie ma tu niechęci do dramatu czy tragedii w ogóle — jest tylko stronienie od codzienności ich życia.

Co się tyczy formy przedstawień w teatrze popularnym, to widz—robotnik, który pod względem prymitywu przyjmowania wrażeń podobny jest do widza—dziecka, wymaga przede wszystkim widowiskowości i barwności spektaklu.

W konkluzji tych paru luźnych uwag twierdzę z całą wiarą, że teatr popularny, oparty na Molierze, Szekspirze, Goldonim itp. — ma zdrowe i racjonalne podstawy istnienia.

Scena Robotnicza w Łodzi

WITOLD WANDURSKI

NIEZBĘDNE ZASTRZEŻENIA — LIRYCZNE I RZECZOWE

Łatwo pisać ostre „krytykuły” o wędnącej sztuce burżuazyjnej. Trudniej już dodłubywać się analizą obiektywną do korzeni klasowych nieciekawej produkcji artystycznej, zasilającej dzisiejszy rynek polski. Ale prawdziwe trudności zaczynają się piętrzyć dopiero wówczas, gdy uwiadomi miłościwie nam panującej sztuki mieszczańskiej usiłuje się przeciwstawić kielkujące przejawy nowej twórczości — twórczości proletariackiej. Pomijamy na razie zasadnicze pytanie: czy — i o ile — możliwy jest rozwój sztuki proletariackiej w ustroju kapitalistycznym? Wyniki formalne są tu jeszcze zbyt nikłe i technicznie niedoskonałe. Nowy zaczął twórczy przejawia się raczej w odrębnym podejściu do zadań sztuki, w organizacji samego procesu twórczości, w poszukiwaniu nowych technicznych sposobów wzmocnionej sugestii, bezpośrednio oddziaływania na odbiorcę. Jeżeli burżuazja przed dojściem do władzy stworzyła już wartościowe dzieła własnej sztuki — Molier i Beaumarchais we Francji, Fr. Schiller w Niemczech — to dlatego, że niedługo przed rewolucją miała już zapewnione fundamenty gospodarcze swej ekspansji, a więc i możliwość technicznego opanowania sztuki i literatury. Nowa ideologia w sztuce mieszczańskiej miała znacznie ułatwione zadanie. Proletariat musi znosić jarzmo podwójnego ucisku: politycznego i ekonomicznego.

W ramach ustroju kapitalistycznego — a tym bardziej przy

stosowaniu dzikiej „racjonalizacji pracy”, popieranej przez bezrobocie w Polsce — jakieś 95% energii robotnika zużytkowuje się na ciężką walkę o byt. Pozostałe 5% pochłania wysiłek organizacyjny, obrona interesów klasowych, wypracowanie ideologii... Zaledwie mały odsetek procentu może być zużyty — i to tylko spośród najodporniejszej awangardy młodzieży robotniczej — na twórczość artystyczną. Twórczość ta w ogóle jest przewżyką, luksusem, możliwym dopiero wówczas, gdy najistotniejsze potrzeby zostały już zaspokojone.

Klasowo uświadomiony robotnik wielkiego przemysłu — a taki tylko może tworzyć sztukę proletariacką — nawykł do form społecznych wszelkiego wysiłku, myślowego i mięśniowego. Dlatego teatr, z natury swej sztuka gromadzka, odpowiada najbardziej jego potrzebom. Zresztą, ten rodzaj bezpośredniego wyładowania nagromadzonych w podświadomości a nie zrealizowanych jeszcze w życiu pragnień i dążeń, jest jedynie możliwą w obecnych warunkach formą twórczości proletariackiej. Poza tym teatralny aparat ułatwia nadawanie produkowanych przez twórcę-aktora wrażeń bezpośrednio odbiorcy-widzowi. Tym się częściowo tłumaczy samorzutne powstawanie licznych scen robotniczych na terenie Polski: w Łodzi, Warszawie, Kaliszu, Rzeszowie, Wilnie... Łódzka Scena Robotnicza, walcząca o swe istnienie bez przerwy już od lat czterech, zdobyła największe wyrobienie techniczne i ideologiczne. Fatalne warunki półlegalnego istnienia Sceny Robotniczej po wyrzuceniu jej z lokalu OKZZ przez TUR w roku 1925, konieczność urządzania dorywczych tylko widowisk w ciasnym lokalach związkowych, pozbawionych nie tylko sceny lub estrady, lecz często nawet światła elektrycznego, systematyczne represje policyjne i bojkot prasy burżuazyjnej — wszystko to sprawiło, że praca zespołu proletariackiego wyrzucona została za nawias publicznego życia kulturalnego i pozbawiona niezbędnej, jak powietrze, krytyki rzeczowej. Jako członek Sceny Robotniczej, związany z zespołem od pierwszych lat jego istnienia, a od dwóch lat jego kierownik i reżyser, nie mogę — z braku perspektywy — rościć pretensji do obiektywnej oceny naszego dorobku artystycznego. Ale doświadczenie, zdobyte w ciągu czterech lat wspólnych walk i pracy, pozwala mi podzielić się z czytelnikami „Dźwi-

gni” garścią spostrzeżeń i uwag, które, zdaniem moim, rzucają pewne światło na podstawowe zagadnienia teatru proletariackiego, jego cele, środki wyrazu artystycznego oraz drogi rozwoju, możliwe do przebycia jeszcze w ramach ustroju kapitalistycznego.

AKTOR — WIDZ

Od początku swego istnienia Scena Robotnicza czuwała nad tym, by zachować jak najbliższą łączność z widzem proletariackim. Członków rekrutowało się w miarę możliwości spośród robotników przemysłu i rzemieślników, na bardzo szerokich podstawach bezpartyjności. Próby przez długi czas odbywały się publicznie w sali okręgowej komisji klasowych związków zawodowych. Zarządy, wyłaniane periodycznie przez zespół, miały za zadanie przestrzeganie linii proletariackiej w repertuarze i sposobach gry. „Amatorstwo” i żądanie dopuszczenia każdego do objęcia roli przestrzegane było świadomie. Upór zarządów pod tym względem był zdrowym objawem instynktu klasowego, chroniącym zespół proletariacki od zalewu drobnomieszczańskiego.

Żywiołowe dążenie do zapewnienia sobie własnego aktora, który reprezentuje interes klasowy wyłaniającej go grupy widzów, jest cechą znamioną narodzin i rozkwitu wielkich epok teatralnych. Klasyczny teatr grecki służył ideologii rycerstwa ateńskiego i aż do Eurypidesa trzymał się mocno ustalonych przez to rycerstwo kanonów. Komisja obywatelska wybierała nie tylko repertuar, ale zarazem i wykonawców spośród przyszłych widzów. Swoi grali bezinteresownie dla swoich, wolni dla wolnych. Niewolnicy nie mieli wówczas prawa wstępu do teatru. Później, kiedy rozwijające się handlowo Ateny wysunęły na miejsce arystokracji — demokrację mieszczańską, szlacheckie kanony tragedii wyrugowuje komedia obyczajowa, dawnego zaś „honorowego” aktora zastępuje nowy aktor — płatny, często wyzwoleniec lub rzemieślnik. Teatr zarazem staje się dostępny dla widzów szerszych — dla niewolników i biedoty miejskiej. Odbija się to zarazem na repertuarze, w którym niemałą rolę odgrywają już ty-

py niewolników i prostytutek ulicznych. Arystokratyczna tragedia „wyradza” się stopniowo w satyryczną farsę uliczną i w pantomimę, które dochodzą do szczytu rozwoju w cezarystycznym Rzymie. — Widz w świecie starożytnym dobierał sobie aktora, regulował jego rolę i sposób gry i urabiał repertuar według swoich potrzeb.

To samo — chociaż w innym układzie sił społecznych — miało miejsce w rozwoju teatru średniowiecznego. Misteria i mirakle, potężne narzędzia propagandy kościelnej, obsługiwane były pierwotnie wyłącznie przez kler. Z chwilą, gdy do przedstawień pasywnych wtargnął nowy aktor — zaczęła się „wypaczać” ideologia teatru średniowiecznego. Zamożne mieszczaństwo zachowało dla siebie przywilej obsady „szlachetnych” ról. „Podłe” role diabłów i żołdaków powierzano biedocie wędrownej, związanej wspólną nędzą z dołami społeczeństwa średniowiecznego, tzw. wesółkom, skoczkom i frantom. Dopuszczenie „dołów” do ról misteryjnych miało fatalny dla ideologii kościoła skutek. Biedota miejska skorzystała sprytnie z odrębnego przywileju ról diabłów, nieobjętych tekstem i wprowadziła wszelkiego rodzaju „diableries”, czyli improwizowane wypadki satyryczne przeciwko klerowi i możnym. Z tych właśnie improwizowanych wstawek satyrycznych — intermediiów i interludiów — rozwinęła się „komedia rybałtowska”, uprawiana i w Polsce XVI-go wieku z talentem przez tzw. rybałtów, czyli sproletaryzowanych przez reformę szkolnictwa kościelnego bezrobotnych nauczycieli ludowych*. Komedia jarmarczna, z której powstał teatr mieszczański pierwszego okresu twórczości Moliera, oraz teatr urządzany w szynkowniach i zajazdach przez Szekspira, i jego współczesnych — pozostawał w ścisłej łączności z widzem masowym, aż do XVII-go wieku włącznie. Bogata burżuazja włoska (dom bankierski Medyceuszów, dorobkiewiczze Sforza), a w ślad za nią burżuazja francuska wzorowała swój teatr na zamkniętych teatrach dworskich, które rozwinęły się z sal balowych, przystoso-

* O rewolucyjnych tendencjach komediantów wędrownych patrz szkic mój *Starodawna komedia jarmarczna* w miesięczniku „Scena Polska”, nr 7—12, Warszawa, grudzień 1923. (Przyp. aut.)

wanych do widowisk baletowych i operowych. Od Francji cała burżuazja europejska przejęła ten typ arystokratycznego teatru dworskiego, który przystosowała do swego użytku w ten sposób, że zrobiła zeń przedmiot eksploatacji. Dawny żywiołowy proces oddziaływania widza na repertuar przez aktora został „demokratycznie” — i automatycznie — uregulowany siłą pieniądza. Że zaś w kalkulacjach dyrektorów tanie miejsca na galerii i „jaskółce” mało wchodziły w rachubę — szerokie masy wielkomiejskie zostały na sto lat pozbawione odpowiadającego ich istotnym potrzebom teatru.

Ten pobieżny — i z konieczności schematyczny — przegląd głównych etapów rozwoju teatru z klasowego punktu widzenia pozwala wysunąć kilka wniosków rzucających światło na drogi powstania i pierwszy etap rozwoju teatru proletariackiego. Zwraca tu uwagę przede wszystkim fakt, że w okresach przejściowych rozwoju historycznego, kiedy klasa panująca zaczyna tracić wpływ w masach, a nowa klasa, jeszcze nie uświadamiająca sobie konkretnych własnych zadań, zdobywa pewną wagę w układzie sił społecznych — w tych okresach przejściowych nowy widz oddziaływana na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora, który „wypacza” tendencje teatru w kierunku potrzeb, wyłaniającego go ze swego środowiska, widza. Rzecz charakterystyczna, że „wypaczenie” ideologiczne idzie zawsze po linii parodii, szarży, karykatury: śmiech jest tu jedyną skuteczną bronią rewolucyjną, za pomocą której nowy widz przez nowego aktora nie tylko niszczy obowiązującą dotychczas ideologię, ale i zdobywa teatr dla siebie. Aktor, reprezentujący dążności klasowe widza — nie zaś autor-dramaturg — jest siłą decydującą o charakterze danego teatru. Dramaturg pojawia się znacznie później — gdy już aparat teatralny został faktycznie opanowany przez nowego widza. Plaut np. nie mógłby wprowadzić na scenę typu niewolnika, gdyby uprzednio nowy widz nie wywalczył sobie prawa do regulowania repertuaru. Tak samo Szekspir, wprowadzający na scenę ludzi „podłych” — gra-

barzy, tkaczy i innych rzemieślników. Zresztą, dobry aktor potrafił być — w okresach rozkwitu teatru — i dobrym autorem. Przykładami mogą służyć: Ajschylos, Menander, Plaut, Molier, Lope de Rueda, Szekspir, Charlie Chaplin... Obchodzili się oni jakoś bez szkół dramatycznych, w których dzisiejsza burżuazja hoduje na własny użytek różnych „reduutowych” wymoczków.

W zastosowaniu do Łódzkiej Sceny Robotniczej niemal wszystkie powyższe uwagi pozostają w sile. „Wypaczenie” po mieszczańsku ciężkawych *Tkaczy* Hauptmanna — i to wypaczenie w stylu typowym dla „diableries” średniowiecznych „wesołków” — miało miejsce na jednym z pierwszych publicznych występów proletariackiego zespołu w lipcu 1923 r., wobec wypełnionej po brzegi wyłącznie przez strajkujących włókniarzy sali. Wykonawcy ról ciemieżców — fabrykanta Drajcygera, żandarmów itp. — zrobili z tych figur potwornie karykaturalne groteski, ku wielkiej ucieście proletariackich widzów. Łączność pomiędzy rozbawionym aktorem a wojowniczo usposobionym widzem była tu zupełna*.

Łączność była — ale nie było sztuki, nie było teatru... Zespół długo nie chciał się z tym zgodzić. Bo — jakże? Robotnicy grali „po swojemu” dla robotników i mieli u tej swojej publiczności powodzenie... Gdyby jakoś teatru proletariackiego mierzyć tylko takim powodzeniem (opartym w znacznej mierze na serdecznej pobłażliwości widza proletariackiego dla swojego aktora — oraz, jak w danym wypadku, na wyłącznie pomyślnej koniunkturze strajkowej) — należałoby pójść po linii lichego drobnomieszczańskiego repertuaru, w rodzaju *Królowej przedmieścia* i *Icka zapieczętowanego*, uprawianego przez „robotnicze” teatry „popularne”. Proletariat skazany jest w ustroju burżuazyjnym nie tylko na konsumpcję wszelkiego rodzaju „kawy Franck’a” z surogatów cykorii itp. „blutwurstów” z psiego mięsa — ale i na takie wyroby „este-

* Przedstawienie to miało moc defektów. Role robotników, np. recytowane były monotennie, bez wyrazu. Dziady kościelne — nie zrewoltowani tkacze! — Ale było dużo rzeczy ciekawych nawet w defektach. Szczegółowe sprawozdanie z tego wieczoru, jak również informacje o powstaniu i pierwszych krokach łódzkiego zespołu proletariackiego znajdzie czytelnik w art. *Wis-kiego Scena Robotnicza w Łodzi*, tygodnik „Nowa Kultura” nr 4 z dnia 15 sierpnia 1923 r. (Przyp. aut.)

tyczne", w rodzaju groszowych krawatów, mydełek ze „słodkimi” główkami i milusich pocztówek „z powinszowaniem”. Zatrucie odpadkami kultury burżuazyjnej niszczy tak samo psychikę proletariusza, w którym wyrabia się materiał podatny na drobnomieszczanina — jak organizm robotniczy zatrują okropne surogaty, sprzedawane „na krydkę” w sklepiu. Jeżeli więc pierwotnie zdawało się członkom Sceny Robotniczej, że wystarczy zagrać sztukę, która „nie przeczy ideologii proletariatu”, a jak ją zagrać, mniej-sza, byle „po swojemu, po proletariacku” — to później zespół przekonał się, że zachowując narzucone mu przez mieszczaństwo formy teatralne — przeważnie wzorowane na przedstawieniach „imieninowych” — przemyca się pod pokrywą tej obojętnej rzekomo formy wcale nie obojętną dla proletariatu walczącego ideologię mieszczańską — lub, co gorsza, plewy, odpadki, dawno już przez burżuazję wyrzucone na śmietnik. „Powodzenie więc, zdobyte tanim kosztem przez powierzchowne tylko zadowolenie potrzeby widza w śmiechu — bez pogłębienia tego śmiechu — może grozić nie tyle wypaczeniem tendencji odgrywanej sztuki, co wypaczeniem ideologii proletariackiej. Twórczy teatr proletariacki nie może odbijać gustów nieuświadomionego jeszcze klasowo proletariatu, w Łodzi powojennej niedawno oderwanego od wsi, lecz musi budzić w podświadomych głębinach ukryte dążenia i pragnienia oraz organizować je według ideologii proletariatu walczącego. Bo wszelki teatr żywy nie jest zwierciadłem życia, lecz szkłem powiększającym — albo raczej radioodbiornikiem, który chwytą niewidoczne fale i przesyła je widzowi przez aktora, jak przez głośnik.

W miarę jak zespół Sceny Robotniczej uświadamiał sobie ciążące na nim obowiązki wobec zatrutego odpadkami kultury burżuazyjnej widza proletariackiego — wzrastała wśród członków potrzeba opanowania techniki sztuki aktorskiej. W drugim roku istnienia sceny zapanowała nawet tendencja do przejścia na stopę „zawodową”. Ówczesny kierownik Sceny, młody i energiczny reżyser, Maksymilian Szacki, dążył wszelkimi siłami do wprowadzenia tej „zawodowości” i przyczynił się do wyrobienia technicznego

członków zespołu. Lecz propagowana przez niego „zawodowość” miała tę ujemną stronę, iż pchała zespół proletariacki w kierunku istniejących już teatrów „popularnych” typu drobnomieszczańskiego. Odrywało to Scenę Robotniczą od mas i pozbawiało ją odrębnej ideologii proletariackiej, wywołując ustawiczne scysje zarządu z kierownikiem — co skończyło się wreszcie ustąpieniem kierownika.

Wkrótce potem odpadła część niezdecydowanych, drobnomieszczańsko nastawionych członków zespołu. Kilku zwolenników „zawodowości” przedostało się nawet do Teatru Miejskiego, gdzie dają im czasem rólkę policjantów i lokajów. Pozostałe jądro proletariackie, uzupełnione przez dopływ nowych członków, wzmocniło się organizacyjnie i skryształizowało swe poglądy. Podstawowe założenia i konieczność „amatorstwa” oraz niezbędność jak najściślejszej łączności z widzem proletariackim — pozostały w mocy. Formułę: „aktor — widz” pojmuje się obecnie w Scenie Robotniczej w ten sposób, że aktor, reprezentując w sztuce ideologię i interes klasowy proletariatu nie może się odrywać od produkcji, przeciwnie, powinien być w jak najściślejszym kontakcie z życiem robotniczym i związać się w ten lub inny sposób z ruchem proletariackim. Aby wydobyć w twórczości swej pierwiastki emocjonujące artystycznie i zarazić nimi widza — aktor-robotnik musi wyrobić w sobie sprawność techniczną i wynaleźć takie formy wyrazu scenicznego, które bezpośrednio docierają do najistotniejszych głębin widza proletariackiego i odpowiadają jego kulturalnym potrzebom.

ORGANIZACJA PRACY ZESPOŁU

Warunki pracy zarobkowej zmuszają robotnika przemysłu do karności organizacyjnej. Organizacja, jako zasada główna ruchu robotniczego, stanowi jego potęgę. Dlatego wszelką pracę kulturalną stara się robotnik ująć w ramki organizacyjne. Scena Robotnicza od samego początku poszła tą drogą. Skład klasowy zespołu

ułatwiał zadanie. Według danych z roku ubiegłego, skład ten przedstawia się w przybliżeniu tak:

Mężczyźni:	Robotnicy przemysłu (włók., skór., budowl., szklan., metal., drzew.)	ok. 80%
	Technicy (elektromonterzy, technicy dentystyczni itp.)	ok. 7%
	Pracownicy biurowi	ok. 13%
Kobiety:	Robotnice przemysłu (dzianego, rękaw., pończoszarki, papiern.)	ok. 52%
	Pracownice biurowe	ok. 8%
	Inne zawody (nauczycielki, prac. sklepowe, dozorcynie)	ok. 40%

W pierwszym roku istnienia Sceny Robotniczej udział procentowy robotników i robotnic przemysłu był znacznie większy. Tłumaczy się to szeregiem przyczyn. Na ogół warunki pracy zarobkowej w r. 1923 były lepsze, co pozwalało robotnikowi poświęcić wolny czas rozrywkom kulturalnym — a Scenę traktował wówczas zespół jako rozrywkę; członkowie przychodzili na próby dorywczo. „Racjonalizacja pracy”, zmuszająca robotników-włóknarzy do 14-godzinnej nieraz pracy i do pracy nocnej — wyszarpnęła z zespołu szereg dzielnych i wyrobionych członków. Poza tym, przejście od dorywczej, niechlujnie „amatorskiej” pracy do systematycznych prób i ćwiczeń teatralnych sprawiało wiele trudności, zajęciem pracą zarobkową i obciążonymi rodzinami, członkom. Tylko najzdolniejsi i najbardziej oddani sprawie teatru robotniczego wytrzymali próbę na cierpliwość — i w ten sposób nastąpił naturalny dobór sił aktorskich. Wielka ilość „luźnych” członków pierwszego okresu znacznie zeszczupiała, przez co Scena Robotnicza straciła nieco na „masowości”. Za to „ustabilizowany” zespół, liczący obecnie 20 członków (wraz z kandydatami) — zyskał na spoistości, jednolitości i wyrobieniu teatralnym.

Organizacja pracy zespołu przechodzi trzy różne etapy rozwoju. Pierwszy etap charakteryzuje największa samodzielność zespołu, kierowanego przez zarządy, największa ruchliwość, największa ilość przedstawień. Ilość ta jednak nie przechodziła w jakość. Metody pracy przeniesiono żywcem ze związków zawodowych. Urzą-

dzano często zebrania ogólne, na których się kłócono zawzięcie o istotne i mniej istotne sprawy. Zarządy odbywały częste posiedzenia, skrupulatnie protokolowane. Cała energia zarządów skierowana była wówczas na to, by grać jak najczęściej. Reżyser ówczesny, p. Tadeusz Leszczyc, sumienny i energiczny aktor zawodowy, nie bardzo orientował się w potrzebach istotnych widza proletariackiego. Przygotował np. *Tkaczy* — a potem... Z *dobrego serca* Rydla. Zarząd zresztą zorientował się po premierze i na żądanie zespołu karmelka tego nie pokazywano już więcej widzom. Jako tako zmontowane po 4—5 próbach „przedstawienia” przypominały w najlepszym razie „popisy” w szkołach powszechnych. O zdobycie własnego inwentarza — dekoracji, kostiumów, rekwizytów — zespół wówczas nie dbał.

Dla drugiego etapu rozwoju Sceny Robotniczej znamienne jest, jak już wspomniałem, ciążenie ku „zawodowości”. Reżyser „podciągnął” zespół. Próby odbywały się bardzo regularnie, we wzorowym porządku. Scena Robotnicza zdobyła nie tylko jaki taki komplet kostiumów i uproszczonych dekoracji parawanowych, zastosowanych do objazdów, ale nawet otrzymała na czas pewien stały lokal. Wybudowano tu wspólnymi siłami scenę rozbieraną (bez gwoździ! na wypadek wyrzucenia, co się wkrótce sprawdziło). Scena Robotnicza rozwijała się szybko, robiła niezłe obroty kasowe, z których pokrywano wydatki na kierownictwo i inwestycje. Rozwój Sceny zyskując poparcie mas robotniczych, zaniepokoił władze policyjne. Lokal uznano za nieodpowiedni „ze względu na bezpieczeństwo publiczne” i teatr zlikwidowano.

W trzecim etapie, zapoczątkowanym w kilka miesięcy po rozgromie i trwającym dotychczas, skompletowany szybko z rozbitków zespół proletariacki zmuszony był mimo woli przystosować się do nowych ciężkich warunków pracy i zrewidować dotychczasowe wyniki działalności. Znaczną część okazałego już inwentarza udało się uratować i przewieźć do lokalu prowizorycznego udzielonego Scenie Robotniczej gościnnie przez jeden ze związków klasowych. Ciasny ten i wilgotny, pozbawiony do niedawna światła elektrycznego, lokal można było wyzyskać tylko dla prób oraz jako warsztat, w którym dokonywa się zestawienie przeróbek starego inwentarza na nową modłę, przystosowaną do lotnych przedstawień

w pierwszej lepszej sali związkowej lub zabawowej. Nowe warunki zmusiły do radykalnej zmiany techniki teatralnej — zarówno w kierunku zredukowania tzw. dekoracji do niezbędnych tylko rzeczy, zaznaczających miejsce akcji, jak i w dążeniu do precyzji i wyrazistości zdecydowanych „chwytów” aktorskich, w skondensowanej formie podających widzowi udratyzowaną ideologię proletariatu. Wobec trudności urządzania publicznych występów — praca zespołu mimo woli poszła po linii zamkniętego „studio” teatralnego. Próby odbywają się mozolnie i długo. Jedną krótką rzecz ujmuje się reżysersko i aktorsko rozmaicie — potem sprawdza się wyniki pracy na widzu i dyskutuje na temat, co dociera, a co nie dociera do widza i jak ten widz proletariacki reaguje na formy gry i inscenizacji — po czym znów idzie na warsztat i przerabia się ją gruntownie. Ponieważ podstawowe zasady ideologii udało się już całkowicie uzgodnić — usunęło się przez to tarcie „zasadnicze” pomiędzy kierownikiem a zespołem. Zarazem jednak brak pola do szerokiej ekspansji zewnętrznej wpłynął ujemnie na inicjatywę tak ruchliwych w pierwszym okresie zarządów, wywołując — zrozumiałe zresztą i może słuszne — utyskiwania na wypaczanie pierwotnej — „masowej” — linii pracy Sceny Robotniczej, pozbawionej obecnie szerokiego oddziaływania na widza w masie, tego widza, na którym Scenie Robotniczej zależy przede wszystkim.

REPERTUAR

Na brak repertuaru uskarżają się ustawicznie wszystkie zespoły robotnicze. Lecz trzeba sobie raz na zawsze uprzytomnić, że w obecnych warunkach polski repertuar proletariacki powstać i rozwijać się samodzielnie nie może. Repertuar obcy — jak pokazały próby zaszczeplenia sztuk Tollera i Kaisera w Scenie Robotniczej, natrafiał zwykle na bierny opór (usprawiedliwiony zresztą w stosunku do typowo drobnomieszczańskich sztuk wymienionych dramaturgów niemieckich). Na brak repertuaru proletariackiego jest tylko jedna rada: należy jak najszerszej stosować „wypaczenie” przez

inscenizację i styl gry istniejących sztuk mieszczańskich i drobnomieszczańskich*, nadając im wybitne zabarwienie ideologii proletariackiej, reprezentowanej przez nowego aktora — oraz stosować szerokie przeróbki poematów i nowel na scenę, wprowadzając do tekstu rzeczy, których tam nie ma i nadając całości odpowiednie zabarwienie. Jedno i drugie stosuje Scena Robotnicza od lat kilku.

W pierwszym okresie, kiedy Scena Robotnicza była teatrem proletariatu, lecz nie teatrem proletariackim wybierano sztuki mieszczańskie „nie stojące w żadnej sprzeczności z ideologią robotniczą” i grano je naiwnie — naturalistycznie. Czasem tylko, jak w *Tkaczach*, naturalny pęd proletariackiego aktora do ośmieszania swych wrogów wyładował się w prymitywnym „diableries”. Wystarczy jednak wymienić sztuki, grane w ciągu pierwszego roku, by zakwestionować ów „brak sprzeczności” z ideologią proletariacką. Prócz *Tkaczy* i *Z dobrego serca*, grano *W Dąbrowie Górniczej* Zapolskiej, *Święto majowe* Krygiera, *Człowieka, który redagował gazetę rolniczą* Marka Twaine’a. Gdy próbowałem wyzyskać naturalny pęd do „diableries” i nadać komedyjce Twaine’a charakter ostrej groteski w stylu kinowym groteski opartej na ruchu i nieprawdopodobnych sytuacjach — i zrobić z mizernej sztuki lekką bodaj satyrę na prasę burżuazyjną — reżyser Leszczyc „poprawił” moją reżyserię i sztukę grano „naturalnie”. W innych sztukach nie było nawet za co się uchwycić. Ten stan rzeczy zmienił się później, gdy Szacki przygotował własną przeróbkę nowel Leonarda Francka *Człowiek jest dobry*. Nie bacząc na braki w sentymentalno-pastorskim nastawieniu roli głównej — przeróbka ta miała duże powodzenie u widza masowego **. Lecz tenże Szacki za nic nie chciał się zgodzić na żądanie

* Tak np. *Walkę* Galsworthy’ego, typowo drobnomieszczański „dramat”, zepsuty ostatecznie przez zakończenie kompromisowe — można doskonale „wypaczyć” w ostrą satyrę na arbitraż i na całą obłudę, i zdradziecką politykę ugodowych przywódców. Wystarczy porobić skróty, do ostatniego aktu wprowadzić kilka nowych postaci i dać im kilka typowych „słówек” a resztę dokona reżyseria i odpowiednio postawione role. (Przyp. aut.)

** Rewizję realizacji scenicznej tej przeróbki znajdzie czytelnik w nr 3 „Życia Teatru” (Warszawa, 18 stycznia 1925 r., s. 24). (Przyp. aut.)

zespołu, by *Nadzieja* Heijermansa skończyć sceną demolowania lokalu Bossa w połowie ostatniego aktu. Sztukę grano naturalnie — w stylizowanie uproszczonych „zbiorkach” na czarnym tle. Frekwencji jednak nie było — chociaż grano *Nadzieję* bardzo „przyzwoicie”. Rzecz ciekawa: widzowie-robotnicy wychodzili z przedstawienia po drugim akcie. Gdy ich pytano — dlaczego? — mówili, że „za ciężko na to patrzeć...” Istotnie, sadystyczne dręczenie widza obrazem bezkarnego wyzysku i krzyczącej o pomstę krzywdy — bez „katarsis”, bez rewolucyjnego wyładowania gniewu ciemżonych — obce jest i w r o g i e nawet dzisiejszemu widzowi proletariackiemu.

Moja *Śmierć na gruszy* nieco zaktualizowana na próbach i utrzymana w tonie stylizowanej rytmicznie groteski — natrafiła również na opór bierny zespołu. I w tym wypadku muszę przyznać, że opór podyktowany był przez zdrowy instynkt proletariacki.

Zwrot w repertuarze Sceny Robotniczej nastąpił podczas prób z *Gry o Herodzie*. Drobiazg ten, pisany dorywczo w stylu agitacyjno-plakatowym, kawałkami, od próby do próby, wskazał nam drogę, jaką powinien pójść w dobie obecnej repertuar scen robotniczych. Aktualna satyra polityczna, traktowana po dziennikarsku, plakatowo, daje, jak się okazuje, najszersze pole zastosowania odrębnych sposobów gry aktorskiej i zarazem najbardziej przemawia do widza proletariackiego. Po *Herodzie* wzięliśmy się do opracowania scenicznego noweli Orkana *Bartek Nędza i partie polityczne*, dodając do tego scenicznego plakatu epilog, skonstruowany z różnych urywków trzeciej części *Słowa o Jakubie Szeli* Jasińskiego. W trakcie prób tekst odpowiednio „wypaczono”. W poszukiwaniu aktualnego repertuaru — kierując się względami cenzuralności — wzięliśmy również na warsztat scenę poboru z drugiej części *Henryka IV* Szekspira. Oczywiście — z musu, nie z cnoty nowatorskiej — akcję przenieśliśmy do współczesności. Kapitan Falstaff nosi mundur oficera królewskiej armii angielskiej i werbuje lumpenproletariatus do Chin. — Przeróbce uległa również jedyna satyryczna komedia Maeterlincka *Cud św. Antoniego*, gdzie cały akcent kładziemy na obłudne środowisko mieszczańskie, potraktowane w stylu karykatur Grosza.

Obok satyry polityczno-społecznej najbardziej odpowiada potrzebom widza i aktora repertuar patetyczno-rewolucyjny. Wzięliśmy więc na warsztat Różę Broniewskiego. Chór, wchodzący na specjalnie skonstruowane dla dekoracji chóralnej podia, podzieliśmy inaczej niż u Broniewskiego — pomiędzy głosy kobiece i męskie (tenory, barytony i basy) oraz pomiędzy kilku solistów na tle ogólnie chóralnym. Akcenty bolesnej rozpacz i beznadziei zmieniliśmy wszędzie na akcenty gniewu lub męskiego bólu stłumionego. Rzecz idzie crescendo i kończy się dumnym okrzykiem: „po stokroć wzrośniemy wiosnami — skrwawieni, bezdomni sami!” (ostatni wiersz: „różą z serca Okrzei” — jako wnoszący dysonans do zbiorowości — opuszczamy). — Poemat Standego *Inwalidzi* inscenizowany jest w ten sposób, że podkreśla się przepaść pomiędzy inwalidami, stojącymi przed barem a tańczącą shimmy i charlestona publicznością w barze (za szybą) — przez jazz- bandową muzykę, grającą cały czas za sceną popularne „szlagiery” oraz *Pierwszą brygadę*. Wprowadzone na pierwszy plan figury nieme (starka, przechodzień pijany, prostytutka, pensjonarka...) — wnoszą dynamikę dramatyczną do akcji. Wiersz podzielony jest pomiędzy czterech inwalidów: dwóch na szczudłach, jednego ślepcę i jednego beznogiego na wózku. Okrzyk „za-pa-a-łki!” jak i strofy buntu krzyczą inwalidzi chórem, podnosząc w końcu szczudła i pięści. Ten fragment dramatyczny trwa 12 minut.

Fiasco w Scenie Robotniczej miała scena w policji z Róży Żeromskiego, odegrana przed robotnikami cegielni (strycharzami). Prawda, że grano tuż przed nosem widza, bez niezbędnej perspektywy — i przy pomocy zastępców. Widzowie śmieli się serdecznie w pierwszej części (rozmowa szpiclów). Zmieszało to bardzo zespół — tym bardziej, że scenę tę przygotowywaliśmy długo i starannie, wyrzuciwszy z niej uprzednio dużo balastu z monologów i dialogów, opuszczając role żołnierzy i przenosząc całą akcję z roku 1905 do współczesności (o ile się to dało zrobić). Sceny szpiclów potraktowane były „w bloku”. Na ogół — rzecz wypadła trochę operowo w miejscach dramatycznych, zaś zbyt realistycznie — w scenach rodzajowych. Po dłuższej dyskusji rzecz znowu poszła do przeróbki, przy czym zmieniono oprawę dekoracyjną.

Ciekawym przyczynkiem do charakterystyki zespołu proletaria-

riackiego może służyć stosunek jego do repertuaru „klasycznego”. W Scenie Robotniczej repertuar układa się w ten sposób, że kierownik referuje najpierw treść i motywy obioru przedkładanego utworu, potem czyta się samą sztukę. Następnie reżyser wyklada projekt inscenizacyjnych zmian i swego ujęcia sztuki. Zespół przystępuje do zasadniczej dyskusji. Od wyników dyskusji zależy, czy sztuka będzie grana i jak, czy pójdzie tylko w próbach — lub nie pójdzie w ogóle.

Otóż, dość burzliwą dyskusję wywołała propozycja grania *Małżeństwa z musu* Moliera, którą reżyser chciał potraktować jako groteskową satyrę na „interes matrymonialny” burżuazji — z wprowadzeniem reklam biura małżeństw „Fortuna”, ogłoszeń „Olla gum...”, meczu bokserkiego etc. Ostatecznie, farsę Moliera odrzucono i uchwalono w ogóle nie sięgać do klasyków, jako zbyt dalekich i obcych ideologii proletariatu.

REŻYSERIA I GRA AKTORÓW

Reżyser zespołu proletariackiego musi stale mieć na myśli widza, do którego trzeba dotrzeć najkrótszą drogą, oraz materiał aktorski i techniczny, którym się rozporządza. Specyficzne warunki przedstawień łódzkiej Sceny Robotniczej zmuszają prócz tego teatryśtera do wynajdywania wciąż nowych prostych, tanich i wyrazistych zarazem środków „dekoracyjnych”, wzmacniających sugestię gry aktorskiej.

W pierwszym okresie trosk tych w ogóle nie było. W drugim etapie Scena Robotnicza korzystała z normalnych mniej więcej środków pomocniczych — jak pudełko sceny, połączone z widownią podium, zakończonym szerokimi schodami, jak kurtyna, tła czarne, rampy sufitowe przed i wewnątrz sceny etc. — Po straceniu stałego lokalu trzeba było pomyśleć o takiej oprawie dla gry aktorskiej, którą by można łatwo składać i rozkładać, oraz przenosić z miejsca na miejsce. — Przede wszystkim więc, trzeba było rzec się kurtyny. Po prostu, w sali związkowej ustawia się tła parawanowe czarne (tylko — 2,5 m wysokości, boczne — do 3 m). Za tymi tłami chowa się „dekoracje” i aktorzy czekają na wyjście,

a od biedy mogą się przebierać. Z boku umocowuje się u góry, lub ustawia się wprost na podłodze przenośne reflektory. Na tym stałym czarnym tle parawanów, które można ustawiać w dowolnych kombinacjach, ustawia się dopiero konstrukcje lub parawany, zaznaczające miejsce akcji. W tych ograniczonych ramach trzeba zdobywać się na wynalazczość. Liczyć tu trzeba i na pomoc światła. O charakterze „dekoracji” może mieć czytelnik pojęcie z zamieszczonych w bieżącym numerze fotomontaży, oraz z klisz, reprodukowanych w nr 2—3 „Dźwigni”. Zatrzymam się szczegółowiej na oprawie scenicznej *Bartka Nędzy* Orkana oraz *Prologu* Majakowskiego.

W pierwszym wypadku chodziło o to, by w rzeczy, trwającej zaledwie 15 minut, dać sześć zmian „obrazów”. Ponieważ *Bartek Nęcza* — to tylko przeróbka noweli, więc zrobiło się w ten sposób: 5 parawanów zbiło się grzbietami razem (na rzemykach), tak że złożone robiły wrażenie książki. Z prawej staje na mównicy lektorka, czytająca krótkie „remarki” autorskie, z lewej — robotnik, nie biorący udziału w akcji aż do epilogu, a przerzucający tylko „stronice” parawanów. Aktorzy wychodzą spoza parawanów. Tła parawanów, kostiumy i gesty aktorów stanowią jedną całość i robią wrażenie żywego plakatu. — W epilogu robotnik sprząta „książkę” i akcja toczy się na czarnych tłach aż do gremialnego wyjścia uczestników.

W inscenizacji *Prologu* Majakowskiego chodziło o podkreślenie twardej, rąbanej, konstrukcyjnej rytmiki wiersza. Na ustawione wobec widzów podium wchodzi jednocześnie — z prawej i lewej — odbijając takt nogami, robotnicy w niebieskich bluzach i robotnice w szarych sukienkach do pracy. Każdy niesie w rękę transparent z literą lub sylabą. Układ pionów w rękach mężczyzn i skośnie ustawionych drążków w rękach kobiet daje od razu ostry schemat, kanwę, na której wyszywa się głosami chóru recytację. Szereg kubistycznie ostrych gestów dopełnia całości.

Z powyższego już widać, z jakich założeń wychodzi gra aktorów Sceny Robotniczej. Od wykonawców wymaga się nie przeżywania roli, lecz jej budowania z elementów trwałych, nieprzypadkowych, dających się powtórzyć na zawołanie. Twórczość aktora jest tu traktowana tak samo, jak robota przy

budowaniu i ustawieniu dekoracji lub szyciu kostiumów, jak robotą przy warsztacie lub przy biurku. Nie pozostało w takim pojęściu do ról już nic z subtelnej „kameralności” teatrów burżuazyjnych, obliczonej na mimikę „przeżyć”, obserwowanych przez lornetkę. Aktor proletariacki operuje „szerokimi płaszczyznami”: dobrze postawionym, dobitnym głosem, dykcją, wyrazistym, zorganizowanym rytmicznie gestem i takimż ruchem.

Tendencją gry aktorskiej w Scenie Robotniczej jest obecnie dążenie do konstrukcjonizmu. — Dawne, ekspresjonistyczne sposoby gry i inscenizacji mają jeszcze częściowo zastosowanie w repertuarze patetyczno-rewolucyjnym, ale i na tym odcinku szukamy innych środków wyrazu, zbliżonych do tych technicznych sposobów, które dają dobre wyniki w repertuarze plakatoowo-satyrycznym.

Obecnie zespół Sceny Robotniczej dąży do takich środków wyrazistości aktorskiej, które by pozwoliły całą uwagę widza skoncentrować na grze i reżyserii, i obyć się bez tych resztek „dekoracji”, które jeszcze pokutują w Scenie. Dekoracje winny być zastąpione przez pożyteczne rekwizyty — jak drabina, taboret, rek lub trapez gimnastyczny itp. — Można tu wyzyskać żywiołowy pęd młodych członków zespołu do wyładowania nadmiaru energii mięśniowej w ćwiczeniach gimnastycznych i sportach — jak się wyzyskuje pęd do karykaturowania w „diableries”. Wówczas łódzka Scena Robotnicza zbliżyłaby się do typu „Niebieskich bluz”¹, proletariackich teatrów satyrycznych, które siecią swą pokryły nie tylko ZSRR, ale i miasta przemysłowe Czechosłowacji i Niemiec.

Lecz jednocześnie trzeba tworzyć odpowiedni repertuar satyryczny.

Aby łódzka Scena Robotnicza mogła rozwijać się nadal i pomóc swym doświadczeniem innym zespołom robotniczym — konieczne jest przeprowadzenie przez organizacje robotnicze energicznych akcji o legalizację Związku Scen Robotniczych. W tym celu należy w jak najszybszym czasie zwołać zjazd delegatów istniejących Scen Robotniczych.

Teatr jutra

LEON SCHILLER

Kierunek?

Na lewo. Naprzód.

Orientacja?

Życie dzisiejsze. Jego potrzeby i dążności. Potężna walka o moralny i społeczny ustrój jutra.

Teatr?

Dziś narzędziem tej walki; jutro — dla zwycięzców, przybytkiem wytchnienia.

Do panujących prądów estetycznych można się — zdaniem moim — ustosunkować tylko w jeden sposób: antyestetyzm co najmniej w dziewięćdziesięciu procentach. Przeciwwstawienie się kwietyzmowi sztuki burżuazyjnej, retortowej, kapliczkowej, „wyniośle” samotnej, „wytwornie” burżuazyjnej — w rezultacie mniej lub więcej świadomie wzmacniającej reakcję. Zresztą każda technika (te ch n i k a, nie „manierka”, nie „smaczek”) jest dobra, o ile daje się celowo zużytkować. Drogowskazem architektura i inżynieria współczesna. Kino — tylko Eisenstein¹. Powieść — jeżeli orientuje nas w przepotężnym chaosie życia dzisiejszego. Malarstwo wyrzucamy obecnie z teatru, podobnie jak swego czasu niepotrzebną literaturę. Tak nam dokuczyło! Wolimy fotomontaż, plakaty, reklamy świetlne, ostre w rysunku i w kolorze okładki amerykańskich magazynów i cenników. Muzyka dopiero zaczyna wyjmować z uszu watę harmoniczną-kontrapunktową. Rozmachu współczesności odtworzyć nie umie. Musimy zaczekać.

U t y l i t a r y z m to jedyna droga do regeneracji teatru.

Teatr był zawsze instytucją propagandową. Treść propagandy w każdym okresie zależała od tego, w którym ręku znajdowała się produkcja i dla jakich spożywców była przeznaczona. Teatr religijny średniowiecza, teatr barokowy światłego absolutyzmu i realistyczny liberałów ubiegłej epoki — to były przecież warsztaty propagandy na wielką skalę. Teatr dzisiejszy w najistotniejszym swym wyrazie jest również propagandowy. Hasło naczelne: zwycięstwo warstw pracujących. Dla nich jedynie jest teatr przeznaczony i tylko dzięki nim będzie mógł istnieć i rozwijać się. Nie szukając daleko, teatry warszawskie dawno by zakończyły swój mizerny żywot, gdyby ich klientela miesięczna nie składała się z dziesiątków tysięcy robotników, którzy od czasu Teatru im. Bogusławskiego rozmiłowali się w widowiskach scenicznych. Naturalnie, działa tu dawny rozpęd i zręczna organizacja związków zawodowych. Niebawem dziewicze te jeszcze pod względem kulturalnym rzesze odwrócą się znów od teatru propagującego na ogół wrogą im ideologię, nie stanowiącego wyrazu ich zainteresowań i aspiracji klasowych. Wtedy, miejmy nadzieję, teatr burżuazyjny upadnie, powstanie proletariacki, na złość zapewne pp. Antoniemu Słonimskiemu i Hulce-Laskowskiemu². Musi nastąpić wprzód uzgodnienie postawy zespołów pracujących artystycznie w teatrze z postawą nowej — dzisiejszej widowni. Artystyczni i techniczni pracownicy teatru (tylko dla szybszego porozumienia się używam tych przestarzałych terminów) muszą być wciągnięci w wir najżywotniejszych zagadnień społecznych, muszą jasno i odważnie powiedzieć, po czyjej stronie stoją, o co walczą, dla kogo pracują. Nie wolno wykręcać się niezawisłością i nietykalnością sztuki. Nie wolno im spokojnie patrzeć na sprytne przemycanie najobrzydliwszego czarnoseciństwa pod postacią sztuki aprobowanej łaskawie przez mieszczaństwo. Nie wolno im nie wiedzieć, że te drażetki pseudonarodowe sprzedawane za bezcen po teatrach i waporyzatory opryskujące drobnomieszczańską „subtelnością” myślące, pełne powagi twarze nowych widzów — służą tylko do uśpienia żywiołowej siły w ich piersiach drzemiącej. Nie wolno bezkarnie, bezpośrednio lub pośrednio pomagać tym, którzy nikczemny proceder uprawiają. Uświadomiony artysta nie może współdziałać w morderstwie Prawdy i Wolności. Teatr nowy,

teatr jutra mogą organizować tylko zespoły jednolite pod względem ideowym, zdolne do poświęceń i walki.

Kształt tego teatru?

Dziś może to być buda, hala, hangar — co kto woli. Wystarczy trochę desek, dykty, blachy, lakieru, kilka reflektorów i najzwyklejsze płótno na kostiumy. Starożytny mimos ludowy, komedia dell'arte i wspianiały teatr linoskoków paryskich skromniejszym rozporządzał aparatem. A jutro — życie podyktuje kształt nowej, gigantycznej budowli, która będzie wypadkową wszystkich dotychczasowych wysiłków reformatorskich — albo też geniusz ludzki przejdzie nad całym tym dorobkiem do porządku i w zgoła nowej formie się wypowie. Myślę jednak, że przeszłość nasza, niedostatecznie przeżyta i zrozumiana, zawiera w sobie wiele twórczych elementów, które dałyby się jeszcze zużytkować po odrzuceniu tego, co było produktem epoki. Myślę, że kapitalna koncepcja teatru słowiańskiego przyszłości stworzona przez Mickiewicza pod wpływem Cyrku Olimpijskiego w Paryżu i synchronistycznej scenerii średniowiecznej — ma w sobie coś bardzo dzisiejszego. Prawie konstruktywizm... Myślę, że struktura niektórych dramatów Krasińskiego, Wyspiańskiego i Micińskiego może natchnąć do jeszcze śmielszych i jeszcze bardziej „przyszłościowych” pomysłów.

A więc... jednak Mickiewicz... jednak Wyspiański... Mickiewicz, który w 1848 roku wołał do papieża: „Wiedz, że Duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!”, i Wyspiański, który idąc burzyć teatr stary wezwał do współpracy czerń robotniczą słowami: „Siła — to wy!”

Teatr społeczny w Łodzi

LEON SCHILLER

Łódzki Teatr Miejski już po raz trzeci w sezonie bieżącym dystansuje sceny stołeczne zarówno swoim repertuarem, jak i w poszukiwaniach nowego wyrazu scenicznego. Cykl sztuk współczesnych rozpoczął *Rywalami* w inscenizacji zupełnie odmiennej niż sprezentowana nam przez Teatr Polski w Warszawie. Schiller zręcznie ominął wszystkie mielizny i pseudogłębie psychologiczne, w jakie obfituje ten, bezpretensjonalny zresztą, melodramat amerykański. Wykreślił nonsensy obciążające tekst, główny nacisk położył na ostry rysunek postaci i zmontował całe widowisko w zawrotnym tempie. Film batalistyczny, organicznie wpleciony w akcję, dopowiadał to, czego autorzy nie umieli wyrazić, a realistyczny konstruktywizm dekoracji nadał całej rzeczy smak nowy, niczym nie przypominający bombastycznej staroświecczyny realizacji lubelskiej, poznańskiej, a wreszcie i warszawskiej. Do jakiego stopnia efekt, nie tylko artystyczny ale i społeczny, danej sztuki zależy od nastawienia reżysera, wskazuje fakt, że *Rywale* w układzie scenicznym Schillera, wolnym od wszelkich przebudówek, uznano za utwór antymilitarystyczny, podczas gdy to samo widowisko w reżyserii Borowskiego wywołało słuszny protest Słomskiego z powodu niesmacznej apoteozy soldateski ¹.

Kto wie, czy podobny los nie spotka także *Dzielnego wojaka Szwajka*, którego pierwsza inkarnacja polska również jest zasługą Adwentowicza i Schillera, kto wie, czy najweselszy i najmądrzejszy z anarchistów nie zmieni się na scenie warszawskiej, wymanucrowany i wykastrowany przez jakiegoś reżysera-estetę,

w Rzędziana lub kaprala Szczapę? Podobno jeden z teatrów stołecznych już od dwóch lat ociąga się z wystawieniem tej złośliwej parady, obawiając się przykrego wrażenia, jakie mogłoby wywrzeć na publiczności klerykalno-tromtadrackiej. A tymczasem Szwejk stał się duchem opiekuńczym teatru łódzkiego i ściąga na każdy spektakl tłumy widzów należących do różnych klas społecznych. Po prostu czytelników książki Haška. W tych dniach bezbożny dowcip Szwejka przez usta Jaracza zaczął łaskotać krakowskich sensatów w Teatrze im. Słowackiego. Jesteśmy pewni, że ani czcigodnym krakowianom, ani „świątyni sztuki” korona z tego powodu z głowy nie spadnie. Ale wykwintna Warszawa boi się... Gdyby się jednak który z warszawskich przedsiębiorców teatralnych na tę imprezę odważył, radzimy mu, aby zapoznał publiczność stołeczną ze Szwejkiem w jego rozmiarach naturalnych, nie przykrojonych dla potrzeb sztuki teatralnej z happy endowym ogonkiem. Przeróbka bowiem Broda i Reimanna, przyswojona przez Wittlina, grzeszy zbyt dużą dbałością o fabułę i poprawną budowę sztuk „normalnych”. Zamiast przerozkosznych gryzmołów — kaligrafia. Zamiast bezkształtu żywej mowy — gramatyka. Miał rację Piscator, gdy gwizdząc na dasy obydwu literatów, rozbił sztuczną i naciągniętą konstrukcję, zlekceważył jedność akcji i skupił pêle-mêle najcharakterystyczniejsze momenty powieściowe, przede wszystkim zaś te, które najbardziej odpowiadały ideologii twórcy „teatru politycznego”. Schiller oparł się wprawdzie na tekście Broda i Reimanna, ale usunął wszelkie banały, spoidła fabularne, clikowe *Numy i Pompiljusze*, grubą kreską narysował postać centralną, a satyrze politycznej dał niepowszednią wyrazistość. Niemniej Szwejk sceniczny w obydwu wspomnianych edycjach nie ma jeszcze w sobie tej mieszaniny Sancza Pansy z Chaplinem, jaka rzucała się w oczy czytelnikom. Jest więc miejsce na nową transkrypcję teatralną. U nas zadaniu temu mógłby sprostać bodaj jeden Słonimski.

Trzecia sensacja — to wystawiona w tym samym teatrze przez tego samego reżysera sztuka Wolfa *Cjankali*, poruszająca sprawę legalizacji poronień i regulacji urodzeń w świetle dzisiejszych stosunków społecznych. Temat „wiszący w powietrzu”, namiętnie dyskutowany na ostatnim międzynarodowym kongresie seksolo-

gicznym, mający swego rzetelnego obrońcę w Boyu-Żeleńskim, niepokojący sumienia najbardziej nawet zatabaczonych prawników i lekarzy — spotkał się z żywiołowym zainteresowaniem całej Łodzi, gdy tylko pojawiły się pierwsze afisze teatralne, zapowiadające, że do walki z przeżytkami kodeksu, zabobonami religijnymi i hipokryzją moralną, w szeregu najuczciwszych obywateli i największych powag naukowych staje malutki teatr przy ul. Cegielnianej! „Co teatr ma wspólnego z ginekologią?” „A może jeszcze uczyć nas będą, jak leczy się choroby weneryczne?” Ileż to tłustych a ordynarnych dowcipów w imię obrażonej moralności, wypocły na ten temat dwa czerwoniaki łódzkie: „Republika” i „Hasło”! Biedni reporterzy, chowu pikutkowskiego, nie słyszeli chyba nigdy o sztuce Brioux *Les avariés* ani o *Upiorach* niejakiego Ibsena. Obydwa te utwory dotykały przecież spraw nie mniej drastycznych, a przy ówczesnym stanie medycyny bardzo aktualnych (lues i jego dziedziczność), mimo to były czymś więcej niż literaturą „użytkową”. Wystawiano je na scenach, służących czystej, wielkiej, prawdziwej — czy jak się to wówczas mówiło — sztuce, i grali w nich najsławniejsi wirtuozowie kunsztu aktorskiego. Tak, ale działo się to w okresie naturalizmu wojującego, kiedy związek sztuki z życiem, ze współczesnością, z podłożem społecznym i politycznym, był jednym z naczelných postulatów programowych.

Reakcja estetyczna, społecznie obojętna, mocno popierana przez klasę rządzącą, przeciwstawiła sztuce walczącej sztukę wythnienia i podniosła ją, za romantykami, do godności niemal religijnej. Wojna, rewolucja, kryzys kapitalizmu i dokonywujące się w szybkim tempie przemiany społeczne, ściągnęły od nowa sztukę z wyżym helikońskich na asfalt. Już ekspresjonizm, pomimo tendencji do największej bezpośredniości, nazbyt rozmiłowany w formalizmie, pod względem tematycznym usiłuje nawiązać łączność z obecnym czasem i z nurtującymi w nim zagadnieniami społecznymi. Kres „inflacji” ekspresjonistycznej zbiega się z potężnym nawrotem do utylitaryzmu i realizmu w sztuce. Powieść, dramat, architektura, malarstwo, muzyka i teatr — rzecz by można — nieoczekiwanie zmieniają swą postać. Ożywczy powiew filozofii materialistycznej otwiera przed sztuką bezmiar nowych tematów

i zagadnień, ukazuje jej życie, uwolnione od kłamstwa i ornamentyki idealistycznej; narzuca twórcom sztuki nieznana dotychczas odpowiedzialność, nie wobec tzw. „wieczności”, ale po prostu wobec zbiorowości, z którą tysiącem nierozzerwalnych nici są połączeni. „Die Kunst ist Waffe” — pisze na okładce dramatu autor *Cjankali*. I rzeczywiście w chwili obecnej, z wyjątkiem chyba bardzo zacieśnionych liryków (sunt enim eunuchi Domini...), cała sztuka przyjęła tę walczącą postawę wobec życia i istniejącego porządku. Cała — i prawa, i lewa. Skończyło się z ekstazą, gwiazdobrańiem, zachłystywaniem się Jehową czy Annie Besant.² Krótko mówiąc, tego nikt nie czyta i tego nikt nie wysłucha. Ale o tym nie wiedzą reporterzy wspomnianych brukowców łódzkich. Ci prozelici 100-procentowej aryjskości, niedawni... baumowie, ...bergowie, ...mannowie, a dzisiaj ...scy i ...icze, kiepsko orientujący się w psychice półmilionowej ludności Łodzi i w zaostrażających się wśród niej z dniem każdym przeciwieństwach klasowych, usiłują zwalczać akcję społeczną teatru łódzkiego broszurkowymi komunałami o przybytku piękna, świątyni poezji itp. Nawołują, za Nowaczyńskim do kultu Ariela, tzn. Rapackiego, Miłaszewskiego, Kiedrzyńskiego lub Rostworowskiego (autora niesłuchanie arielicznej *Niespodzianki*!) i gromy miotają na wyznawców Kalibana — nowego jutra świata. Społeczeństwo łódzkie jednak w olbrzymiej większości woli wyznawców „Kalibana”.

Dowodem — teatr wypełniony do ostatniego miejsca i huczący zdrowym entuzjazmem, ilekroć gra się w nim sztuki, osnute na aktualnych tematach społecznych. I nie ma tu mowy o żadnym snobizmie, modzie, owczym pędzie. Publiczność łódzka poznała się np. na ponurej bzdurze pt. *Król bawelny*, pretensjonalnie mianującej się „reportażem” scenicznym — zwęszyła błagę i nucąc w duchu kuplet *Boya Otruł gościa kotлетem, nazwał to kabaretem*, wykpiła, żalosne sztuczdyło. Natomiast *Cjankali* gromadzi na każdym przedstawieniu tłumy inteligentów i robotników, pomimo łzawiących i duszących gazów, rozsiewanych na oczach biernych władz bezpieczeństwa przez młodocianych czarnosecińców, pomimo stokroć bardziej cuchnących artykułów prasy brukowej.

Data premiery *Cjankali* niewątpliwie upamiętniona będzie w dziejach sceny polskiej. W dniu tym bowiem po raz pierwszy

w Polsce zrozumiano nowe zadania wychowawcze teatru i nawiązano bezpośredni kontakt z widownią.

Z inicjatywy dyrekcji teatru na szereg dni przed premierą odbył się wieczór dyskusyjny na temat legalizacji poronień w świetle dzisiejszej wiedzy prawniczej. Referaty wygłosili adwokat Kon, dr Klinger i dr Budzińska-Tylicka. Dyskusja trwała kilka godzin. Tak więc publiczność przed poznaniem sztuki została należycie przygotowana do spokojnej oceny zawartych w niej tez. Reszty dopełnił program teatralny, podający w skrócie świetne artykuły Boya-Żeleńskiego oraz ważniejsze głosy z przeprowadzonej przez ankiety. Gdyby Wolf (z zawodu lekarz, z temperamentu działacz społeczny) nie był się okazał świetnym dramaturgiem, realistą, jakiego literatura niemiecka nie miała od czasów Hauptmanna; gdyby reżyser tej frapującej lapidarnością dialogu i celowością budowy sztuki — Schiller — nie był dla niej znalazł nowej formy, nie mającej nic wspólnego z tym, co się zazwyczaj u nas realizmem scenicznym nazywa, a co jest tylko bezmyślną improwizacją aktorów i niechlujnym bałaganem; gdyby utalentowani artyści, pp. Grywińska, Dąbrowska, Morska, Horecka, Kijowski, Znicz, Dąbrowski, Krzemieński i Chodecki nie byli osiągnęli tonu absolutnej prawdy i nie stopili się w jednolity zespół — sztuka nie miała by tej wymowy, nie mogłaby poruszyć sumienia i serca szerokich mas widzów. Walnie do jej powodzenia przyczyniły się również konstrukcje przestrzenne Konstantego Mackiewicza oraz soczysty przekład Frühlinga.

Łódzki teatr społeczny zapowiada na czas najbliższy *Zbrodnia-rzy* Brucknera, *Bunt w domu poprawy* Lampla i proletariacki dramat sowiecki pt. *Szyny huczq*.³

DRUGA AWANGARDA

Rewia artystyczna

LEON CHWISTEK

W artykule pt. *Teatr przyszłości*, ogłoszonym przed kilku laty w „Zwrotnicy”, zwróciłem uwagę na te zagadnienia, jakie wyłaniają się na pograniczu teatru i kabaretu. Przyszedłem wówczas do przekonania, że kabaret może z czasem rozwinąć się w instytucję par excellence artystyczną, która zajęłaby miejsce dzisiejszego teatru. Projektowałem wówczas przerzucenie sceny na wielki amfiteatr, dzięki czemu można by wystąpić równocześnie z niesłychanym bogactwem formy i barwy. Widownia, w kształcie olbrzymiego słoika, miała znajdować się w środku i obracać z wolna dokoła osi, celem umożliwienia widzom objęcia całości przedstawienia. Myślałem wówczas także o zastosowaniu w kompozycji sceny zasady strefizmu.

Było to oczywiście wskazanie na pewne możliwości. Istotnym było jedynie zerwanie z jednością akcji i zbudowanie całości przedstawienia z epizodów przy pomocy ściśle określonej zasady kompozycyjnej. W gruncie rzeczy nie było to zbyt odległe od paryskiej rewii. Chodziło tylko o przekształcenie rewii w prawdziwe dzieło sztuki. Ewolucja naszego kabaretu idzie stanowczo w kierunku sztuki. Piosenki Hemara, skecze Tuwima, muzyka Petersburskiego, Golda i Kagana, wszystko to należy do zakresu sztuki. Jestem pewny, że w tych rzeczach tkwi ziarno wielkiej przyszłości. Chodzi tylko o to, żeby potrzebę natychmiastowego sukcesu umieć połączyć z coraz większym wysiłkiem w kierunku stworzenia wielkiej sztuki. Dzisiaj nie odważyłbym się już twierdzić, że sztuka ta będzie teatrem przyszłości, myślę jednak, że będzie istniała

obok teatru, podobnie jak kino, i wywrze ożywczy wpływ na ewolucję teatru.

Żeby nie poprzestać na ogólnikach, zwrócę uwagę na następujący przykład. Jak wiadomo *Boska komedia* jest szeregiem epizodów związanych z sobą najzupełniej luźnie, na podstawie skrajnie topologicznej. Po prostu mamy tam artystyczny przewodnik po piekle, czyścicu czy niebie. Pomijam oczywiście związki głębsze, które można wykryć na podstawie systematycznych dociekań. Należą one do tzw. imponderabiliów, o których nic konkretnego nie da się powiedzieć. Otóż przedstawienie *Komedii dantejskiej* na scenie jest dla mnie ideałem widowiska artystycznego. Na wyżej wspomnianej amfiteatralnej scenie można by dać równocześnie piekło, czyściec i niebo. Mam wrażenie, że można by zużytkować na ten cel dziedziniec królewski na Wawelu, wyzyskany już przecież z wielkim powodzeniem na przedstawienie *Odprawy posłów greckich*¹.

Oczywiście, jeśli mówię tu o *Boskiej komedii*, to czynię to tylko dlatego, że chcę nawiązać do rzeczy powszechnie znanych. Ściśle biorąc, chodzi mi o możliwości twórcze, które z czasem powinny się wyzwolić. Chciałbym zainteresować młode talenty i podnieść ich wyobraźnię.

Przypuszczam, że idea strefizmu, tj. podziału sceny na strefę smutną i wesołą, zimną i ciepłą, krągłą i wydłużoną, złośliwą i pogodną, albo na większą liczbę takich stref, doprowadzi z czasem do narodzenia się nowych wartości w dziedzinie widowiska i teatru. Są to jednak sprawy trudne, do których trzeba by współpracy całego szeregu zapalonych apostołów. Nie tracę nadziei, że pomimo wszystkich przeszkód potrafimy zrealizować rewie streficzną, zanim zagranica zechce nam ją odebrać.

Cricot. O teatrze plastycznym

JÓZEF JAREMA

Ruch Krakowskich Formistów (1917—1922) nie ograniczył się do rozbudzania poszukiwań i propagowania nowych prądów w zakresie plastyki. Jeden z jego najwybitniejszych przedstawicieli Tytus Czyżewski, malarz i poeta równocześnie, stworzył kilka scenicznych poematów, m. in. i wystawioną w 1921 r. na kursach literackich prof. M. Szyjkowskiego w Krakowie „buffonadę sceniczną” *Osiół i słońce*. (Sztuka ta doczekała się wystawienia jej w zeszłym roku w IPS warszawskim). Spragnionym żywego współczesnego teatru, poszukiwaczom nowej estetyki teatralnej dała wówczas ta ciekawa satyra sceniczna, przy prostej ale bardzo oryginalnej dekoracji Z. Waliszewskiego, podjętą do wywalczenia nowego wyrazu, nowych sensacji scenicznych. W roku 1923, Bratniak Uczniów Akademii Sztuk Pięknych wystawia siłami kolegów szereg widowisk nowoczesnych J. Jaremy: *Św. Mikołaj na 66 piętrze*, *Bombaj-Chicago* i *Serce panny Agnieszki*. Ta ostatnia sztuka wystawiona była w Paryżu w 1925 r. z „buffonadą” T. Czyżewskiego *Osiół i słońce*.

Głód teatralny, potrzeba współczesnego teatru datują się od pierwszych lat powojennych. Głód ten rozbudził się w ostatnich czasach wśród szerszej publiczności i oto na wiosnę 1933 roku powstaje z inicjatywy kilku malarzy, przy poparciu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, teatrzyk Cricot, jako dalszy ciąg usiłowań i poszukiwań sprzed 10 laty.

Pierwszy wieczór Cricot dał ciekawe produkcje nowoczesnego tańca Jacka Pugeta, dalej ciekawą audycję współczesnej muzyki w wykonaniu tercetu drzewnego pod kierownictwem K. Meyerhol-

da oraz sztukę teatralną *Serce panny Agnieszki*, wystawioną amatorskimi siłami kolegów malarzy, z dekoracjami Zbigniewa Pronaszki. Conferencierem wieczoru był Tadeusz Cybulski.

Zainteresowanie się publiczności krakowskiej tym skromnym pokazem kulturalnej zabawy zachęciło do kontynuowania tego rodzaju usiłowań. Każde ognisko działania przyciąga aktywne jednostki. Znaleźli się dwaj pełni zapału ludzie młodego teatru: Władysław Dobrowolski i Marek Katz. Rzecz zaczęła się konkretyzować w kierunku eksperymentalnej scenki i skupiać koło siebie co żywsze elementy artystycznego Krakowa i entuzjastów nowych teatralnych poszukiwań. Czyż można sobie wyobrazić bardziej szczęśliwe warunki, jak chętna współpraca w takiej imprezie kilku utalentowanych malarzy, rzeźbiarzy, reżyserów, muzyków i z zapałem pracujących, przejętych wprost swoimi rolami aktorów (przeważnie amatorów).

Powstała więc poważna, współczesna placówka artystyczna, którą można by porównać do podobnej kolaboracji artystów w czasach świetnego Baletu Szwedzkiego¹ w Paryżu, stworzonego kiedyś przez najlepszych plastyków, muzyków i poetów jak: Picasso, Derain, Léger, Eric Satie, Ravel, Cendrars i Cocteau. Sztuka sceniczna przechodzi dziś, podobnie jak estetyka malarska, okres ewolucji, który jednak wygląda inaczej w malarstwie, a inaczej w teatrze.

Istnieją bowiem w sztuce dwa momenty: 1. realizowanie przez artystę własnego wyrazu i formy i 2. zdobywanie dla tej nowej estetyki konsumenta, czyli nowej publiczności. Otóż w plastyce rzecz się mniej komplikuje niż w teatrze. Artysta wypracowuje obraz u siebie, z dala od publiczności, tak że przyjęcie przez publiczność wystawionego obrazu jest właściwie jakimś dalszym momentem formowania się estetyki twórcy. W teatrze rzecz przedstawia się inaczej. Reżyser i aktor (a nawet autor) styka się z publicznością wprost na scenie i reakcje tej publiczności (w konsekwencji kasa!) dotyczą ich bezpośrednio. Dlatego też wyjątkowe tylko typy pozwolić sobie mogą na teatr dla sztuki teatralnej, na odważne narzucanie publiczności własnej koncepcji artystycznej, bez której dalsza twórczość artystycznej natury nie miałaby powodu, a w ogóle wszelka sztuka bez niej niewiele znaczy.

Cricot powstał z inicjatywy malarzy i akceptuje wyraźnie stronę plastyki sceny. Wprowadzenie nowoczesnych masek i kostiumów, i nowocześnie pojętej dekoracji stworzyło atmosferę teatralnych poszukiwań. Kiedy szkoła psychologicznego teatru wymaga od reżysera poczucia pewnego mistycznego sensu, który powinien emanować z „mise en scène” przy użyciu wewnętrznych środków dla uzyskania oczekiwanego efektu (wydobywanego jak najmniej zewnętrznymi elementami, a co najmniej z troską zakrycia tych elementów przed widownią), to usiłowania Cricot są bliższe koncepcji plastycznej szkoły, a więc raczej koncepcji Dullina i Ludwika Jouvet², których „mise en scène”, przez swą plastyczną i widowiskową konstruktywność, spycha na plan dalszy, albo zupełnie wyzbywa się emocjonalnych elementów mistycznego sensu. W zamian za to dają oni czytelną, prostą, pozbawioną rozmyślnie wszelkiej iluzji i magii teatralność, wydobytą czystymi sensacjami słowa i środków wizualnych. Kiedy Dullin gra Pirandella, jego tak dziwnie tajemniczą *Chacun sa vérité*, to osiąga potężne wrażenie plastyką sceny, podkreśloną umykającą perspektywą korytarza, stającego się amplifikatorem wszystkich tajemnic dokonywujących się za drzwiami. Efekt zostaje wywołany sposobem plastycznym, przy którym magia reżyserii i „gra” aktorska nie mają prawie nic do roboty. Będąc kiedyś w Cirque d’Hiver przysłała mi na myśl pewna nowa rzecz. Po programie świetnych woltżerek, doskonałych akrobatek, koni i żonglerów najlepszej klasy, wzbogaconym występem genialnych Fratellinich³, narzucających swoją koncepcję clownom całego świata, syty wszelkich wizualnych sensacji, uświadomiłem sobie w tym bogactwie efektów jakąś lukę, jakąś nierównowagę w masie otrzymanych wrażeń, brak jakichś satysfakcji intelektualnych; pomyślałem sobie, że w tym miejscu właśnie powinien interweniować nowoczesny artystyczny teatr, że ta masa wizualnych wrażeń najlepszej klasy, plus intryga intelektualna, czyli sytość i satysfakcja umysłu, posiadałaby najlepsze warunki dla współczesnego widowiska. A że w sztuce najważniejszy jest poziom, nie styl, jestem przekonany, że taka forma teatru ma przed sobą wielką przyszłość. Scenka Cricot, uwolniona z wszelkich iluzjonistycznych elementów złego teatru, wywalcza i wypracowuje taką nową koncepcję teatralną, koncepcję teatru

widowiskowego, plastycznego, koncepcję własną i bardzo współczesną. Eksperyment z *Mątwą* Witkiewicza wykazał w zupełności wartość takiego teatralnego ujęcia. *Mątwą* (w gruncie rzeczy psychopatyczna historia) wystawiona widowiskowo i plastycznie, wyraźnie i bardzo linearnie, z wyzbyciem się prawie elementów psychologicznych, rozmyślnie zmechanizowana przez reżysera Dobrowolskiego, stworzyła pewien oryginalny rodzaj scenicznej atmosfery z rzucającymi się w niej marionetkami, w niezwykle pomysłowych kostiumach Wicińskiego, które wraz z reżyserią wprost przebudowały sens sceniczny sztuki, dając w rezultacie ciekawą teatralną wizję.

Dać widzowi nieskończoną rozmaitość słów, ruchów, światła, form, kolorów i muzyki z intrygą intelektualną widowiska (akcji), budowaną na nowych powodach artystycznych, oto punkt wyjścia nowej koncepcji scenki Cricot.

„Wielkiemu teatrowi” i „wielkiemu repertuarowi” grozi uwiąd starczy, jeżeli nie potrafi się go zaktualizować, wyciągnąć z kiczowej emfazy i romantycznego patosu. Mamy dość bohaterów, a równocześnie widzimy, że realizm iluzjonistyczny także nie pociąga kulturalnej publiczności. Trzeba szukać powodów spadku zainteresowania się publiczności oficjalnym teatrem (sceną), właśnie na scenie. Kwestia zdaje mi się jest wyjaśniona. Teatr oficjalny utracił przez podtrzymywanie za wszelką cenę „wielkiego stylu” i n s t y n k t, a co za tym idzie i poziom. Ten instynkt trzeba odnaleźć w czystej teatralnej zabawie (w najlepszym guście), zrywając radykalnie ze strachem przed „obniżaniem” stylu. Czują to doskonale niektórzy ludzie Teatru. Dowodem tego jest nadzwyczaj sympatyczne ustosunkowanie się do Cricot dyrektora Osterwy w Krakowie.

Cricot wystawił dotychczas następujące sztuki:

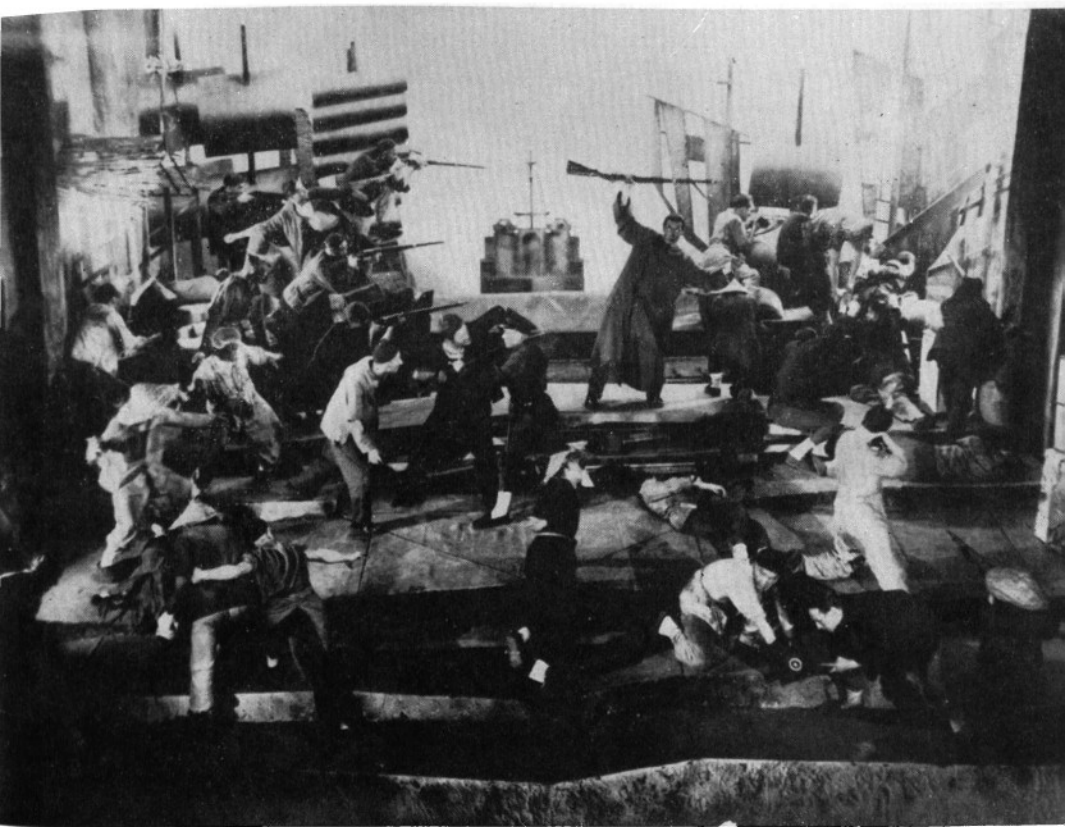
Tytusa Czyżewskiego *Wąż*, *Orfeusz i Eurydyka* i *Śmierć Fauna*.

Józefa Jaremy *Serce panny Agnieszki*, *Drzewo świadomości* i *Święty Mikołaj na 66 piętrze*.

Stanisława Ignacego Witkiewicza *Mątwą*.

Jalu Kurka *Anno Santo* i H. Wielowieyskiej *Śpięcie krótkie*.

Reżyserowali te sztuki: Władysław Dobrowolski i Marek Katz. Inscenizowali, dekorowali i kostiumowali: Tadeusz Cybulski; Adam



51. *Krzyczcie Chiny* S. Tretiakowa. Reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko.
Teatr Nowe Ateneum, Warszawa 1933



52. *Ptaki* Arystofanesa — B. Zimmera. Reż. A. Węgierko, dek. S. Śliwiński,
kost. W. Daszewski. Teatr Polski, Warszawa 1933

Gerżabek, Henryk Gotlib, Józef Jarema, Maria Jaremwna, Zbigniew Pronaszko i Henryk Wiciński. Muzykę komponowali: Kazimierz Meyerhold, Jan Ekier, Juliusz Leo i Stefan Cybulski.

W najbliższym czasie przygotowuje Cricot następujące sztuki:

Reportaż z przedmieścia Kazimierza IKS, z dekoracjami i plastyką twarzy Zbigniewa Pronaszki i Marii Jaremwny, *Sen* Kini Adama Kadena, *Zielone lata* Józefa Jaremy z dekoracjami Marii Jaremwny i Czesława Rzepińskiego. Wreszcie widowisko baletowe Jacka Pugeta.

Mając na oku jedynie poziom artystyczny i zapal dla sztuki scenicznej, dla nowych teatralnych sensacji, pracuje Cricot w sensie teatru dla teatru, dla czystej zabawy teatralnej, która gdzieś przepadła, ponieważ oficjalni autorzy, aktorzy i dyrektorzy gardzą czystym teatrem, a w ślad za nimi publiczność.

1934

O stronie wizualnej dramatu

ADAM BUNSCH

Utwór sceniczny można czytać i na pewno nie będzie mniej zrozumiały, aniżeli ze sceny. Dlaczego jednak chcemy go oglądać i słuchać? Po co w ogóle są teatry? Otóż zdaje mi się, że dramat tylko w jednej trzeciej jest literaturą, poza tym jest widowiskiem i słuchowiskiem. Jeżeli tak jest, tzn. że dwie trzecie dzieła są między wierszami. A któż ma być twórcą tych dwóch trzecich? Bywa różnie. Czasem współtwórcą jest reżyser, aktor i dekorator, a często widowisko i słuchowisko jest całkowicie zaniedbane, albo obce, niezgrane z tekstem. Niekiedy jednak dzieło sceniczne powstaje jako widowisko, tekst i słuchowisko organicznie w wyobraźni autora. Wtedy każda z tych scen jest równie ważną i wtedy dopiero scena staje się aparatem sztuki koniecznym i niezastąpionym.

Spróbujmy oddzielić w przeciętnym dzisiejszym przedstawieniu od tekstu słuchowisko i widowisko, np. przez zdjęcie fonetyki na płycie gramofonu, a strony wizualnej na kolorowym niemym filmie i skontrolujemy płytę i film osobno, a przekonamy się, jak wielkie przeciętna inscenizacja dzisiejsza miewa „dziury”. Ponieważ takiej kontroli się nie robi, a w kinie dźwiękowym zrobić ją można, dlatego pod względem uzgodnienia i równowagi tych trzech składowych, film dzisiejszy stanowczo przoduje. Od scenariusza filmowego znacznie więcej się wymaga, aniżeli od teatralnego. Właściwie od teatralnego tekstu niczego się nie wymaga i wszystko mu się na miejscu w pracowniach teatru dorabia: dekoracja jest tłem, kostium wystawą, fonetyka ilustracją. A przecież

to wszystko powinno być jeszcze dramatem; a jeśli nim nie jest, to nie ma prawa bytu w teatrze. Kolory jako *dramatis personae*! Dramat grany formami i kolorami! Zupełnie dobrze wyobrażam sobie czyste dramatyczne widowisko, podobnie, jak dziś do radia tworzy się słuchowiska.

Czemuż by się to zrobić nie dało? Odczuwanie (nie widzenie) barw jest wszystkim ludziom tej samej kultury wspólne, lub bardzo podobne. Barwa jest nie tylko wrażeniem, ale także „wyrazem”, znakiem formalnym wzruszeniowej treści. Podobnie z elementami kształtu *. Możemy zrobić na scenie to, o co nadaremnie kusiło się malarstwo, tzw. „absolutne”, tę „muzykę barwy” rozwinąć w czasie.

Prosty przykład takiego scenariusza: Na białym tle ukazują się pojedynczo ruchami falowymi barwy tęcze, narastając w harmonijną, naturalną skalę i zatrzymują się w kształcie miękkiego łuku. Spokój. Nagle pojawia się barwa, obca, rażący dysonans; ruchy ostre, kanciaste. Niepokój w świecie barw. Nieszczęście!

Albo, na szarym tle dwie barwy kontrastowe krążą dokoła siebie, przykrywając się kolejno. — Zwada. Nasilenie walki przez dodanie jaskrawości rośnie, szybkość ruchu coraz większa. Nagle jedna znika. Druga opanowuje całą scenę. — Zwycięstwo.

Ale kto ma taką rzecz układać? Dekorator? Za wielkie wymagania! Dekorator może sporządzić przedmioty, ale nie samo widowisko. Nie trzeba potem mieć pretensji do malarza, że „puścił dekorację”, albo zabił sztukę dekoracją, kiedy autor sam oddając sztukę do grania nie miał pojęcia, jak będzie wyglądać widowisko. Nie trzeba też mieć żalu do reżysera, jeżeli ten przypadkiem wypełnił dziurę swoją twórczością, że „zrobił ze sztuki całkiem inną sztukę”, stwarzając s w o j e słuchowisko i widowisko. Oznaczenie wejść i rozstawienia mebli to jeszcze nie scenariusz.

Chociaż możliwym jest dramat w formie czysto wizualnej, byłoby to jednak wielkie i niczym nie uzasadnione ograniczenie (pożądane chyba dla eksperymentu). Dramat zostanie na zawsze słuchowiskiem, widowiskiem i słowem po równej trzeciej części.

* Patrz artykuł *O kompozycji obrazu*, „Gazeta Literacka”, Rok IV, nr 7. (Przyp. aut.)

Chodzi jedynie o przeprowadzenie zasady kontrapunktu dla tych trzech składowych.

Przyjrzyjmy się teraz przykładom z pełnego dramatu. Jest scena w salonie: Reżim prawicowy, zachowawczy, podejmuje gości, między gośćmi znajduje się też szpieg-kobieta — awangarda rewolucji. Scena skończy się napadem rewolucjonistów i strzelaniną w salonie. (Scena *Rewolucji Brauna*). Scenariusz kolorów wyobrażam sobie następująco: pokój i sprzęty błękitne, ubiory gospodarzy w kilku harmonijnych odcieniach błękitu. Gości pokrewne z lekkim odchyleniem ku fioletowym zimnym, albo też seledynowym. Całość wybitnie zharmonizowana. Szpieg-kobieta w sukni pomarańczowej, stanowi dysonans jaskrawy. Rewolucjoniści przy końcu sceny w kolorze cynobru dopełniają kontrastu wraz z kolorem kobiety. Pomiąłem tu omówienie kształtu obrazów i charakteru ruchów, które by trzeba jednak sytuacjami komponować.

W *Koniu parowym* związałem cztery żony i trzech czeladników przez pokrewieństwo kolorów i dobór wysokości osób. Stawiając ich czasem w obrazie w naturalnym porządku barw tęczy i według wielkości wzrostu, uzyskuję w odpowiednich momentach dramatu harmoniczne zespoły, na tle których wprowadzam ekspresje figur kontrastowych (np. czerwony czeladnik). Tę samą rolę odgrywają również w tej sztuce i „konie”, elementy formy i ruchu.

Jeżeli zgodzimy się formom i kolorom oddać w teatrze taką rolę, to nikt nie powinien się obrażać, jeżeli ujrzy niebieską lub zieloną maskę. To zresztą tylko kwestia nastawienia i przyzwyczajenia. Czy komu dziś na myśl przyjdzie zapytać, jakim prawem Mickiewicz ma na swym pomniku twarz ciemnozieloną? Powiecie: bo z brązu. Ale ten brąz przecież ma wyobrażać człowieka. Komu to wyjaśnienie wystarczy, temu również wystarczyć powinno: peruka zielona, bo pomalowana. Albo barokowe złożone aniołki, czy kogoś dziś po kościołach niepokoją i przeszkadzają w modlitwie komu? Jeżeli to właśnie ta zieloność twarzy w danym wypadku daje nam wyraz, daje jakiś nastrój, jak zapach nienazwalny, a mimo to określony, to czyż będziemy się kłopotać, że w naturze tego nie ma?

Przed nowym sezonem Cricot

JÓZEF JAREMA

Należałoby młodych aktorów, adeptów sztuki teatralnej nie dopuszczać do istniejących, skostniałych scen. Ich stosunek do sztuki deformuje się, oziębia się i zanika lub przemienia się w próżność światową, a coraz to nowe młode, pełne możliwości indywiduum zapada się (nasze sceny powinny się nazywać zapadnia-mi) w rękach pocziwych rutyniarzy w pustkę artystyczną zbiorowiska aktorów, przypadkowego „zespołu” zaangażowanego na rok. Młodzi aktorzy powinni stwarzać własne „ideowe zespoły”, izolowane i pracujące na małych scenkach. Ich ideowy stosunek do teatru pod kierownictwem dojrzałej świadomości artystycznej wytworzyłby szybko atmosferę twórczego napięcia, wysiłku opanowywania formy i pogłębiania się, wreszcie zdobywania wiary we własny tworzący się teatr!

Teatr jest tam, gdzie tworzy się sztukę teatralną. Kilka wartościowych artystycznie przedstawień jest wystarczającą legitymacją teatralnego istnienia. Księdzem dobrym nie zostaje się dla pensji i perspektywy probostwa, artystą teatralnym nie zostaje się dla uzyskania członkostwa ZASP-u i gaży.

Jak na razie dzieje się najczęściej przeciwnie.

Otóż takim ideowym zespołem był teatr Antoine’a i ostatnio Dullina w Paryżu, teatr Stanisławskiego w Rosji, u nas teatr Osterwy, który nie spełnił swego zadania, i z takiego zespołu wyszedł teatr Jaracza (podaję kilka bardziej znanych przykładów), a jestem przekonany, że każdy cieszący się sławą teatr w przeszłości i terażniejszości powstał z zespołu ideowego. Tylko takie

zespoły mogą decydować w sprawie zaistnienia dobrego teatru. Inicjatywa takiego teatru, powstanie takiego zespołu dokonywa się wokół jakiegoś animatora, którym może być każdy artysta (teatralny, artysta literat, malarz, rzeźbiarz, muzyk czy architekt). Grupa Cricot powstała z inicjatywy malarzy, toteż specyficznym wyrazem teatralności Cricot jest silny akcent plastyki sceny. Formę swą wywodzi nasz teatr nie tyle z literackiej inwencji, pokutującej na naszych scenach i bezradnej często — ile z plastycznej koncepcji, jakby instynktownego przeciwstawienia się upadkowi sztuki teatralnej ze strony świadomości artystycznej, której brak niepomniernie zaważył na ogólnym poziomie polskich „przedstawień”. Działanie sceny przyjęte zostaje przede wszystkim wzrokowo, oko jest głównym faktorem naszych sensacji scenicznych. Nie tylko, że istnieje widowiskowy teatr, ale powiem, że każdy rodzaj teatralności, najczystszy dramatyczny teatr operuje sensacjami działającymi poprzez oko co najmniej równie ważnymi w grze aktora i w działaniu sceny (niemy film), jak tekst roli, którego wyrecytowanie uważa się fałszywie za główny materiał sceniczny. Brak satysfakcji plastycznych (dekoracje, światła, kostiumy, ruch, gest i maska aktora) powoduje to, że pozostajemy oporni na odczucie nieraz nawet dobrze postawionych tekstów. Można zaryzykować twierdzenie, że dobry aktor musi mieć kulturę plastyczną, że inwencja plastyczna kostiumu, ruchu, gestu, maski i budowy sytuacji scenicznej (obok wypowiedzenia dialogu czy tyrady) decyduje właściwie o poziomie realizacji aktorskiej. Toteż koncepcja teatralna Cricot, z całą należną troską kultu aktora — idzie w kierunku rozwiązań teatru plastycznego raczej niż literacko-psychologicznego. Charakter „plastycznej świadomości artystycznej” decydujący w realizacji Cricot jest tu o tyle ważny, że kultura plastyczna wysunęła się dzisiaj w Polsce na czoło uświadczenia artystycznego dzięki żywшему niż w każdym innym dziale sztuki ruchowi umysłowości, polegającemu na bardziej zdecydowanej walce ideowej z zakłamaną „artystycznością”, na przemyśleniu, śmiałej rewizji „ustalonych” wartości, na głębszym przemyśleniu problematyki artystycznej, a wreszcie dzięki temu — i to dla oceny koncepcji Cricot jest bardzo ważne — że kultura plastyczna, a raczej jej charakter, charakter plastycznej świadomości arty-

stycznej był zawsze konkretniejszy i bardziej szeroki, ogólniejszy, bo kultura ta budowała się na kształceniu ustosunkowania się do zjawisk rzeczywistości jakoś bardzo konkretnie poprzez kulturę oka, naszego najwyższego zmysłu. Po tej dygresji estetykozoficznej zanotujmy jeszcze kilka zasadniczych kwestii w działalności Cricot.

1. Scena Cricot spełnia ukradkiem olbrzymią rolę pręgiarza artystycznego wobec zatracenia się sztuki w oficjalnych teatrach i deformowania się ich misji.

2. Nasza scena konkretyzuje wolę społeczeństwa posiadania artystycznego teatru, domagania się formy teatralnej i jej rozwijania, a nie rutyniarstwa fałszywego w bezmyślnym „przedstawianiu” wynikającym z braku świadomości artystycznej, a co za tym idzie, nieodpowiedzialności ludzi teatru oficjalnego. Prawdziwy teatr, z którym nie może konkurować rewia ani mecz bokserski, który będzie pełny, bo jego poziom artystyczny, jego sztuka przenika poprzez wzruszenia transpozycji teatralnej życie istot ludzkich i tajemnicę tego życia, wywołując w widzach stany inną drogą niedostępne, za które chętnie się płaci bilet wstępu, bo są one bezcenne — prawdziwy teatr nie może powstać z powodu istnienia w jakimś mieście gmachu teatralnego, przywyczajenia Rady Miejskiej do angażowania zespołu aktorskiego. Nie pomoże tu jeden dobry artysta ani kulturalny dyrektor, tylko ideowy zespół i uświadomienie artystyczne mogą stworzyć Teatr i w tym leży cały sekret niedomagania i negatywnych rezultatów scen oficjalnych, którym olbrzymie subwencje nic nie pomogą. Topione w brakach idei nie potrafią stworzyć Sztuki, toteż na scenach tych jeżeli coś błyszczący, to jest to namiastka piękna, bo ów „duch sztuki” nawet tam nie zagląda.

O rewizję „Wyzwolenia”

TADEUSZ CYBULSKI

Atmosfera przed prapremierą *Wyzwolenia*¹, którą sobie coś nie-coś przypominam, była mocno zagęszczona wyziewami mieszczańskiejskiej małości. Ponad nią ekwilibrowały głosy politycznych leaderów i puszyły się sądy naukowych autorytetów ówczesnego Krakowa. Była to opinia publiczna. Ona to, poza garstką wyczuwających Wyspiańskiego, bałwanila się około poety i jego twórczości.

Od prapremiery *Wyzwolenia* światek krakowski nic, ale to nic się nie zmienił. I gdyby Wyspiański dzisiaj pisał *Wyzwolenie*, przybrałby tak samo postać Konrada, owego nietykalnego narodowego bojowca, by się skryć przed bezpośrednim atakiem.

Bo *Wyzwolenie*, to najbardziej radykalna rozgrywka poety z oficjalnym teatrem, z trupem romantyzmu pokutującym w polskiej psychice i z zakłamaną opinią.

P. Płazek na marginesie swej lektury Wyspiańskiego taką zamieścił notatkę:

„Wyspiański już wtedy wyczuwał to, co my dopiero dzisiaj odczuwamy coraz wyraźniej. Wyczuwał, że romantyzm, to jeden z członów konającego baroku, że jeśli sztuka nie ma zagać, jeśli ma dalej się rozwijać, to musi całkiem zerwać z dotychczasowymi kierunkami”.*

Poeta u wstępu *Wyzwolenia* mówi: „Idę, by walić młotem”.

* „Czas” z listopada 1932 r. (Przyp. aut.)

O tym i o tych, w których uderza, wypowiada się Wyspiański bez maski w liście do Henryka Opieńskiego z dnia 6.XII.1895 *.

„Jedynym ich programem narodowym — pisze Wyspiański — jest hałaśliwe manifestowanie patriotyzmu w obchodach, na których się woła: Polska! Polska! Poza frazesem nie ma pozytywnego programu politycznego i narodowego — i mówi dalej — Mieszczanstwo krakowskie, to jest taka głupia rzecz, że wstyd mówić, że to są nasi krewni, rodzice, znajomi. To wszystko nie z duszy dla nas. Calutenką duszę zjadł r. 1863. Oni poza tym nic nie wiedzą, niczym się nie interesują. Poza swoimi ideałami widzą tylko materialny byt, dochody, pozycje, stanowiska — nie rozumieją cudzych, szerszych idei. I dlatego młodość tych ludzi jest mi świętą, ale dzisiaj ich nienawidzę i czuję dla nich wstręt”.

Z takiego mieszczaństwa dźwigające się opary wytwarzały atmosferę tej zagęszczonej opinii, w której duch Wyspiańskiego dźwignął się protestem *Wyzwolenia* — wyzwolenia ze wszystkiego, co w Polsce nie różniło się niczym od krakowskiego mieszczaństwa.

Powód artystyczny *Wyzwolenia* dźwiga się w Wyspiańskim w obliczu jego stosunku do otaczającej go rzeczywistości. Idei swej dał poeta wyraz sceniczny... Na marginesie zaznaczę tutaj, bodaj w paru słowach, że temu wyrazowi jest w pewnej mierze bliską koncepcja Hamleta. Mówi Konrad:

„Sceniczne widowisko — patrzaj się Horacy
Wiesz-li dla kogo teatr? Pułapka na myszy.
Oni sami się wskażą, nikczemni i podli
Sumienie gryźć ich będzie, rumieniec ich zdradzi”.

Ojczym w Hamlecie — czyż to nie społeczeństwo w *Wyzwoleniu*?

A jakże to było wtedy z tą sceną dla idei, z teatrem?

Na pierwszej stronicy swych przemyśleń na temat Hamleta, zamieścił Wyspiański wiele mówiącą dedykację. Poświęcił je uroczyście „aktorom polskim”.

* Cytowany w broszurze prof. Sinki pt. *Krasiński i Wyspiański* (Przyp. aut.)

Impuls do przemysleń dała Wyspiańskiemu wizyta wielkiego aktora ówczesnej sceny krakowskiej — Kamińskiego, który chcąc grać Hamleta, przyszedł do Wyspiańskiego, by z nim o tym Hamlecie porozmawiać.

Niestety — o przemysleniach Wyspiańskiego nie pamiętają polscy aktorzy i przede wszystkim — polscy reżyserzy. Gdyby w przemysleniach zagłębili się, inną byłaby fizjonomia polskiej sceny, polskiego aktora, z którym poeta w *Wyzwoleniu* srogo się rozprawił.

Nasza rewizja artystyczna jest protestem przeciw pustce patosu w podawaniu słowa tego rzekomo narodowego misterium przeciw *Wyzwoleniu* nadętemu aktorstwem, dudniącemu niezrozumianą lub fałszywie pojmowaną treścią aktorskich kwestii, padających — czy wałęsających się na scenie w kostiumach bez plastycznego wyrazu pośród szmacianych imitacji kolumn i pomników wawelskiej katedry.

Echa bojów, które poeta staczać musiał w starym teatrze zakłamań i pompierskiej rutyny — by swój nowy teatr urzeczywistnić, były dla naszego protestu tym silniejszą podniętą, że zakłamanie we wszęch dziedzinach sztuki rozrosło się dzisiaj i rozlało po współczesnej psychice niczym złośliwy nowotwór. Bo jakże to w szczególności, w praktyce było w tym starym teatrze, który nam autentycznego jakoby Wyspiańskiego przekazał i do wierzenia podaje? Fragment Z. Nowakowskiego pt. *Tabu Wyspiańskiego* jaskrawo naświetla tę sprawę:

„Premiera — pisze Nowakowski — z którą teatr krakowski wystąpił dnia 26 XI 1898 r. była niezwykłą i nikt nie wróżył jej powodzenia. Dano 3 jednoaktówki dość oryginalnie, a może nawet złośliwie zestawione. *Noc w Belwederze* Adama Staszczyka, rzeźmieśnika krakowskiego — *Wspomnienia Gryfity* hr Bohdana Ronikiera i wreszcie — nie dramat, nie obraz, ale jakąś pieśń z r. 1831 napisaną przez młodego malarza a trochę poetę — wyglądającego na człeka niespełna rozumu. (Takiej opinii długo zażywał poeta w sferach krakowskiego teatru). Ten cudowny płód poety przetrzymała dyrekcja w biurku tak długo, że nawet zachodziła obawa zagubienia rękopisu. Jakims szczęśliwym trafem pieśń się znalazła i weszła na afisz.

„Gdy zaczęły się próby, dyrektor zażądał od poety jedynie bagatelki, bo — skreślenia śpiewu Warszawianki. Na ostatniej próbie — było ich może dwie, może trzy, chociaż ta cyfra wydaje się mi się przesadzona — autor zaczął się upominać o swoje prawa i o swoją bardzo spostonowaną sztukę. Ś. p. Jednowski, któremu między innymi zawdzięczałem tę garść wspomnień o premierze *Warszawianki*, mówił mi, że Wyspiański ścierpiał wiele, gdy jednak obaczył, że zamiast olbrzymiego popiersia cesarza Napoleona jako Augusta Imperatora z opaską liści laurowych, rekwizytor dał jakiś maleńki biust gipsowy, postawił się i zażądał stanowczo, by wyrzucono to paskudztwo, na które patrzeć nie może. W odpowiedzi usłyszał, że o tym nie ma mowy, że «na górze», tj. w kasie grosza nikt nie da. Wyspiański zakasał więc rękawy i do wieczora wyrzeźbił popiersie Napoleona. Gips ten przemalowany odpowiednio, czy też złożony służył w teatrze przez długie lata «en tout cas» — przedstawiając zależnie od potrzeby przeróżne osobistości historyczne. Jeszcze za moich ś.p. czasów «grał» w pewnej sztuce Szekspira. Byłem wzruszony, gdy przed kilku dniami ujrzałem go wśród jakichś rupieci i rekwizytów starego teatru».*

Oto wstęp artykułu, który w swym dalszym ciągu wykańcza bez reszty mit o autentyczności tym razem — *Warszawianki*.

Kiedy znów muzyk Raczyński informował pewnego razu chętnego poetę o wznowieniu którejś z jego sztuk, Wyspiański ręką przesłaniając usta, wyrzucił z siebie dwukrotnie „tfu-tfu” i machnąwszy dłonią zakończył z niesmakiem: „I tak tego nie będę oglądał”.

Tak wyglądałaby ta autentyczna tradycja, której święte oburzenie ruszyć nie pozwala.

Wyzwolenie nazwał poeta dramatem. Dramat poety w masce Konrada a poprzez słowa Konrada: „Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”, głos polskiego sumienia.

Dramat na scenie dokonuje się w bagnie polskiego napuszenia, sobiepaństwa, polskiego frazesowiczostwa, polskich romantyków i patriotycznych krzykaczy. Słowem dramat — tkwi w oprawie arystofanejskiej komedii, której aktorami są nieomal

* „Wiadomości Literackie” z 23 I 1938 nr 4. (Przyp. aut.)

wszystkie postacie poza Konradem. Jakże płytko, jak z pozoru, wzięli reżyserzy *Wyzwolenia*, wstępny apel poety, gdy woła u progu sztuki: „Strójcie mi, strójcie narodową scenę”. Dały się nabrać i dalej dają się nabierać reżyserskie powagi naszych scen oficjalnych ubierając w wątpliwą powagę patosu to, co jest szczytem gryzącej ironii. Bo że ten wstępny apel Konrada jest zapowiedzią satyry, to nie ulega żadnej wątpliwości. Przecież u końca swego szumnego wezwania — przewodnictwo w tej arystofanejskiej szopce polskich kukieł — daje poeta — Konrad Muzie, postaci, którą uważa za wykładnik aktorskiej bezmyślności, aktorskiego kabotyństwa, tej Muzie, z której — nie odmawiając jej talentu, nabija się poprzez całą sztukę, i której w końcu wymyśla — od prostytutek. Ona — Muza właśnie, wedle końcowych słów wezwania o narodową scenę, ma tej ustrojonej narodowej scenie ton podać, ta, która nawet nie wiedząc, co Konrad w sztuce powiedzieć zamierza, z tupetem kabotyństwa poucza go, by na wszelki wypadek wziął najwyższy ton, który starczy publice, choćby reszta aktorów grała — jak tam kogoś stać.

Postawienie *Wyzwolenia* na oficjalnych scenach ma tutaj właśnie swój fałszywy punkt wyjścia, w tym wzięciu na serio kpiny Konrada — przejrzyście ukrytej w jego szumnym apelu. Smutną jest konsekwencja tej fatalnej pomyłki, bo to — co przez mylny gest aktora dzieje się na oficjalnej scenie *Wyzwolenia* — przeczy słowom poety, fałszywy zaś ton aktorskiego słowa — jest zaprzeczeniem tego, co poeta chciał dać przez swoje słowo. Stąd po dziś dzień wychodzi z *Wyzwolenia* 99% znudzonych lub wzruszających ramionami.

Prof. Sinko pisze w swej książce wydanej w r. 1902 zatytułowanej *Antyk Wyspiańskiego*:

„Ta ironiczna satyra obrawszy sobie za rydwan konchę prawdziwej poezji, smagała z niej współczesnych nie biczem, lecz w myśl zasady homeopatycznej narkotycznymi nastrojami, które miały być antidotem na narkotyki romantyczne.

Kto to wszystko uwzględni, nie będzie Wesela i *Wyzwolenia* uważał za coś, czego jeszcze w literaturze nie było, lecz jeśli czuje potrzebę klasyfikowania, sklasyfikuje te utwory jako komedie polityczne w stylu, czy guście Arystofanesa”.

Pozory autentyczności w podaniu przez oficjalne sceny tonu poetyckiego słowa *Wyzwolenia* każą rozważyć równorzędnie jego oficjalną oprawę plastyczną, tj. dekoracje i kostiumy.

Pamiętam dekoracje i kostiumy w krakowskim teatrze. Dano nam szmacianą imitację Wawelu, tak nieartystyczną — jak ohydne papierkowe zlepianki Sukiennic czy Mariackiego kościoła — za których sklejenie — dzieci w wielu domach polskich otrzymują pochwały.

Słowem Wawel — tak toć w toć odrobiony na scenie — że od prapremiery *Wyzwolenia*, ilekroć wchodzę do Wawelskiej katedry — wydaje mi się zbeszczeszczoną, z łat i szmat przez teatr ustawioną zlepianką. I widzę w niej, jak na prapremierze natłoczonych aktorów, którzy się puszą w kostiumach — co to w jeden wieczór grały w *Wyzwoleniu*, by Naród wyzwalać, a drugi na balu kostiumowym, by narodek zabawić.

Tu na tej scenie — chodzi zawsze o sensację kolorowej formy, tej w której Wyspiański malarz, wizjoner, historiozof, snuł wizje swoich dramatów. Każdą sceniczną oprawę, pojętą jako sensację kolorowej formy — choćby najnieudolniejszą — stawię wyżej od autentycznego pasa słuckiego i najprawdziwszej karabeli na oficjalnej scenie płaczących się wśród szmacianych kolumn Wawelskiej Katedry.

Stary teatr z czasów debiutów Wyspiańskiego, bywał w pewnych momentach — jakby tragifarsą. Marzył poeta o teatrze nowym, gdyż znał i omijał tę świątynię, w której — taki chociażby szczegółik: przed spektaklem austriacka, umundurowana orkiestra pod batutą swego kapitana, rozpoczynała teatralny wieczór polonezem z *Hrabiny* lub mazurem z *Halki*, by w antrakcie lekko przenieść publikę w straussowskiego walczyka, owego „we Wiedniu żyć” albo „An der schönen blauen Donau”.

Dajmy dzisiaj wyraz i tym wspomnieniom osobliwych nastrojów starego teatru, by tym wyraźniej przejść w naszej inscenizacji do tej muzyki, którą słyszy poeta, o której cudownie się wypowiada, gdy wprowadzi na scenę Geniusza. Pamiętacie z *Wyzwolenia* ten *passus*:

czyli to muzyka — te dziwne dźwięki
czyli od ścian echa bieżną tułaczę,

czyli ptak to jaki u okien zbłąkany?
Gołębie to może biją skrzydły?
czy kto potrafił w organie
klawisze i zadał wichrem?

Czyżby przeczucie Szymanowskiego i młodych?

Zamykając moje uwagi przypomnę jeszcze jeden poetycki fragment z not poety do *Bolesława Śmiałego*; tak się wypowiedział o innym obliczu swej scenicznej oprawy *Bolesława*:

Mam ten dar bowiem, patrzę się inaczej
inaczej niżli wy, co nie kształcicie oka,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy.

Tak właśnie należy przyjąć naszą próbę artystycznej rewizji *Wyzwolenia*.

Jako rzecz inną, nie poprzez wzory. Taki był punkt wyjścia dla naszego przedsięwzięcia.

Obrona farsy

LUDWIK FRYDE

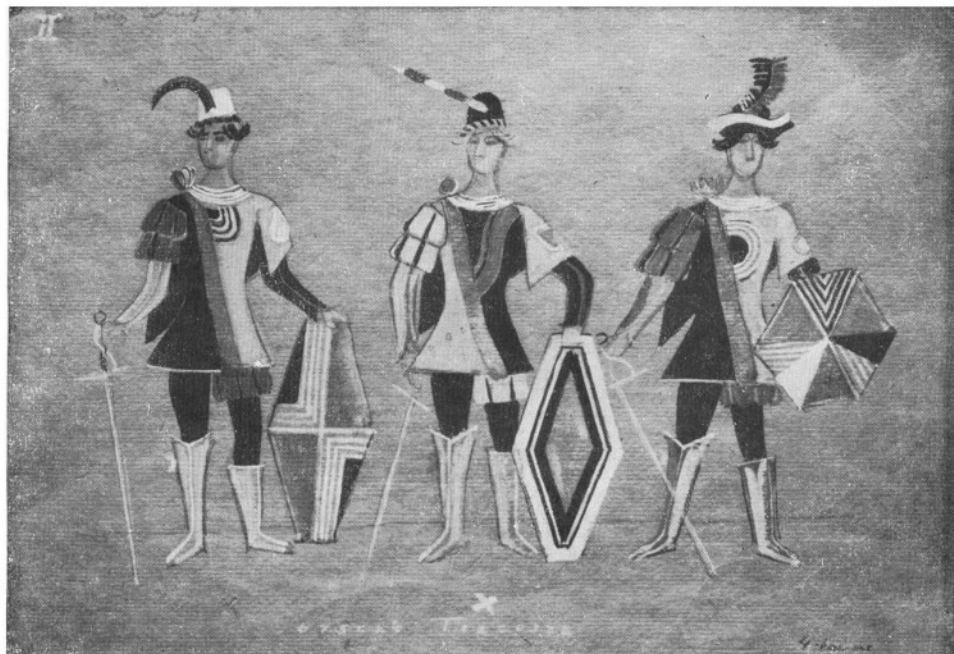
G. K. Chesterton, jeden z najmądrzejszych ludzi XX wieku, napisał paradoksalną książkę: *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego oraz innych rzeczy wzgardzonych*. Sam tytuł — co prawda wymyślony przez polskiego tłumacza — określa charakter i treść tej książki rehabilitującej różne wartości kulturalne, które przyzwyczailiśmy się lekceważyć. Takich rzeczy, niesłusznie wzgardzonych, jest wiele; listę ich można by za Chestertonem mnożyć do woli. A jedną z nich — najfałszywiej rozumianą i ocenianą — jest farsa.

Farsa! Można pójść na nią do teatru, można (a nawet trudno inaczej) śmiać się serdecznie na widok tych karykaturalnych sytuacji i zawikłań, które rosną w naszych oczach na scenie jak góra z piasku, ale przyznawać się do tego w kulturalnym towarzystwie — nie bardzo wypada. Jest bowiem coś gminnego i pospolitego w tej rozrywce. Co innego poważna komedia, na której częściej uśmiechamy się, niż śmiejemy; tu pojawiają się charaktery, występują problemy, teatr otwiera przed nami — używając wyrażenia Boya — oko na życie, a co innego farsa, a więc błazeństwo, najgłupszy rodzaj komiki, który sprawia pewną przyjemność w bezpośrednim słuchaniu, ale nie daje nic trwałego, nie pogłębia umysłu, nie kształci uczuć, i z reguły pozostawia po sobie niesmak. Trzeba od razu podkreślić, że niewątpliwie istnieje wiele fars, które na złą opinię zasługują; być może nawet istotnie ogromna większość sztuk tego typu reprezentuje tylko płaski dowcip i niesmaczną karykaturę realizmu; ale to nie przesądza sprawy. Nie

mamy tu bowiem na myśli tej czy innej farsy, lecz farsę w ogóle, farsę jak gdyby *in idea*, i tak patrząc na rzecz musimy dojść do przekonania, że wbrew potocznemu mniemaniu niewątpliwie farsa góruje nad komedią — i to zarówno ze stanowiska poezji, jak ze stanowiska moralności. A przekonanie to będzie miało nie tylko teoretyczne znaczenie.

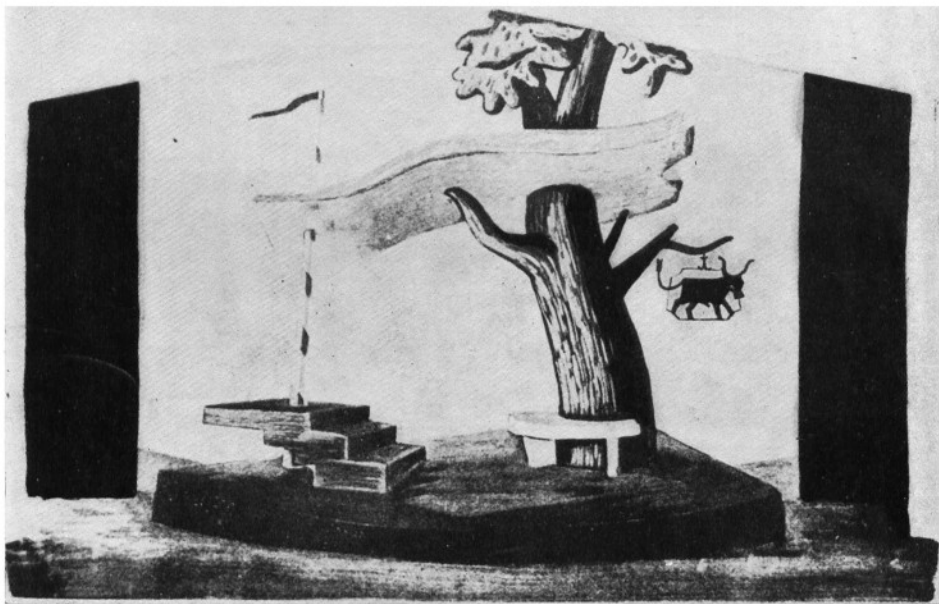
Dlaczego cenimy komedię? Jak już zaznaczyłem, stanowi ona pewnego rodzaju okno na życie: oto rozgrywa się przed naszymi oczami konflikt, dajmy na to — konflikt małżeński — zupełnie jak w życiu. Sztuka teatralna daje nam temat do rozmyślań nad kwestiami obyczajowymi. Bohaterowie przemawiający ze sceny nie różnią się niczym od naszych znajomych, a czasem do złudzenia przypominają nas samych. Łatwo nam więc zrozumieć ich myśli i postęпки, bez trudu wczuwamy się w ich dusze i zapominając o swoim życiu przeżywamy ich losy. To przeżywanie cudzego losu jest szczególną przyjemnością, którą zawdzięczamy teatrowi naturalistycznemu. W ten sposób komedia daje nam wielostronną satysfakcję. Rozszerza zasięg naszego doświadczenia, pomaga uświadomić sobie mechanizm odruchów i instynktów, uczy prawdy o życiu, o ludziach i pozwala przeżywać takie konflikty i spięcia duchowe, na które w naszym szarym życiu codziennym nie ma miejsca.

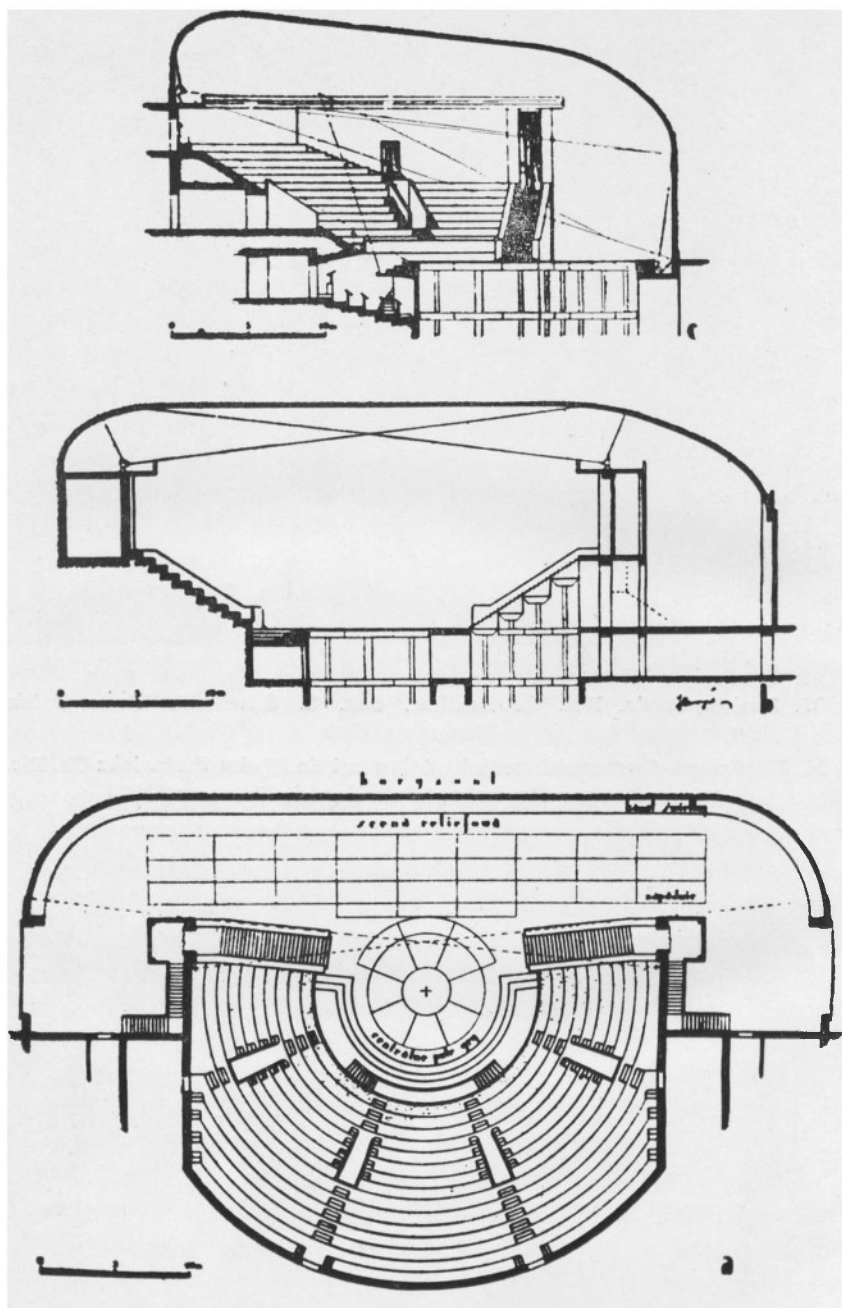
Wszystko to z pewnością nie jest bez znaczenia, choć — i tu musimy zrobić zastrzeżenie — odnosi się tylko do najlepszych sztuk komediowych. Ale tak pojęty teatr nie ma nic wspólnego ze sztuką, a w szczególności — z poezją. Bo poezja polega na wyobraźni, na porywaniu fantazji czytelnika, widza czy słuchacza w sferę fikcji, a nic z tego nie znajdziemy w komedii realistycznej, stanowiącej kanoniczną formę współczesnego teatru. To, co tu nazywa się „przeżywaniem cudzego życia”, nie ma nic wspólnego z przeżywaniem estetycznym, z odczuciem poezji. Wczuwając się w cudze losy, oplakując bohaterów sceny jak naszych bliskich lub przeciwnie, ciesząc się ich powodzeniem życiowym jak swoim, nie tylko — wbrew pozorom — nie oswobadzamy się z pęt życia praktycznego, ale przeciwnie, wplątujemy się w jakieś nieprawdziwe quasi-życie zamiast uwolnić się od niego w akcie zachwyty, w zabawie, w upojeniu poezją.



53. Władysław Daszewski: projekt kostiumów do *Snu nocy letniej* W. Shakespeare'a. Reż. L. Schiller, dek. S. Śliwiński. Teatr Polski, Warszawa 1934

54. Władysław Daszewski: projekt dekoracji do *Klubu Pickwicka* Ch. Dickens'a. Reż. A. Węgierko, Teatr Polski, Warszawa 1936





55. Adam Mściwujewski: schemat architektoniczny teatru na tysiąc osób z przestrzenną sceną centralno-osiową, 1938

Zupełnie inaczej ma się rzecz w farsie. Podstawową różnicą między komedią i farsą jest bowiem to, że w komedii występują starannie zindywidualizowane charaktery lub typy ludzkie, podczas gdy farsa z natury swojej upraszcza, schematyzuje, czyni z ludzi jakieś śmieszne lalki, wykonywające co chwila jeden i ten sam ruch — jak mechanizm jednostajnie nakręcony. Postaci w farsie są nieprawdziwe, są nieprawdopodobne; to karykatury wyolbrzymiające jedną cechę, jeden gest wewnętrzny człowieka do rozmiarów nadnaturalnych. Z punktu widzenia tego ideału teatru, który wciela realistyczna komedia, brak prawdy życiowej oznacza całkowitą i bezapelacyjną dyskwalifikację; ale jak już widzieliśmy, ideał ten nie ma nic wspólnego ze sztuką. Bo sztuka nie ma obowiązku kopiować ludzi, wnikać w zakątki psychologii i charakterologii, i trzymać się miary i granicy doświadczeń zmysłowych. Jej świętym prawem jest prawo przesady; i ten rodzaj sztuki, który czyni użytek z prawa do schematyzowania i potęgowania, ma naturalną wyższość nad rodzajem, który ogranicza się do kopii i analizy doświadczenia empirycznego. Wyższość — w porządku poezji.

W komedii realistycznej, panującej na naszych scenach, szczytem, który może osiągnąć pisarz, jest stworzenie nowego okazu gatunku „człowiek” i wywołanie iluzji, że ten „człowiek” na scenie jest równie żywy, równie rzeczywisty jak przypadkowy nasz sąsiad z dziesiątego rzędu krzeseł lub czwartego rzędu balkonu. Jak wielki wysiłek, a jakże ograniczone możliwości! Inaczej w farsie: tu autor jest kreatorem, tworzy nie charaktery i nie typy, ale nową mitologię, dla fantazji jego otwiera się pole nieograniczone. W komedii ludzie muszą mówić naturalnym językiem, aby widz ani przez chwilę nie stracił poczucia, że znajduje się w swoim mocno ufundowanym, trójwymiarowym świecie; w farsie inaczej. Tu i tak nie wierzymy w realny byt postaci uschematyzowanych w jednym geście; w realną prawdę akcji dziejącej się wbrew najoczywistszym regułom życiowego prawdopodobieństwa; i dlatego postaci te mogą mówić prozą lub wierszem, językiem codziennym lub językiem uroczystym. I o ile autor jest rzeczywiście poetą, wówczas wierzymy mu na słowo, zapominamy o ciasnej i ubogiej realności dnia powszedniego, wierząc święcie w realność

sztuki, w prawdę zazdrosnych i zrządzających staruszków, chytrych służących, jednostajnie sentymentalnych kochanek i nieskazitelnie patetycznych kochanków.

Panujące jednak przesady co do prawdy życiowej w sztuce doprowadzają do wynaturzeń. Tak na przykład wystawione niedawno w Teatrze Narodowym *Dożywocie*¹ jest pełną wdzięku poetycką zabawą, która i dziś jeszcze posiada tę samą świeżość, jaką miała przed stu laty. Tymczasem wystawiono ją „na serio”; to znaczy, wzięto na serio temat i bohaterów (demoniczny Łatka Solskiego), ale nie wzięto serio — poezji. Dlatego w przedstawieniu tym była jakaś fałszywa nuta, jakaś dysharmonia; czasami w ogóle zatracał się wiersz Fredrowski, a w tych rzadkich momentach, kiedy rozbrzmiewał pełnym dźwiękiem — tworzył jakiś nieorganiczny dodatek, fałsz na tle ściśle realistycznej, życiowej interpretacji utworu.

Szczególnie jaskrawo występuje szkodliwość przesądu naturalistycznego w naszym stosunku do Moliera. Mówi się, że autor *Skąpca* był nie tylko dostawcą rozrywkowych utworów dla króla i dworu, ale że był nade wszystko reformatorem społecznym, bojownikiem moralnym, no i głębokim znawcą serca ludzkiego. Nie powinniśmy więc szczerze i po prostu śmiać się z *Chorego z urojenia*; raczej starajmy się przeżyć jego konflikt wewnętrzny i przez to wzbogacać kulturę uczuciową; nie śmiejmy się bez troski z Harpagona, bacząc na tragizm tej figurki szarpanej namiętnością. W ten sposób wybitni skądinąd, a nieraz najwyższej miary aktorzy grają Moliera: Solski — Harpagona, Jaracz — chorego z urojenia; i w ten sposób cała — o horror: f a r s o w a! — poezja Molirowska ginie, przyduszona ciężarem uprzywilejowanej w naszym teatrze, tak zwanej prawdy psychologicznej.

Ale jest to nie tylko klęska sztuki; jest to również — czyn niemoralny. Harpagon grany farsowo budzi tylko śmiech; bo i na co więcej zasługują perypetie wewnętrzne i zewnętrzne tego obrzydliwego sknery? Ale nowoczesna, „humanitarna” moralność patrzy „od wewnątrz” i akcentuje cierpienia biednego Harpagona. Cóż z tego jednak, że skąpiec cierpi? Każdy nikczemnik przeżywa chwile depresji, ale z tego nie wynika, że jego nikczemność nie zasługuje na potępienie. Humanitaryzm, psychologizm poucza, że

„wszystko zrozumieć to wszystko przebaczyć”, i refleks tego niemoralnego stanowiska znajdujemy w komediowym typie gry aktorskiej. O ile moralniejsza jest farsa! Widzieliśmy, że nie tworzy ona ludzi żywych, ale postaci schematyczne, mity — ale nie heroiczne, lecz komiczne. Farsa każe śmiać się, serdecznie śmiać z wszelkiego rodzaju skąpców, tchórzów, zazdrośników, zrzędów i właśnie dlatego — przez śmiech — naprawdę działa wychowawczo. Jak głosi znane określenie Bergsona², rola społeczna śmiechu polega na demaskowaniu i niszczeniu tych skostnień, schematów psychicznych, które nieuchronnie osadzają się na życiu każdego środowiska. Tę właśnie funkcję spełnia beztroski, swobodny śmiech farsy. I dlatego farsa góruje nad realistyczną komedią nie tylko z punktu widzenia poezji, ale także z punktu widzenia moralności.

O czystość stylów w teatrze

JERZY ZAGÓRSKI

Gdybyśmy zechcieli historię teatru rozpatrywać pod kątem stylów dominujących w kolejnych okresach — musielibyśmy ostatnie lata uznać za bardzo istotne, bardzo charakterystyczne i przełomowe. Jest to okres twórczej dezorientacji, otwierający nowe perspektywy stylowe przed teatrem.

Nie wszyscy sobie to dokładnie uświadamiamy, ale właśnie na naszych oczach dzieją się te przemiany. Obserwacje piszącego artykuł dotyczą oczywiście prawie wyłącznie teatrów polskich, a więc teatrów nie jedynych w Europie, ale zdaje się dość bliskich obecnie „czoła” (po Rosji i Czechach). Odbywa się nie rewolucja tym razem, lecz bardzo szybka ewolucja i ucieczka od rozwiązań inscenizacyjnych, które jeszcze przed 20-u, 10-u laty były uważane za wysoce twórcze, olśniewające, nowe i właściwe, słowem „modernistyczne”, jak to niekiedy również określają. Szereg radykalnych artystycznych prądów pod najrozmaitszymi sztandarami: kubizm, futuryzm, nadrealizm, symultaneizm itd., które jakiś niedostrzegalny Herkules gwałtownym potokiem skierował na stajnię przedwojennej, bezstylowej brzydoty europejskiej — dziś wyraźnie cichnie, łagodnieje, szemrze gasnącym strumykiem, a jak wolelibyśmy to nazwać: uspokaja się w pełnej świadomości ukończonego dzieła.

Prądy te silne wyżyłbiły ślady na każdym polu działalności ludzkiej, dosadnie dały o sobie znać w muzyce i poezji. Najwięcej zwycięstw odniosły w architekturze. Teatr nie został im obcy. Wiele eksperymentów mniej lub więcej udanych czy błędnych

przeprowadzono w teatrach zachodnioeuropejskich, rosyjskich i wreszcie polskich, w tych ostatnich nieco oczywiście później. Charakterystyczne, że w Polsce najchętniej szermowano terminem „inscenizacja współczesna”, co już poniekąd poddaje wprawdzie syntetyczny, ale wyraźnie wtórny charakter tych rozwiązań — funkcję m o d y, która do nas dochodziła w bardzo zwartym i zdefiniowanym kształcie, ale już jako rezultat prób elementarnych.

Powiedzieliśmy, że ten okres eksperymentów, zmierzających do wytworzenia nowego stylu — wyczerpał się, stanowi zamknięte karty — będziemy mogli więc podsumować pomyłki i zdobycze, i postarać się o zrozumienie okoliczności, w jakich ten mglisty, ale ostry Sturm und Drang Periode mógł dojść do głosu.

GRZECH PIERWORODNY: DOKTRYNA

Oceniający burzę stylów i kierunków artystycznych, która rozegrała się i jeszcze dogrywa na naszych oczach, powinien pamiętać, że nie co innego jak właśnie tak oczekana dziś secesja jest pierwszą jaskółką w poszukiwaniach stylu nowoczesnego. To nam rozjaśnia szereg wątpliwości i rzuca odpowiednio sceptyczne światło na poszukiwania dalsze. Przykład secesji będzie tym ważniejszy dla naszego tematu, że przecież zazębia się bardzo silnie o dramat polski i to właśnie o taki moment dramatu polskiego, gdy jedna potężna indywidualność artystyczna wiązała w swoich wizjach i temat, i inscenizację, i stronę muzyczną, i dekoracyjną w jedną własną genialną harmonię, w dodatku harmonię, przełamującą konwenans epoki (w danym wypadku „secesyjnej”), co już jest przywilejem geniuszy, ale harmonię opartą na elementach doktryn ówczesnych, co w rezultacie, w danym wypadku, o którym będziemy mówić, obciążyło i... geniusza.

Nasze oskarżenia pod adresem secesji nie będą mogły spotkać się z żadną silną obroną jakichkolwiek okoliczności łagodzących, że np. przypadkowo w tym właśnie okresie nie zjawiali się wybitni twórcy. Przeciwnie, zarzut każdy nabierze ostrości, skoro wykazemy błędy, które nie umniejszą wielkości, ale dadzą się przy tej sposobności dosadniej wykazać. W czasie secesji zjawia się

w Krakowie postać wielkiego dramaturga Stanisława Wyspiańskiego. Gwałtowny wybuch sławy i jakaś niespodziewana, szybka dezaktualizacja jego dzieł — przeraża nas.

Przy końcu XIX wieku i w początkach XX pojawiają się tendencje, żądające nowatorstwa za wszelką cenę. Jeden z pierwszych dostrzegalnych i zdefiniowanych takich ruchów — właśnie secesja — naznaczył piętnem doktryny najwspólniejszy wybuch dramatu polskiego.

Wyspiański był zjawiskiem zdumiewającym, być może, że gdyby się obył bez doktryny, bez stanowczej chęci stworzenia własnego stylu za wszelką cenę — stworzyłby właśnie styl i stałby się nie mniejszym punktem wyjścia dla epoki dramatycznej, jak Szekspir dla swojej. Tak zaś był, o ironio, tylko podsumowaniem i obrachunkiem pewnego stulecia.

Nie chcę być zrozumiany fałszywie, nie chcę wygłaszać błuźnierstw, chcę cesarzowi (Wyspiańskiemu) oddać co cesarskie (cześć dla wielkości), chcę tylko podkreślić rzeczy powszechnie uznane i przyjęte, dając skromny komentarz. Gwałtowna anachronizacja Wyspiańskiego i wyspiańszczyzny jest rzeczą jasną najzupełniej. Komentarz zaś brzmi: wcale nie zmiana warunków politycznych, osłabienie rezonansu patriotycznego czy tym podobne zazwyczaj podawane domysły są tego przyczyną, lecz doktryny artystyczne, wśród których pojawił się i którymi karmił się Wyspiański. A te doktryny właśnie są ochrzczone w historii sztuki mianem secesji.

Secesja to skrajna doktryna artystyczna: wszystko wbrew naturze, forma oderwana, obca, lepsza niż wzory dyktowane przez przeszłe pokolenia ludzkie i przez przyrodę. Kształty nieprawdopodobne i opowieści dowolne. Premedytacja w fantastyce.

SPRAWIEDLIWSZY SET GRZECHE NIE MAŻE

Będę mówił w dalszym ciągu o tych formistycznie, stylowo ambitnych poszukiwaniach, które złożyły się na historię pomyłek XX wieku, a więc nie o naturalizmie i sztuce obyczajowej od Zapolskiej do Rostworowskiego — bo te, mimo że składają się na

historię teatru, nie składają się jednak na historię poszukiwań stylowych. Stanowią tak zwaną sztukę mieszczańską mniej lub bardziej udaną, obliczoną na przemówienie do uczuć i rozumu, a nie do smaku i dlatego nie mogą być tematem tego szkicu.

W samej zasadzie teatru, jako instytucji, leży pewien eklektyzm. Eklektyzm środków i sposobów wyrazu. Polski teatr powojenny, podobnie jak i przedwojenny teatr Pawlikowskiego, to teatry przede wszystkim eklektyczne. Teatr Szyfmanowski — obecny repertuar TKKT¹ — oto typowe teatry wielostylowe, bez określonej linii w polityce artystycznej, przy zdecydowanym liczeniu się z gustem mieszczańskiej publiczności i doraźnej krytyki. Reduta, Ateneum — to placówki bardziej heroiczne, wążące się na konflikt ze smakiem mieszczańskim i często może właśnie dlatego uzyskujące lepszy rezonans. Ale i tu nie widzimy stałej określonej linii pod względem stylowym, co jest głównie sprawą inscenizacji. Rzadko się zdarza, tak jak u Szekspira czy Wyspiańskiego, żeby autor był zarazem twórcą koncepcji teatralnej, a nie zjawiskiem jej towarzyszącym, pretekstem. Historia stylów w teatrze nie pokrywa się z historią twórczości teatralnej i historią teatru, jest ona przynajmniej dotychczas historią niektórych tylko zjawisk inscenizacyjnych i autorskich o specjalnym napięciu, zjawisk, które niekiedy uchodzą oka publiczności. Tym niemniej istnieją i warto o nich mówić.

Zjawiskiem, które warto sobie przypomnieć, był głośny w manifestach i mniej sławny powodzeniem futuryzm. *Ulica Dziwna* Czyżowskiego padła z wielkim hałasem. Mniej sprzeciwu publiczności, ale olimpijską obojętność napotykały próby wystawienia sztuk St. I. Witkiewicza, znacznie zresztą ciekawszego. Mija od tego czasu lat kilkanaście. Gdyby „rewolucyjność” tamtych rzeczy była istotnie cenna, już by zapewne przełamała choć część uprzedzeń i już by utorowała sobie zakres uznania. Skoro tak nie jest — należy raczej odnotować te pozycje pod rubryką poszukiwań z tym dodatkiem, że błędy nie miały sojusznika w genialności — jak to było z secesyjnym przedwojennym teatrem polskim. A błędy były kardynalne.

W założeniu futuryzmu leży stosunek nie tylko negatywny, ale wręcz obskurancki wobec historii. Twarzą ku wizjom przyszłym,

precz ze zmurszałą starzyzną! Jakie to efektowne, ale... tylko jako publicystyka, jako retoryka. W pracy konstruktywnej, twórczej, artystycznej daje wątpliwe rezultaty. Pod pozorem futuryzmu w sztukach innych niż teatr, np. poezji, plastyce, mogło powstać nieco obrazów dziś już muzealnych, a wówczas właściwie nie futurystycznych (tzn. przyszłościowych), lecz po prostu sezonowych, tzn. modnych w swoim czasie. W teatrze jednak nie mogło dać żadnego, przejściowego nawet, rezultatu. Żeby w tej argumentacji nie zostać samotnym, pozwolę sobie przywołać na pomoc Norwida. Ten prawdziwy futurysta, bo umiejący przemówić do potomnych, prawdziwy jednocześnie tradycjonalista swoich czasów, bo dający swojej epoce o jej tragedii dostojne świadectwo, bardzo sceptycznie odnosi się do postawy niehistorycznej w teatrze.

PYRRUSOWIE MODERNIZMU

Ten sam pierwotny grzech antyhistoryzmu, którym był obciążony futuryzm, a także secesja, z tym zastrzeżeniem, że secesja polska przez wyjątkowy temperament historiozoficzny jednego ze swych przedstawicieli w dramacie częściowo ten grzech zmazała, widzimy w trzecim, nadającym się tu do omówienia zjawisku — mianowicie w stylu inscenizacji współczesnej, w Polsce znanej głównie jako inscenizacja Schillera — które najłatwiej podciągnąć pod nazwę stylu modernistycznego. Pojęcie modernizmu pojawiło się przed wojną, właśnie w czasie secesji, ale zaczęło się definiować dopiero po wojnie i jest uchwytnie dopiero na tle określania się techniki. W obecnym stadium modernizm — to harmonia wyrazu artystycznego ze stanem techniki. To śledzenie piękna i linii opływowej środków lokomocji, to tak zwane funkcjonalne budownictwo, pozostawione w spadku po Corbusier², to wreszcie w muzyce rozszerzenie skali środków ekspresji przy jednoczesnym oparciu tych środków na autentyzmie, to znaczy bezpośrednich rzeczywistych studiach i obserwacjach nad surowymi harmoniami techniki (Mosołow)³ czy przyrody i folkloru (Szymanowski).

W teatrze modernizm to przede wszystkim upojenie techniką, efektami świetlnymi i architektonicznymi. Proszę bowiem wyobra-

zić sobie, co za las nowych środków odsłoniły przed teatrem maszynierie, elektryczność, nowe budownictwo. Craig, Reinhardt, Meyerhold, Stanisławski i młodszy inscenizatorzy wpadli hurmem do tego nowego lasu. O, jakże musiały być szczęśliwe, jaki posmak nowości miały te pierwsze ich techniczne szaleństwa! Niestety, dziś jeszcze trudno powiedzieć, ile w tym było triumfu człowieka nad materią, a ile po prostu triumfu n a r z ę d z i a; publiczność polska mało zna te nazwiska, nie zna inscenizacji, musi przyjąć na dobrą wiarę ich znaczenie.

Do nas dotarły te rzeczy nieco później i skonkretyzowały się już jako wtórne wobec tamtych, niemieckich i rosyjskich, rozwiązań. To, co możemy powiedzieć o naszym modernistycznym teatrze, to będzie brzmiało dziś tak:

Był to niewątpliwie godny uwagi i w sumie zwycięsko rozegrany etap walki o rozwój sceny. Zwycięstwo pyrrusowe, jeśli uwzględnić pewną pustkę w zakresie stylu, jaka dziś otwiera przed nami swoje znaki zapytania: I co dalej? Co z tego? Zwycięstwo tym bardziej jałowe, gdy zważyć, że na korzyść osób, inscenizatorów wrachowano tu automatyczny postęp techniki.

Zwycięstwo połowiczne, gdyż rozwiązawszy elementarne, właściwie powszechniackie po prostu motywy inscenizacyjne, nie zgalwanizowano całego teatru, a tylko jego technikalia. Nie związane w jeden nierozłączny węzeł nowej twórczości z nową inscenizacją. *Ludzie na krze*⁴ mogą być zagraną w oprawie amatorskiego teatryku przy świecach czy gazowych lampkach, a *Sen nocy letniej* — rzucony na film. To bowiem, co się ogólnie uważa za najbardziej charakterystyczne dla s t y l u, zwanego modernistycznym, nie jest s t y l e m — gdyż nie jest sprawą artystów, lecz techników i inżynierów.

A jakie to będą artystyczne, stylowe rozwiązania? Nie tylko przecie technika uczyniła galopujące postępy. Nauki humanistyczne też nie śpią. Między innymi historia tak skrętnie i tak silne snopy światła rzuca na zjawiska, którymi się zajmuje — że zajrzenie do seminariów historycznych może być dla inscenizatorów wcale nie mniej zapładniające niż sojusz z elektrotechnikami. Półtora roku temu w skromnym mieście Wilnie, które jednak żyje bardzo skupionym i poważnym życiem artystycznym, byłem na

premierze *Króla Edypa*. Później zawzięte toczono spory, czy inscenizacja poszła po właściwej linii i czy, cofając się od Grecji klasycznej ku epoce mykeńskiej, nie zachwaszczono inscenizacji motywami staroperskimi, tak w swoich azjatyckich wykrętasach sprzecznymi ze straszliwą prostotą Myken. Mniejsza o to, czy inscenizatorzy mieli pełną rację. Istotniejsze jest to, że widzowie byli olśnieni i bogactwem artystycznym dzieła, które uważali za marmurowe, i... kolorowością tej Grecji, którą raczej przywykli uważać za marmurowo białą.

A jakież było źródło tego renesansu *Edypa*? Oto w inscenizacji wziął udział twórczy naukowiec, profesor uniwersytetu, hellenista ⁵. I pokazał nam Grecję nie taką, jaką znamy z gipsowych odlewów po różnych British Muzeach, lecz taką, o jakiej możemy mieć możliwie ściśle wyobrażenie na podstawie obecnego stanu wiedzy o niej. I Grecja nabrała kolorów, nie tylko kolorów szat, lecz i kolorów życia.

Podobnych wzruszeń — o, witaj nam renesansie rzetelności humanistycznej w teatrze! — można niekiedy doznawać. Stosunkowo niedawno, wiosną w Łodzi byłem wzruszony kreacją Jaracza w *Szkole żon* ⁶ — z tym przedstawieniem objeżdżał prowincję. Głęboka kultura aktora pozwoliła mu tak zagrać, że najściślejzy seminarzysta, historyk sztuki żadnemu z jego gestów ani podtańcowywał nie mógł by zarzucić jednego fałszywego ruchu.

Myślałem z nostalgiczną melancholią o tych dwu kreacjach, oglądając Rittnerowskie *Wilki w nocy* ⁷ i *Jadzię wdowę* graną obecnie. W jednym wypadku mieliśmy do czynienia z niezłą sztuką, w drugim wypadku raczej z rzeczą błahą. A jednak, co za różnica nie tylko w powodzeniu, ale i w odczuciu harmonii, jaką osiągamy w tych widowiskach! Ryzykuję twierdzenie, że gdyby *Wilki w nocy* zagrać nie w reglanach z roku 1937, ale w anachronicznych strojach i z gestykulacją roku, w którym były pisane — zabawa byłaby nie tylko podwójna, ale i pełna. Przecie czasy tamte znamy już jako zamknięty wyraz. Po co z Rittnera robić nudnawego dziadygę, gdy może to być pełen swoistego wyrazu stryjaszek, taki, jak Kurnakowicz w *Jadzi wdowie*. Co do tej sztuki, błahej, lecz rozwiązanej z inwencją, można się bardzo posprzeczać z reżyserem, czy Warszawa tamtych lat nie jest przypadkiem zbyt odrysowana

przez inscenizatorów na wzór prowincji rosyjskiej w wydaniu Czechowa a nawet Gogola, czy wstawki są dostatecznie zharmonizowane. Natomiast *Ożenek* Gogola⁸ wystawiony w Ateneum, a szczególnie strona dekoracyjna (Daszewski), dowodzi, jak żywe wzruszenie artystyczne może otrzymać widz dzięki wysiłkom inscenizacji w kierunku oddania najwierniejszego kolorytu historyczno-obyczajowego przy odpowiedniej oczywiście stylizacji. Drogorzędne postaci nawet, jak Onuczkin czy Pantelejewa, są dla nas prawdziwym niepodrabianym doznaniem, natomiast próby w rodzaju przygrywek, niczym historycznie nie uzasadnione, bo chyba aż z molierowskich czasów tu przeniesione, prowadzą tylko do zamącenia wyrazu w tym zresztą bardzo ambitnym widowisku. W każdym razie jednak przy takich okazjach nareszcie jako problem pojawiają się syntezy artystyczne, a nie poszczególne technika. Oczywiście, sztuki te nie mają wielkiego znaczenia, nie są tak doniosłe, jak *Edyp* lub *Szkoła żon* — ale znamienne jest zjawienie się tego samego zagadnienia, które się zaznaczyło przy okazjach istotnych. Być może, gdy oddalimy od siebie natrętą kwestię „współczesności” — gdy zaniechamy drapieżnego, za wszelką cenę, szukania stylu dla naszej epoki — a potrafimy przez pieczołowite odtwarzanie stylów skończonych, a także przez krytykę z punktu widzenia stylowego, opartego o ostatnie wyniki wiedzy humanistycznej — ogarniać harmonie całkowite — być może, wtedy nawet nie zauważymy, jak bez udziału naszej tendencji, lecz w wyniku rzetelnego studium — wykluje się harmonijny styl i naszej epoki.

NEOREALIZM I USPOKOJENIE

Historyzm w teatrze

LEON SCHILLER

Niepomiernie bujny rozkwit tzw. „historyzmu” w twórczości literackiej i teatralnej ostatnich lat w całej Europie — nie może być traktowany ani jako przypadek, ani też jako pewien objaw negatywny, tj. jako tzw. „ucieczka od rzeczywistości”. Oczywiście motyw ten gra tu również ogromną rolę, pewne jest jednak, że to nagminne zainteresowanie się przeszłością ma również swoje bardzo pozytywne i często świadczące o odważnym wysiłku odnośniki. Istnieje niewątpliwie jakaś uniwersalna — często nawet niezupełnie jasno uświadomiona — potrzeba ogarnięcia tego, co było, co się już dokonało — z pewnej perspektywy, dla uzyskania jakichś wyjaśnień, analogii czy różnic, z chwilą bieżącą. Im więcej niepokoju, wątpliwości, budzi dzień dzisiejszy, tym chętniej uciekamy się do badawczej oceny, a często do surowej rewizji już zamkniętego, już w sobie niejako skończonego „wczoraj”. Historia się powtarza...

„Historyzm” w teatrze przechodził dużą i znamioną ewolucję, będącą odbiciem zarówno społecznych i socjologicznych, jak i estetycznych, i formalnych prądów epoki. Bo chyba nigdzie może tak jak właśnie na terenie teatru nie uwidacznia się owa współzależność, owo harmonijne i organiczne przeplatanie się wzajem podłoża społecznego i nowych kanonów formy, nieustający związek między przetwarzającą się treścią psychiczną i każdorazowym kształtem, który ją wyraża, a zarazem daje impuls powstaniu nowej treści.

W Polsce najbardziej chyba powołanym w tej sprawie „spe-

cem” jest realizator potężnych widowisk monumentalnych, a zarazem twórca tak subtelnych i wieloznacznych „historycznych przewartościowań”, jak np. swoiste transkrypcje Cocteau i Giraudoux — świetny reżyser i artysta, Leon Schiller. W ubiegłym sezonie teatralnym dyr. Schiller stworzył właściwie trzy wielkie kreacje sceniczne, z których każda była odrębnym „przewartościowaniem historycznym”: lwowskie przedstawienie Koriolana i warszawskie premiery Giraudoux’owskiej Judyty i Fieska Schillera.¹

W nawale pracy wśród ostatnich zajęć teatralnych i filmowych przed wyjazdem na odpoczynek letni, i zajęć dyrektorskich wydziału reżyserskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej — z trudem uproszony, godzi się jednak łaskawie dyrektor Schiller na podzielenie z nami kilku refleksjami i uwagami na ten temat.

— Ostatnio skończyliśmy na czymś, co można by nazwać „fantazjami historycznymi”.

Ten eksperyment, który się począł od reakcji przeciwko naturalistycznemu „odtwarzaniu epoki”, przeciwko chaosowi szczegółów i szczegółików pseudohistorycznych, a pozbawionych własnego wyrazu, przeciwko niekomponowanej rzekomej prawdzie, będącej w gruncie rzeczy tylko powierzchownym zlepkiem zewnętrznych wiadomości o danym odcinku historycznym — ten okres nosił w teatrze swą własną maskę o rysach bardzo charakterystycznych dla całego oblicza artystycznego swojej epoki. Abstrakcyjny konstruktywizm z jednej strony i coś, co można by nazwać ekspresjonistycznym estetyzmem z drugiej — to cechy zarówno malarstwa czystego, jak i dekoracji teatralnej z tych lat. — Jeżeli chodzi o to, co nazwałem przed chwilą „fantazjami historycznymi”, to źródłem owego abstrakcyjnego ich kształtowania, owego zdecydowanego odejścia od jakiegokolwiek tzw. „smaczku epoki”, a posługiwania się jedynie wyabstrahowaną, często rozmyślnie nieograniczoną, geometryzującą formą — była niewątpliwie potrzeba znalezienia jakiegoś wspólnego, uniwersalnego niejako mianownika dla tendencji wyczuwanych w przeszłości i tych, które ożywiały współczesnego realizatora.

— Craig oczywiście, Craig, jako apostoł autonomicznej formy teatralnej, stał również u źródeł tego ruchu, którego wyrazem stał

się u nas Teatr Bogusławskiego. Ale właściwie tylko jako jeden z inspiratorów. Ani ekspresjonizm Pronaszków, ani odrębny temperament Drabika — głównych dekoratorów tej sceny — nie mieściły się bez reszty w tych ramach. Przede wszystkim jednak zainteresowania treściowe teatru, szereg naszych pozycji repertuarowych, wytyczały już nowe drogi. Jeżeli *Opowieść zimową*, jeżeli do pewnego stopnia i *Achilleis* można jeszcze zaliczyć do owego estetyzmu ekspresjonistycznego, jeżeli *Nie-Boska komedia* stała jeszcze do pewnego stopnia na gruncie owej „historii odhistoryzowanej” — to już *Róża* zdradzała nowe tendencje — przynajmniej, jeżeli chodzi o ujęcie czysto reżyserskie — tendencje, które byłyby prawdopodobnie poszły drogą o wiele konsekwentniejszej ewolucji, gdyby dano teatrowi możliwość rozwijania się dalej.

— Tak, skoro już padło słowo „Achilleis”, trzeba zacząć mówić o zagadnieniu, któremu na imię W y s p i a ń s k i. *Achilleis* nie jest zresztą sztuką najbardziej istotną, jeżeli chodzi o ów całkowicie odrębny, śmiały i płodny stosunek do teatru, jaki reprezentuje wielki dramaturg. Wyspiański sam nie traktował *Achilleidy* jako utworu skończonego i przygotowanego scenicznie. Ale niepodobna zastanawiać się nad jakąkolwiek „reformą teatru” — zarówno z punktu widzenia wewnętrznie dramaturgicznego, jak i ze względu na jego formę, na kształt plastyczny — nie kierując się w ogromnym stopniu wskazaniami Wyspiańskiego. I tymi, które formułował w pewnych aksjomatach teoretycznych, i tymi nade wszystko, które tkwią niejako in nuce we wszystkich prawie jego dziełach. Jako przykład niemal klasyczny, otwierający właściwie nową epokę w traktowaniu dramatu w ogóle, a historycznego specjalnie — wskażę na *Warszawiankę*, wciąż jeszcze niedocenianą i przez naszych ludzi teatru niewyzyskaną. Proszę zwrócić uwagę na sam opis dekoracji:

„Na przedmieściu; w dworku na parterze. Salon obszerny. Styl cesarstwa. Sala jasna, biała; ściany dzielone pilastrami wysokimi; czasem szczegół jakiś zazłocony. W głębi dwa szerokie okna... Między oknami na wysokim postumencie popiersie Cesarza Napoleona... popiersie marmurowe, białe. Posadzka ciemna, niemal czarna. Stary garnitur mebli białych pierwszego cesarstwa; na

oparciach krzeseł lutnie toczonych w przeźroczach. Na środek sali wysunięty klawikord...

Spóza białych tiulowych firanek w oknach widać gościniec tuż popod oknami; w dali ogrody i miasto w śniegu, i śnieg, jak pró-szy”.

— Oto jest wizja stylu, stylu w najlepszym, najszlachetniejszym sensie. Pomijam w tej chwili całą sprawę kompozycji muzycznej tego utworu, sprawę nastroju z niesłychaną konsekwencją przeprowadzonego na wszystkich płaszczyznach i piętrach dramatu. Ale jeżeli chodzi o samą tylko stronę plastyczną — czyż nie jest tu właśnie idealne połączenie malarskiej wizji — pozbawionej przypadkowości wizji danego momentu dziejowego — z konkretnym, namacalnym przychwyceniem realiów? To połączenie, które sprawia, że daleki moment przeszłości staje się nam niesłychanie bliski, wyrazisty, a jednocześnie nie traci nic ze swej syntetyczności niemal monumentalnej?

Tak, Wyspiański, to na pewno pewien punkt graniczny, nie tylko z punktu widzenia dramatu polskiego, ale ze stanowiska ogólnoeuropejskiego. Drogę wyznaczyłyby tutaj z jednej strony dramaty takie jak *Warszawianka*, *Wesele* — z drugiej *Legion*, *Noc Listopadowa*. Tak jak niegdyś Krasiński o Mickiewiczu, możemy teraz wszyscy ludzie teatru w Polsce — dramaturdzy, reżyserzy, i dekoratorzy powiedzieć z najgłębszym przekonaniem o Wyspiańskim: „My wszyscy z niego”.

— Jeżeli chodzi o najbardziej bezpośredni i konkretny impuls do zerwania z estetyzmem owego okresu, który określiłem jako okres „fantazji historycznych” — to wyszedł on niewątpliwie od filmu. Nie od filmu ekspresjonistycznego, wywodzącego się z Niemiec, w rodzaju *Gabinetu dra Caligari* — mającego zresztą swoją chlubną kartę w dziejach kształtowania się wyobraźni odbiorczej widza — ale przede wszystkim od filmu sowieckiego.

— Oczywiście, Eisenstein z rewelacyjnym *Potiomkinem*, Pudowkin, Turin², i ci, co przyszli po nich. Niewątpliwie i u nich, w ich realizmie monumentalnym, uda się znaleźć pomost wiodący do tego kierunku, który dziś nazywamy „neorealizmem”; a więc

do realizmu oszczędnego, ekspresyjnego, operującego fakturą, różnicowaniem walorów zarówno w sensie czysto malarskim, plastycznym, jak i w sensie symbolicznym: dobierania się do miąższu, do rdzenia rzeczy. Można by powiedzieć, że neorealizm, to realizm elementów celowo dobieranych i komponowanych w imię wewnętrznej prawdy świata, który się pragnie scenicznie odtworzyć, ale także i w imię prawdy artystycznej, w imię autonomicznej prawdy widowiska. Tu zresztą niewątpliwie jest ten punkt, dzięki któremu Wyspiański wydaje się nam dziś tak bliski, a w pewnych momentach — wręcz rewelacyjny. Wyspiański, nigdy nie operujący naturalistycznym, przypadkowym, „życiowym” zlepkiem szczegółów; zawsze posługujący się fragmentem, celowo wyłuskany elementem; ale jednocześnie zawsze stojący na straży konkretności owego elementu, wiążący go najściślej z realnie istniejącą, namacalną rzeczywistością: czy to będzie izba karczemna w *Sędziach*, czy scena teatru krakowskiego w *Wyzwoleniu*, czy srebrne anioły katedry wawelskiej w tak zdawałoby się nierealistycznym utworze jak *Akropolis*.

— Źródła pozateatralne i pozaliterackie neorealizmu? Odkrycia fotografii i filmu spotkały się z poszukiwaniami nowoczesnej psychologii analitycznej. Dzisiejszy inscenizator teatralny nie może już przejść ponad nimi do porządku. I obiektyw, i analiza psychologiczna, odsłaniająca przed nami tajemnice materii, uczą nas spojrzenia w głąb...

— Dramat historyczny na scenie przyszłości? Widzę go jako widowisko rozwijające się po tej drodze, którą tu omówiliśmy, ale wzbogacone o olbrzymie możliwości płynące od nowych zdobyczy w dziedzinie światła i kultury kolorystycznej. Był taki okres w twórczości Reinhardta, kiedy usiłował on swoje widowiska historyczne komponować w stylu jakby autentycznych malowideł z epoki. Nie chodziłoby tu oczywiście o płaskie naśladownictwo jakiegoś obrazu. Ale możemy sobie wyobrazić widowisko z okresu renesansu — utrzymujące wszystkie te zdobycze, o których mówiliśmy przed chwilą — a plastycznie będące jakby ożywionym Rafaellem czy Velazquezem. Możemy sobie wyobrazić ży-

wych, prawdziwych psychologicznie ludzi, poruszających się na tle architektury komponowanej jak tło w obrazach starych mistrzów... Może to dopiero byłby właściwy, niesfałszowany „smak epoki”...

— Wcielenie tych snów w kształt plastyczny? Właśnie na naszym terenie nie wydaje się to wcale tak bardzo odległe. Młode pokolenie dekoratorów i scenografów, które ukończyło Akademię Sztuk Pięknych i wydział scenograficzny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej — wstępuje właśnie na arenę. Ten zastęp, wykształcony już fachowo w teatrze, związany koleżeństwem, a przede wszystkim wspólnością założeń artystycznych z młodymi reżyserami i aktorami — składa się z całego szeregu jednostek wybitnie uzdolnionych. Wymieniłbym tu przede wszystkim Stanisława Cegielskiego, który ukończył Instytut w tym roku w charakterze reżysera, ale jako dekorator pracuje już w teatrze od kilku lat, (ostatnio w Teatrze Letnim i Ateneum), którego prace o bardzo odrębnym i swoistym obliczu mają zdecydowanie monumentalny zakres; dalej Teresa Roszkowska (współpracowała ze mną przy sztuce Cocteau *Maszyna piekielna*, a w ostatnim sezonie przy *Judyście* Giraudoux), Waław Ujejski, Irena Lorentowiczówna, K. i J. Golusowie; wreszcie najmłodszy spośród nich wszystkich, ale wykazujący już bardzo duże możliwości — tegoroczny absolwent PISTu, Jan Kosiński. Wszyscy ci młodzi „plastycy teatru” dali się już wielokrotnie poznać samodzielnymi pracami scenicznymi zarówno przy normalnych widowiskach publicznych, jak i na terenie „Warsztatu Teatralnego” PISTu; każdy z nich wnosi niewątpliwie własne, przyrodzone wyczucie sceny, swój odrębny stosunek do teatru — ale na każdym znać również znamię Instytutu, znamię wspólnego podłoża artystycznego. Każdy z nich wychodzi już niejako naprzeciw idei wielkiego teatru przeszłości...

— Władysław Daszewski opracował niezwykle interesujący plan studium scenograficznego przy PISTcie, studium współpracującego ściśle z Akademią Sztuk Pięknych. Dotychczasowa praca przyszłych dekoratorów teatralnych w Instytucie nie odbywała się jeszcze dokładnie według tego programu; dotąd było to jeszcze do

pewnego stopnia eksperymentowanie, które jednakże wydało już niezwykle ciekawe rezultaty. Jeżeli uda się przeprowadzić w całej pełni projekt Daszewskiego — wyniki mogą przejść najśmielsze oczekiwania. Tak więc — ludzi do pracy nie brak. Chodzi tylko o możliwości pracy...

1937

Aktor i przyszłość teatru

STANISŁAWA WYSOCKA

Wobec wielkości współczesnego Teatru Dziejowego, wobec wstrząsających dramatów i intryg, rozgrywających się na jego scenie, przykuwających uwagę całego świata, teatr właściwy stał się odcinkiem zmałym, mało ważnym, przestał być zwierciadłem życia współczesnego, pozostał gdzieś w tyle poza nim, zeszedł do roli miejsca rozrywkowego. To już nie świątynia Sztuki, to wesele lub nudniejsze spędzenie wieczoru dla dzisiejszego widza. Ucichły głośnie w swoim czasie utyskiwania na jego upadek. Zszarżały hasła nowatorstwa i eksperymentu, które w gruncie rzeczy nic teatrowi nie dały. Teatr chce powrócić do realizmu, który jakby z zawstydzenia nazwano neorealizmem.

Chce powrócić, ale czy potrafi tak łatwo? W teatrze neorealistycznym pierwsze miejsce musi zająć człowiek-aktor. Czy zdoła? Aktor od dziesiątków lat zagnany w ciemny kąt, aktor, który odzwyczaił się od samodzielnej, twórczej pracy? Aktor, który nauczył się udawać, a nie wcielać człowieka, aktor-pionek pomocniczy w rękach rozmaitych uzdrawiaczy i kalkulantów. Przez ileż to kierunków i modnych co jakiś czas „izmów” przeszedł teatr i aktor od czasu, gdy powstał bunt przeciwko jego konwencjonalizmowi.

Działo się to naturalnie na szerokim świecie, do nas wszystkie „izmy” przesiąkały tylko jako modne etykiety, przylepiane częstokroć na niewłaściwych miejscach. Siłą rzeczy każdy z tych „izmów” musiał stwarzać teatr z własnym obliczem, co pociągnęło za sobą długie lata pracy nad wyszkoleniem odpowiedniego ak-

tora. U nas nie było ani środków na tworzenie teatrów z obliczem, nie było zresztą ludzi po temu (poza krótkotrwałymi usiłowaniami Leona Schillera, które mu prędko przecięto), u nas teatr był zawsze i pozostał eklektyczny. Wobec tego i aktor musiał być uniwersalny, dziś grał w komedii, jutro w tragedii, w psychologicznych sztukach i w farsach. Nic więc dziwnego, że przy tej uniwersalności wytworzyły się maniere i tzw. numerki, sposobiki grania.

„Przeznaczeniem teatru jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno” powiedział nieśmiertelny Szekspir w rozmowie z aktorem w *Hamlecie*. To zwierciadło, którego odbicia wszelkich przejawów duszy człowieka i jego bytowania w danej epoce mają być teatrem, jest prawdą sceniczną, tak inną, jak innym jest odbicie w zwierciadle — od rzeczywistości.

W tej drugiej połowie XIX-go wieku na dworze wielkiego miłośnika teatru księcia Meiningena powstał teatr, znany później pod nazwą Meiningerów. W teatrze tym zapanowały nowe hasła. Hasła te głosiły historyczną i życiową prawdę. W przeciwieństwie do egzystującego podówczas teatru, którego główną podstawą był — aktor, teatru, który miał swoje utarte kanony interpretacji, teatru, który zadowalał się konwencjonalnym tłem sal i wolnych okolic, produkowanych seryjnie w fabrykach dekoracji, ale które tak zakrywał sobą wyrazisty w słowie, geście i pozie aktor, że stawały się niewidoczne. Nowo powstały teatr był buntem przeciwko panowaniu gwiazd aktorskich, przeciwko patosowi słowa, gestu i pozy. Zaproszono do niego aktorów średniej miary, a na ich czele stanął znakomity reżyser, obdarzony właściwościami iście dyktatorskimi — Chronegk.

Był to pierwszy teatr tzw. zespołowy. Prawdę sceniczną zastąpiono prawdą życiową. Przestał odzwierciedlać życie, zaczął je naśladować. Wszystko w jego scenerii było imitacją życia. Wznoszone budowle, wnętrza, pejzaże były do złudzenia podobne do rzeczywistości. Aktor w tym wszystkim był obowiązany zachowywać się tak, jak w życiu, pozbawiono go swobody twórczej, stał się cegiełką w całokształcie lepionym przez reżysera. Była to rewelacja, zarazem początek panującego przez długi okres kierunku

nazwanego naturalizmem. Trupa Meiningeńczyków odbyła swój triumfalny objazd po Europie, a wpływ tego teatru uwidocznił się najbardziej na teatrze rosyjskim. Stanisławski był pod wpływem Meiningeńczyków. Wywarli oni na nim tak wielkie wrażenie podczas pobytu w Moskwie, że postanowił w tym duchu pracować początkowo w założonym przez siebie Towarzystwie Artystycznym, którego zespół był złożony przeważnie z tychże miłośników.

Gdy usunięto konwencjonalne kulisy starego teatru, a na scenę wkroczyła prawda historyczna i życiowa, zaczęło się panowanie reżysera. On to ustalał wewnętrzny nurt i ton sztuki. On kierował przeżyciami działających w niej osób i te przeżycia jako dopływy do zasadniczego nurtu sprowadzał. Aktor przestał być solistą. Było to bez wątpienia słuszne założenie. Niestusne było to, że dla łatwiejszego jakby wydobycia prawdy życiowej reżyser naturalistyczny postawił między sceną a widownią wyimaginowaną czwartą ścianę. Posuwał się aż tak daleko, że na tej czwartej ścianie stawiał meble, tylną stroną zwrócone do widowni. Aktorowi kazał pamiętać o tym, że ma przed sobą ścianę, a zapomnieć o widzu. Kazał mu zachowywać się tak, jak w życiu, grać tyłem do widowni, zajmować się podczas mówienia rozmaitymi drobnymi szczegółikami, np. ni stąd ni zowąd wziąć jakiś przedmiot leżący na stole, niby odruchowo, skupić na nim przez chwilę uwagę i odłożyć, a potem wrócić do przerwanej toku mowy. Widz, któremu kazano patrzeć przez dziurkę od klucza na to, co się dzieje na scenie, gorliwie i z zachwytem zajmował się podpatrywaniem tych tak bardzo do niego podobnych ludzi. Czynność podpatrywania była jednak zbyt męczącą, więc pozwalał sobie na chwile odpoczynku, aż w końcu zaprzestał przyjmowania należytego udziału w tym, co się działo na scenie. Tamci byli sobie, a on sobie, nie pokazywali mu swojej duszy, on też swoją ukrywał przed nimi, nie pozwalali mu współtworzyć, więc patrzył na ich perypetie życiowe z takim uczuciem, z jakim się czyta kronikę wypadków.

Aktor, celebryjący ongi swój kunszt, aktor, który wyróżniał się wśród tłumu jakby stygmatem kapłaństwa, stał się życiowym, szarym człowiekiem. Zniszczono w nim aktorstwo. Oduczył się pięknego, wyrazistego mówienia, zatracił ton, poczucie gestu, plas-

tykę ciała, już nie wcielał żywego człowieka, lecz udawał człowieka życiowego. Naturalizm był zaprzeczeniem duszy w teatrze, a jego utarty termin „przeżycie” — zewnętrznością.

Gdy się chce pisać o teatrze naturalistycznym, trzeba wziąć za przykład Moskiewski Teatr Artystyczny, jako szczytowego przedstawiciela tego kierunku. Poznałam ten teatr w ósmym roku jego istnienia, jesienią 1906 roku wybrałam się do Moskwy z Krakowa, aby zobaczyć wystawionego w nim właśnie, Ibsenowskiego *Branda* ¹. Z początkiem tego roku powróciła trupa z pierwszych zagranicznych występów, a mianowicie z Berlina, gdzie pomimo wielkiego powodzenia zarzucano Teatrowi Artystycznemu zbyt naturalizm. W pożegnalnym wywiadzie powiedział Stanisławski: „Wyjeżdżam naturalistą, wrócę impresjonistą”. Śledziłam te występy, czytałam o nich, w naszym teatralnym świecie mówiło się ciągle o zdobyczach Teatru Artystycznego. Oczekiwania moje były nastawione na tak wysoki diapazon, że pierwszy wieczór spędzony na *Brandzie* był prawie rozczarowaniem. Co więcej, pomyślałam sobie zuchwale, że my w Krakowie lepiej Ibsena grać potrafimy. Realizatorem tego widowiska był Niemirowicz-Danczenko ². Dekoracyjnie była to wspaniałość nadająca się raczej do opery. Tłumy poustawiane według obrazów modnego wówczas malarza Overbecka ³, przez to jakoś dziwnie statyczne. Gra aktorska niejednolita, pozbawiona prostoty, nieprzekonywająca. Tego wieczora pożałowałam trudów tak dalekiej podróży.

Następny wieczór przyniósł mi zupełnie inne wrażenia. Grano *Dramat życia* Hamsuna w reżyserii Stanisławskiego. Pierwsza jego robota po powrocie z Berlina i dotrzymanie danej na pożegnanie obietnicy. Wrażenie nieoczekiwane bywa tym silniejsze, byłam poruszona, a nie potrafiłam zdać sobie sprawy, jakimi środkami zostały wydobyte te niesłychane efekty plastyczne. Dopiero później, wracając myślowo do tej czystej krynicy, jaką była ta realizacja wśród innych w Teatrze Artystycznym, zrozumiałam, że było to ujęcie do sztuki czysto syntetyczne. Został w nim wyeliminowany nawet realizm. Każda postać uosobiała rządzące nią uczucia. Trudno sobie wyobrazić, nie widząc, jakie wrażenie wywoływało prawie zupełne pozbawienie aktorów gestu, a zwrócenie całego nacisku na ekspresję wewnętrzną. Zdawałoby się, że powinni byli

wyglądać, jak martwe manekiny, tymczasem przeciwnie, byli żywi tak, jak nie był żywy żaden aktor, miotający się w naturalistycznym ujęciu. Niezapomniany obraz pozostał mi w pamięci: scena jarmarku. Teren wznoszący się pochyło ku górze, a na nim rozrzucone kramy obite białym płótnem, oświetlone transparentowo, zwrócone tylną stroną do widowni, tak, że na płomiennej ścianie uwidaczniały się zarysy wiszącego towaru, co nadawało każdemu kramowi niespokojny rysunek. Na tle tych oświetlonych kramów, na froncie sceny, akcja sylwetek aktorskich. Groza zarazy zawisła nad wszystkimi. Niesamowita muzyka z oddali podnosiła ten koszmarny nastrój, a wyrazistość sylwetek, ruch ich stwarzały jakiś opętany taniec. W tej sztuce, w tym jednym ujęciu reżyserskim rozmieszał się impresjonizm i symbolizm, i ekspresjonizm, i może jeszcze niejeden z późniejszych modnych „izmów”. Pokazało ono jakie możliwości miał w swej sztuce Stanisławski. Ale opinia krytyki i publiczności podzieliła się na dwa obozy. Jedni krzyczeli: „Hańba Teatrowi Artystycznemu, że puszcza się na takie nowatorstwa”. Drudzy witali je entuzjastycznie. Tych pierwszych było prawdopodobnie więcej, bo Stanisławski machnął ręką i wrócił do starego.

Podczas tej bytności w Moskwie zobaczyłam jeszcze sztuki Czechowa: *Trzy siostry*, *Wujaszka Jasia*, *Wiśniowy sad*. Były to realizacje w ujęciu naturalistycznym, ale — może przyczynił się do tego współudział samego Czechowa w pracy nad nimi — poza zewnętrznością naturalistyczną wydobyty był jakiś prawdziwy rytm wewnętrzny, jakaś zaduma i skupienie, co sprawiało, że przeżycia były bardzo wyraziste i plastyczne. Nie darmo Teatr Artystyczny był nazwany „Domem Czechowa”. Gdy jednak po sześciu latach zobaczyłam te same przedstawienia, wydały mi się jakieś szare, nudne i nieciekawe.

Na Teatrze Artystycznym nauczyłam się rozróżniać realizm od naturalizmu, pojęcia zresztą do dziś dnia mieszane ze sobą. Gdzie jest działanie żywego człowieka, tam musi być realizm, niezależnie od formy, jaką by się temu działaniu nadało. Realizm wymaga pokazania człowieka całkowitego z ciałem i duszą. Przejawy duszy są dyrektywą dla działania ciała. Aktor realistyczny musi być przede wszystkim psychologiem. Gra aktora realistycznego odrzuca

wszelkie drobne szczególiki, rysuje człowieka syntetycznie, przy tym widz zostaje wciągnięty do współudziału. Widząc każde drganie duszy, każdą jej reakcję, widz sam zaczyna współtworzyć z aktorem, rozpoczyna się wówczas odbywać jakby misterium między sceną a widownią. Naturalizm jest zupełnym przeciwieństwem tego. Zamknął aktora w klatce, oddzielił od widza ścianą i każe mu fotografować życie zewnętrzne. Aktor naturalistyczny nie pokazuje widzowi, co się dzieje w jego duszy, bo sam tego nie wie. Szuka on kontaktu z partnerem i z otaczającymi go przedmiotami, ale ten kontakt dla widowni wygląda tak, jak gdy np. patrzymy na dwóch ludzi rozmawiających na ulicy: widzimy, że mówią, że gestykulują, ale są nam obojętni.

Nasz teatr nie przechodził naturalizmu w czystej jego formie, ale wystarczyło to, co się przesączyło jako moda, aby zatruć aktora. Do dziś dnia pokutują na naszych scenach te naturalistyczne sposobiki, zaniedbane słowo, brak poczucia gestu, lub gest zgoła fałszywy i pseudonaturalność czysto zewnętrzna. Tym przykrzejsze są te kołaczące się pozostałości, gdy naturalizm już się przeżywał od dawna, gdy tyle prądów, poszukiwań i zdobyczy osiągnęła kultura teatralna. Jesteśmy gdzieś daleko w tyle. U nas nie było własnych poszukiwań, braliśmy jakiś modny na świecie kierunek, jako zewnętrzną etykietę. Gdy tam gdzieś przetwarzano aktora latami, przysposabiano jego ciało i wyrazistość stosownie do danego kierunku, u nas aktor był przemocą wtłaczany w modną zewnętrżność, z którą nie miał nic wspólnego. Położył się przeto na fali i powiedział sobie: róbcie ze mną, co chcecie. Odzwyczaił się od samodzielnej pracy, czeka, co mu powie reżyser, lenistwo jest jego dominującą cechą, a że jest w gruncie zdolny, więc podświadomość jego jest pełna megalomanii. Duża doza zarozumiałości stawia tamę jego rozwojowi. Nie uczy się, nic nie czyta, nie pracuje nad sobą, operuje zbytnią rutyną i szablonem.

Naturalistyczny kierunek nadał teatrowi cechy mieszczańskie. Literatura, obficie dostarczająca sztuk naturalistycznych, opiewających życie mieszczańskie i jego perypetie, wypędziła z teatru piękno. Poezja była w zupełnym pohańbieniu, a jeśli na scenach ukazała się sztuka poetyczna, podawano ją w sposób tak racjonalistyczny, że budziła wprost śmieszne wrażenie. Z poezji

robiono gwałtem prozę, pomniejszano ją, sprowadzano do poziomu mieszczańskiego. Te okropne pozostałości do dziś dnia jeszcze mają swoich apologetów. Nie ma kultury mówienia wiersza, podaje się go ciągle w sposób naturalistyczny.

Już z początkiem XX-go wieku zaczęła się budzić reakcja, bunt przeciwko naturalizmowi. W Niemczech wystąpił Deutsches Theater, pociągając za sobą szereg znakomitych aktorów jak: Reicher, Eysoldt ⁴, Reinhardt (otworzył swój własny teatr w sali na Unter den Linden, stał się z czasem czołowym reżyserem-eksperymentatorem Niemiec). Nawet w konserwatywnej pod względem teatru Francji zawrzała walka przeciwko naturalistycznemu teatrowi Antoine'a, a w Rosji rozpętała się istna burza, tak że Teatr Artystyczny poczuł się zmuszony do pewnej rewizji swoich haseł i szukania innych dróg.

Z rozpętaniami tej walki rozpoczęła się epoka eksperymentu. Wystąpił z Teatru Artystycznego Meyerhold i przeszedłszy do teatrów cesarskich zaczął głosić tradycjonalizm, czyli nawrót do teatru przednaturalistycznego, ubranego w nowe zdobyczne formy. To był pierwszy etap przebogatych potem zmian kierunków, jakie zachodziły w reżyserskiej twórczości Meyerholda, najżywotniejszego i najciekawszego do dziś dnia reżysera Rosji.

Teatr Artystyczny tymczasem próbował zwrócić się ku impresjonizmowi. Powstał „wolny teatr” Mardżanowa ⁵, który przeważnie wystawiał w stylizacji rzeczy muzyczne i wkrótce przestał istnieć. Zjawił się Jewreinow ze swoją teorią teatralizacji życia, założył Starinnyj Teatr. Rekonstruował w nim misteria. Równie niedługim żywotem cieszył się ten teatr. Teatr Komissarzewskiej, w którym panował symbolizm i stylizacja; tutaj przeszedł w drugim już etapie twórczości Meyerhold. Teatr Kameralny Tairowa, głoszący teatralizację teatru; po dziś dzień jest on jednym z czołowych teatrów w ZSRR.

Już samo hasło tego teatru wskazuje na to, że musiał on dążyć do odtworzenia sobie swoistej rzeczywistości. Znałam go od początku istnienia. Powstał w roku 1914. Pierwszą jego realizacją była *Sakuntala* Kalidasy, druga: *Życie jest snem* Calderona. Nie było zapewne łatwą rzeczą wydobyć z aktorów bodaj w przybliżeniu tę dynamikę i przeobrażenie, jakiego wymagało hasło tea-

tralizacji. Toteż te dwie pierwsze realizacje były pełne niezgody między zewnętrzną dynamiką, a wewnętrzną ekspresją. Lecz z czasem ci sami aktorzy pod kierownictwem Tairowa przeobrazili się tak, że pod względem wyrazistości, plastyki, formy i dynamicznej ekspresji stali się niezrównanymi wykonawcami idei swego mistrza, jak np. Koonen i Zeretelli.

Prawie jednocześnie z inicjatywy i z pomocą Stanisławskiego powstał małe teatrzyk Studio, w którym młodzież grupująca się przy Teatrze Artystycznym rozpoczęła, pod kierunkiem reżysera Sulerzyckiego⁶, jednego z najzdolniejszych ludzi teatru ówczesnej doby, który wcześniej umarł, oraz Bolesławskiego⁷, który zmarł niedawno w Ameryce po triumfach w reżyserii filmowej, samodzielna praca. Pierwszą realizacją tego teatru była *Nadzieja Heijermansa*, drugą przeróbka z Dickensa: *Swierszcz za kominem*. To był teatr duszy, zdobył od razu serca widzów, panowała w nim prostota wyrazu i formy, i jakaś przedziwna subtelność w ujawnianiu najczulszych drgań duchowych. Wśród mnogości rozmaitych kierunków był oazą, dającą radość i spokój. Był ukochanym pupilem Stanisławskiego, który przychodził tam zawsze w wolnych chwilach, siadał gdzieś w kącie i cieszył się, patrząc na rezultaty pracy młodych, na zawsze szczerze wypełnioną widownię, która entuzjastycznie odnosiła się do tych poczyną. Formę tego teatru wzięła dla siebie nasza Reduta, tylko wypełniła ją inną treścią. Po Reducie pozostał Teatr Nowy w Warszawie o przygodnym kierunku.

Ze studia wyszli tacy aktorzy, jak: Wachtangow, założyciel drugiego Studio, w którym już panował eksperymentalizm (*Turandot*, *Hamlet*) oraz Czechow, Chmara⁸ i wielu innych. Dużo było poczyną, dużo kierunków, dużo zwalczają wzajemnych. Gdy się dziś patrzy z perspektywy wydaje się, że te walki odbywające się między kierunkami, ich chaotyczna różnorodność, rewolucyjność burząca dawne prawdy i wierzenia były poprzednikami niejako tego, co miało wkrótce wybuchnąć i zniweczyć spokojne bytowanie mieszczańskie — wielkiej wojny.

Już tak jest, że gdy się myśli o teatrze i jego ewolucji, spogląda się w stronę Rosji. Na Zachodzie teatr przechodził mało zmian. Powstawały i tam „izmy”, jak np. ekspresjonizm w Niem-

czech i inne nowatorstwa, ale trwały przeważnie krótko i nic osobliwego teatrowi nie dały. Do niedawna najbardziej uznawanym reżyserem w Niemczech był Reinhardt. Opierał się on na dobrych aktorach, co było jego plusem, a jego pomysły reżyserskie były związane z teatrem realistycznym, pomimo zewnętrznych usiłowań wprowadzenia rozmaitych nowatorstw. Teatr francuski prawie nie podlegał zmianom i ewolucjom, piękna mowa zawsze panowała na jego scenach. Komedia Francuska⁹ przetrwała wszystko. Były usiłowania wprowadzenia teatru na inne tory: Lugné-Poe¹⁰, Copeau, ale nie zdołały one wycisnąć głębszego piętna. Teatr francuski miał swój styl, nawet naturalistyczne usiłowania Antoine'a nie zdołały tego stylu zmienić.

Gdy zostały usunięte kulisy starego, konwencjonalnego teatru, z wkroczeniem naturalizmu, z jego potrzebami tworzenia artystycznego życiowego tła, został powołany do współpracy artysta malarz. Nie można się dziwić, że otrzymawszy po swojej pracy sztalugowej tak olbrzymie w swych wymiarach płótna, rozpuścił on wodze fantazji. Powstawały nieraz przedziwnie piękne rzeczy malarskie, którym przeszkadzał ruszający się aktor, a one znów przytłaczały aktora swoją statycznością. W ogóle trójwymiarowe ciało aktora było zawsze z teatralnym malarstwem w niezgodzie.

Dużo nieporozumień w ciągu dziesiątków lat powstało z tego powodu. Artysta-malarz odnosząc triumfy wystawą swoich obrazów w teatrze, poczuł się wnet pierwszą w nim osobą. Jakkolwiek pracował niby zgodnie z reżyserem, jednak indywidualność swoją wysuwał zawsze na plan pierwszy, nie licząc się częstokroć z duchem utworu, a już zupełnie z aktorem, który stał się dla niego li tylko pomocniczym pionkiem. Zdarzały się zresztą i takie nieporozumienia, że do jednej sztuki paru malarzy tworzyło dekoracje, każdy — inny akt, więc nawet o jednolitości zewnętrznej pracy nie było mowy, robiła się istna wystawa obrazów różnych od siebie indywidualności malarskich. Ta hegemonia sztuki malarskiej dużo szkody przyczyniła teatrowi. Wszelkie „izmy” panujące w malarstwie przeszły przez teatr. Przylepiano je jako etykiety czysto zewnętrzne, te rozmaite futuryzmy, kubizmy, formizmy, do utworów, które przez te dziwaczne oprawy sceniczne by-

wały wypaczane w sensie swoim i duchu, a ponieważ aktor pozostawał zawsze ten sam, ze swoim ciałem i gestem, wytwarzała się nieznosna do oglądania pretensjonalność.

Aktor jest nadzwyczajnie czułym instrumentem, obdarzonym niejako wzrokiem wewnętrznym. Widzi siebie na tle, jakie mu jest dane. Musiał zatem odczuwać tę niezgodę pomiędzy sobą a tym, na czym mu kazano działać, podrywało to w nim zapał i twórczość, coraz bardziej zdawał się na łaskę losu i coraz bardziej przez to szarzał. Coraz trudniej było reżyserowi borykać się w tej niezgodzie wartości artystycznych. Zimny zrobił się teatr, nie ogrzewało go czucie aktorskie, coraz trudniej było wydobyć ton i nastrój, trzeba było znaleźć jakąś pomoc. Podporą stała się muzyka. Reżyserzy znaleźli w niej ułatwienie swej pracy. Gdzie powstał brak nastroju ze strony aktorów, tam reżyser dorabiał go ilustracją muzyczną. Nieudolność słowa, tonu, wyrazu musiała pokrywać ta najczystsza i najbardziej abstrakcyjna sztuka. Z początku te muzyczne podpierania nastroju były skromne. Z czasem stało się to ulubionym ułatwieniem wielu reżyserów. Widz przecie nigdy nie zdołał zdać sobie sprawy, co nań działa, aktor czy muzyka.

W dziejach teatru polskiego przewijały się, ale dość powierzchownie, rozmaite kierunki. Nasza kultura teatralna, z powodu politycznego rozdziału, nie była jednolita. Do wojny teatry warszawskie, rządzone przez różnych prezesów Rosjan, były w pomniejszeniu obrazem teatrów rządowych w Rosji. Dzieliły się co prawda na dramat, farsę i operetkę, ale panował w nich utarty szablon. Miały okres przedziwny bujności talentów aktorskich, którzy sami przez się tworzyli znakomite zespoły. W dramacie okres twórczości Królikowskiego, Żółkowskiego, Bakałowiczowej, Modrzejewskiej, Popielki, Tatarkiewiczza i wielu, wielu innych, stawiał teatr warszawski na poziomie europejskim. Uprawiał on przeważnie francuski dramat mieszczański, komedię lub sztuki polskie wzorowane na sztukach francuskich. Srogość cenzury prawie nie dopuszczała naszego wielkiego repertuaru. Nic więc dziwnego, że styl gry aktorskiej przystosował się do tych sztuk mieszczańskich. Lecz aktorzy wymierali, miejsca ich zajmowali przybysze ze Lwowa lub Krakowa, wnoszący inny rodzaj gry i niższy poziom uzdolnień. Teatr, co jakiś okres posuwał się o stopień niżej, zach-

wując tylko swój pseudonaturalny, szablonowy sposób grania. Przed samą wojną był to, poza kilkoma wybitnymi jednostkami aktorskimi, teatr bardzo średni. Znamienny objaw stanowiło to, że pomimo, iż między nami a Rosją nie było granicy, żaden z prądów nurtujących tam nie przenikał w życie teatralne Warszawy. Tak wielki był antagonizm, że nawet gościna Teatru Artystycznego była przez ogół polski zbojkotowana. Natomiast, gdy powstała granica między Polską a Rosją po wojnie, zaczął rosyjski teatr mieć ogromny wpływ zewnętrzny, a zwłaszcza poczynania Meyerholda.

Oddzielone kordonem od Warszawy teatry krakowski i lwowski były pod wpływem i utrzymywały dość bliski kontakt z kulturą teatralną Niemiec. Nawet odgłosy tego, co się działo w teatrze rosyjskim szły przez Niemcy. Przy swoim eklektycznym zręszcią charakterze teatr krakowski zmieniał swoje oblicze w zależności od indywidualności, która stała na jego czele. Innym był teatr za czasów Pawlikowskiego, innym za Kotarbińskiego. Z nich Pawlikowski był pierwszym w Polsce świadomym swoich celów reżyserem. Obdarzony niezwykłą intuicją aktorską, jakkolwiek sam nie aktor, stał się znakomitym pedagogiem, wydobył na jaw wiele talentów aktorskich i stworzył znakomity zespół. Był jako reżyser rzecznikiem naturalizmu nastrojowego. Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Hamsun byli jego ulubionymi autorami. Następca jego Kotarbiński wprowadził na scenę krakowską wielki repertuar, co było jego wiekopomną zasługą. Teatr krakowski za jego dyrekcji stał się źródłem ożywczym dla tych, którzy byli spragnieni wolnego słowa polskiego, którzy, przejazdem przez Kraków, krzepili swe serca mową Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego. Za jego dyrekcji wszedł na scenę Wyspiański. Aktorzy wprawnie władający wierszem przez wypowiadanie tonalne dali *Weselu* przedziwnie muzyczny rytm i melodię. Już nigdy i nigdzie *Wesele* nie miało tego nastroju, zawsze było doprawiane naturalistycznymi gierkami. Wyspiański za dyrekcji Kotarbińskiego inscenizował *Dziady* i był obecny przy realizacji *Bolesława Śmiałego*.

Po ustąpieniu Kotarbińskiego zaszedł fakt, który stał się niepowetowaną stratą dla polskiej kultury teatralnej. Wyspiański zgłosił swą kandydaturę na dyrektora teatru krakowskiego i o dzi-

wo, odmówiono mu! Chciał mieć warsztat, gdzie by mógł realizować swoje wizje sceniczne. Chciał się zbliżyć do aktorów, o których pośłannictwie miał tak wysokie wyobrażenie. Chciał mieć pełną swobodę działania, bez narzucenia sobie dyrektyw i oto ówczesni ojcowie miasta przestraszyli się stanu jego zdrowia i odmówili ¹¹. Fakt nie do pomyślenia w innych społeczeństwach. Teatr objął Solski, prowadził go do wojny swoją żelazną ręką. Dużo sił aktorskich, które dziś zajmują czołowe stanowiska, wyszło z jego szkoły. Umiał pracować i zarażał swoim przykładem, praca dwoiła rezultaty, w teatrze odbywały się premiery, na które zjeżdżali się ludzie z całej Polski.

Trzeba przekreślić czasy wojny, które dla nas były wyjątkowo ciężkie, a zwrócić uwagę na okres, gdy wszystko zaczęło się stabilizować, gdy Polska niepodległa zaczęła budować swoją państwowość. Zdawałoby się, że w dziedzinie teatru powinna się była rozpocząć gorączkowa praca, budowanie naszego narodowego teatru — tymczasem nie. Powstała wprawdzie Reduta, która głosiła pracę zespołową, nawet z pewnym zapałem początkowo przystąpili do niej aktorzy, albo bardzo prędko odeszli od niej, a pozostała młodzież nie zdobyła się na jakiś wyraz, który by zaważył na kulturze naszego teatru. Były samodzielne usiłowania Leona Schillera stworzenia teatru z obliczem, może wzorowane zanadto na teatrze rosyjskim, ale i te bardzo prędko mu uniemożliwiono.

A przecież aktor polski nie jest mniej zdolny, a raczej jest bardziej głęboki od aktorów innych narodowości. Mamy jeszcze szereg aktorów istotnie twórczych, co prawda wielki pesymizm ogarnia duszę człowieka teatru, gdy pomyśli, co będzie, gdy ci odejdą? Czemuż u nas panuje ciągła przypadkowość? Czemu bywa tak, że następne przedstawienia po premierze coraz bardziej dezorganizują się? Czemu na naszych scenach aktorzy ośmielają się pokazywać w stanie zamroczenia? Czemu nie ma koleżeństwa i wzajemnej pomocy, a raczej intrygi i zaoczne wyszydzanie! Jakże może być harmonijna całość, w której biorą udział, przy takim wzajemnym ustosunkowaniu się? Czemu nie mają szacunku dla sceny, która powinna być dla nich świątynią?

Te duże, niesforne dzieci zawsze pokazują palcem ku górze, że tam siedzi ten ktoś, co jest winien wszystkiemu. Nie — kochani —

w was leży przyczyna, że u nas jest gorzej, niż gdzie indziej. Jesteście lekkomyślni, nie celebrujecie swojej sztuki, a odrabiacie ją, mało posiadacie umiejętności rzemiosła swojej sztuki, przez to przypadek rządzi tym, co robicie. Raz się uda, intuicja pomoże. Drugi raz zawiedzie i jest źle. Pokrywacie te swoje klęski kpina i żartem, a to przeszkadza waszemu partnerowi, odbija się na całości. Aktor do śmierci musi się uczyć, bo: po pierwsze ma wcielać tylu ludzi, tak innych jeden od drugiego, więc jakże głęboko musi znać psychologię; dziś jesteście na danej płaszczyźnie swego rozwoju, a rok każdy przynosi nowe zdobycze w kształtowaniu się waszego ja i to trzeba porównywać, kontrolować, uczyć się na samym sobie. Praca aktorska może dać dużo radości, ale tylko wówczas, gdy się ma czyste sumienie, że się zrobiło wszystko na co nas stać w danym momencie rozwoju. Gdy się ma szacunek przez to do siebie, oraz umie się szanować drugih i pomagać im wedle możliwości.

Jeżeli ogarnia troska o przyszłość teatru naszego, to z tej przyczyny, że młodzież wchodząca do teatru uczy się tego nieposzanowania, zaczyna bagatelizować pracę aktorską, uważać ją za bardzo łatwą i tonie w końcu w marazmie i niedołęstwie. Epoka nasza jest epoką megalomanii i egocentryzmu, podlega im w wysokim stopniu młodzież wchodząca do teatru. Bagatelizują oni podświadomie wszystko, co było przed nimi, dlatego teatr ma im w tym pomagać, świecąc złym przykładem? Przecież ta młodzież ma w przyszłości być podwaliną naszego teatru, jakaś odpowiedzialność ciąży na każdym aktorze, który zgorszy maluczkiego. Więcej powagi, więcej rozumnej hierarchii i więcej opieki, i pomocy dla młodych, zamiast lekceważenia, że niczego nie umieją, a to ich z pewnością nauczy szacunku i innego podejścia do pracy. Dziś, gdy skończyły się czasy zewnętrznego eksperymentowania, gdy powstała potrzeba żywego człowieka na scenie, aktor może znów zająć należne mu miejsce, ale do jakże wytężonej pracy go to zobowiązuje.

W ZSRR powstało hasło socjalistycznego realizmu dla zjednoczenia i ujednolajnienia kultury teatralnej. Dziękować Bogu, że im przyszedł ten genialny pomysł odrodzenia teatru. Przestaną zastruwać siebie i innych, którzy bezkrytycznie czerpali z ich pomy-

słów i pozwolą swoim aktorom stać nareszcie na nogach. Wielkie koło zrobiło swój obrót, wraca na dawne miejsce, juścić ze zdobyczami czysto formalnymi, bo aktorów tak wielkich, jacy byli w dawnym teatrze i tam dziś nie ma.

Czeka zatem aktorów wielka praca. W realizmie, czy w neorealizmie, jak go zaczęto teraz nazywać, nie można niczym oszukać, nie można udawać, trzeba być. Tu nie pomoże żaden reżyser, do wszystkiego trzeba dojść samemu, bo istotnego czucia nikt nie może wlać ani nauczyć. Tu musi się zmienić cały system pracy, tu obojętni dla pracy zbiorowej przestaną być potrzebni. A co najważniejsze, że przez realizm może powstać nasz teatr narodowy, któremu piętno nada polski aktor, nie zaś zewnętrzne oprawy, czerpane z rozmaitych źródeł, jak to było dotychczas.

O architekturze scenicznej

WŁADYSŁAW DASZEWSKI

Korzystając z zaproszenia Redakcji, która wyraziła ochotę zamieszczenia kilku klisz na temat plastyki teatralnej, chciałbym dodać parę słów, dotyczących pracy i zadań, związanych z zawodem tzw. dekoratora sceny.

Dekoracja teatralna, konstrukcja sceniczna, plastyka sceny, scenografia, oto synonimy, które w różnych czasach, aczkolwiek niezbyt trafnie, określały zakres działalności artystycznej plastyka w teatrze. Zostawiwszy zagadnienie terminologii do rozstrzygnięcia bardziej powołanym, zwróćmy na razie uwagę na interesujące nas meritum.

Dzisiejszy projektodawca w zakresie malarstwa scenicznego, architektury (broń Boże — nie monumentalnej), modelatorstwa czy krawiecczynny teatralnej — ów poliglota wszystkich języków plastyki i eklektyk jej form stylistycznych — w różnych epokach teatru miewał różne zadania do spełnienia.

Od skromnego podestu na kozłach z czasów teatru ulicznego — do architektury sceny Palladia, od prostoty środków sceny antycznej do nadmiaru malarskości i operowej maszynerii w teatrze wieku XVIII-go — materiał porównawczy byłby aż nadto obfity. Spójrzmy jednak na bliższe naszej pamięci (jeżeli nie naszemu sercu) stulecie dziewiętnaste. Pozostało ono zarówno spadkobiercą aparatury sceny tzw. pudełkowej poprzedniego wieku, jako też wiernym uczniem wszelkich odmian i odcieni formy barokowej.

System malowanych kulis bocznych oraz paldamentów u góry stanowi ramę dla zawieszanej na ostatnim planie płaszczyzny płót-

na, będącej tłem, dość luźno związanym z tym, co się dzieje w obrębie zamkniętego w ten sposób prostokąta podłogi na scenie. To samo konwencjonalne rozwiązanie przestrzeni dla różnych potrzeb akcji dramatycznej szybko prowadzi do degeneracji strony plastycznej. Przechowanie do naszych czasów w magazynach teatrów operowych tzw. „panoramy” o powierzchni kilkuset metrów świadczą dosadnie, do czego może doprowadzić zbyt dosłowne naśladownictwo widokówek, powiększonych do rozmiarów nadnaturalnych.

Nie jest to, jakby się mogło zdawać, wyłącznie zagadnienie abstrakcyjnie pojętej formy plastycznej. Oto mniej więcej na przełomie naszych czasów zwrócono między innymi uwagę na właściwe, przyrodzone granice integracji plastyki* w teatrze, a zwłaszcza postanowiono sprowadzić do właściwych rozmiarów — usprawiedliwioną chyba jedynie innymi lukami — nadmierną zgoła przewagę strony widowiskowo-malarskiej w teatrze dramatycznym.

Plastyka sceny to rodzaj artystyczny związany bezpośrednio z zespołem innych sztuk, które działając razem tworzą teatr. Wraz ze sztuką aktorską, reżyserią, ilustracją muzyczną, tworzy ona z utworu dramatycznego, zawartego w tzw. egzemplarzu — całość zwaną spektaklem teatralnym.

Plastyka sceny, podobnie jak jej starsza i poważna siostra — architektura, posiada pewną cechę, która ją różni znacznie od sztuk „wolnych”, jak malarstwo sztalugowe czy rzeźba (ta kameralna). Ta właściwość to przede wszystkim zależność bardzo istotna od terenu działania — zastanego aparatu scenicznego w konkretnym teatrze z jego wszelkimi zaletami i błędami (w tamtym wypadku tę rolę odgrywa wielkość i kształt „parceli”, warunki terenowe etc.). Po wtóre — jest to zależność płynąca z ograniczonej autonomii artystycznej wskutek konieczności współpracy w zespole innych dziedzin sztuki tworzących teatr. Najważniejszym jest tu, rzecz prosta, związek z podstawą pracy teatralnej — z utworem dramatycznym. Związek ten, należy dodać, jest dwukierun-

* Mówiąc o plastyce w teatrze mamy tu na myśli oczywiście tę — tworzoną z materiału martwego — w odróżnieniu np. od plastyki gestu czy słowa mówionego. (Przyp. aut.)

kowy: z treści i formy literackiej wynikają konsekwencje w sferze plastyki scenicznej (także aktorskiej, reżyserskiej etc.). Z kolei plastyka sceny w sposób swoisty interpretuje walor teatralny utworu dramatycznego. Ten uświadomiony jako jednolity plan działania artystycznego proces interpretacji scenicznej zwieemy pospolicie inscenizacją — w danym wypadku — inscenizacją plastyczną.

Sprawa tych czy innych środków artystycznych odgrywa tu niewątpliwie pierwszorzędą rolę. Swego rodzaju „malarstwo sztalugowe” na scenie — czy też swoście pojęta architektura — to problem mniejszego lub większego wpływu na kształtowanie zmiennego obrazu tworzonego z żywych elementów na scenie, to obojętne statystowanie lub współdecydowanie o formie artystycznej jednego z najważniejszych — obok słowa mówionego i gestu — składników widowiska teatralnego.

Zatem rola plastyki na scenie, okrojona w swych zapędach abstrakcyjnych, zyskała natomiast bogaty teren działania w sferze architektury scenicznej, zyskała czynny wpływ na kształtowanie widowiska niejako od wewnątrz.

Nie znaczy to, rzecz prosta, żeby malarstwo, rozumiane jako kompozycja koloru na scenie, miało zostać zaniedbane, zarówno jak celowa kompozycja przestrzeni scenicznej nie wyłącza zastosowania odpowiedniego tła malarskiego. Jest ono wówczas jednym z elementów tej przestrzeni.

Oto w skrócie naszkicowana rozpiętość ingerencji artystycznej — w granicach jednego jakoby zawodu — od skromnej mniej lub więcej roli twórczej obojętnego teatralnie „tła scenicznego” — do intensywnej współpracy w charakterze autora inscenizacji plastycznej w teatrze współczesnym. Zakres działania jest w obu wypadkach na tyle różny, że pozwala bez trudu dostrzec dwa odrębne podejścia artystyczne, a w konsekwencji — niemal dwa różne fache.

Nie ma tu miejsca na omówienie bliższe dodatnich i ujemnych skutków, jakie mogą wynikać z takiego kierunku procesu rozwojowego w sztuce teatralnej. Pominąć więc musiałem inne zależności i związki „zakulisowe” teatru.

Załączone zdjęcia¹ powinny pomóc do zorientowania w tych

sprawach, którymi pozwoliłem sobie zająć uwagę czytelnika. Chodziło mi przede wszystkim o naszkicowanie zakresu działalności artystycznej tak zwanego pospolicie dekoratora, co przy ocenie rezultatów jego pracy może się przyczyni do wyjaśnienia pewnych nieporozumień panujących nawet w „sferach artystycznych” na temat plastyki teatralnej.

Próba diagnozy

TYMON TERLECKI

To jest stwierdzenie banalne, że najtrudniej zdać sobie sprawę z rzeczywistości, w której się tkwi, której stanowi się częśćką żywą i czującą. Z rzeczywistości teatralnej obecnego momentu zdać sobie sprawę tym trudniej, że nie znaczą go głębinowe wstrząsy, nie dokonują się w nim wielkie przesunięcia tektoniczne, odmieniające widok rzeczy. Niemniej chwila zdaje się osobiwa i jej diagnoza przez to jest pociągająca, że pewne procesy przebiegają w sposób jakby utajony, że ukazują się objawy na wpół tylko jawne, nieprovokacyjne, nie uderzające swoją oczywistością.

Stosunkowo najbardziej uchwytne symptomy stanowią osłabienie poszukiwań formalnych w zakresie teatru. To jest raczej reakcja spóźniona, po prostu esprit d'escalier, jeśli właśnie teraz powstaje się u nas przeciwko „przerostom form teatralnych”. Niewątpliwie znajdujemy się u schyłku fali, w ostatnich drganiach amplitudy, którą rozkołysała tak zwana „reformacja teatralna”. Tętno tego ruchu wygasa samo z siebie. Znajduje to przede wszystkim wyraz w uprawnieniu treści życiowych na scenie, w powrotnym romansie z rzeczywistością, w nowym realizmie scenicznym.

Ale ten zasadniczy fakt właściwej wymowy nabiera wtedy, gdy go ująć w perspektywie historycznej. Perspektywa bliższa pokazuje, że formizm teatralny był odporem na przerost literatury w teatrze, przerost tak drapieżny, tak pasożytniczy, że zatracił w teatrze teatr, że głuszył sens teatru jako czegoś, na co, zgodnie z etymologią nazwy, patrzy się także, nie tylko słucha. Ta rewindykacja widowiskowości w teatrze, „reteatralizacja tea-

tru", jak ją określał Georg Fuchs, odbywała się hucznie, głośno, skrajnie, prawdziwie rewolucyjnie. Główny przywódca tej rewolucji E. G. Craig w niechęci do literatury w teatrze posuwał się w pewnej chwili tak daleko, że marzył o „dramacie mimowanym”, o „dramacie milczącym”. Jeszcze nie tak dawno, w ślad za tamtym Gaston Baty¹ wypracował „teorię milczenia” (théorie du silence).

Sankiuloci tej rewolucji, zwłaszcza Craig, powoływali się chętnie na przeszłość, w niej szukali legitymacji swoich uroszczeń. Rzeczywiście głębsza perspektywa dziejowa pokazuje, że spór, który zaburzył początek naszego stulecia, jest zjawiskiem powrotnym w historii teatru europejskiego, jest procesem dialektycznym, rytmem zmiennym. Na przykład w XVIII-ym wieku Goldoni atakował *commedia dell'arte*, teatr na wskroś aktorski, jeden z najbardziej teatralnych, jeden z najbardziej „czystych”, jak z egzaltacją mówił Craig — a Grozzi jej bronił. I była walka religii literatury z religią widowiska. Molier wcześniej, jeszcze przed otwarciem podjęciem i rozegraniem tej walki, w kręgu osobistej genialności aktorskiej i pisarskiej doprowadził do zgody widowiskowości z literaturą, do religii synkretycznej: na podłożu *commedia dell'arte* zaszczerpił nowoczesną komedię literacką.

W tym tle perspektywicznym chwila obecna znaczy się jakby pustką, stanowi wahanie rozwoju. Teatr nie ustępuje z formalistycznego stanowiska pod przymusem, pod naporem literatury, jest tylko w stanie chwilowego nasycenia środkami wyrazowymi. Atmosfera nie przypomina niczym powietrza czerwcowego roku 1905, w którym Craig ogłosił pierwszy dialog *O sztuce teatru*. W miejsce opróżnione przez tamten impet rewolucyjny nie wchodzi działanie przeciwne. Nie można mówić o reakcji literackiej w teatrze. Dramatu epoki ciągle nie ma. I to jest osobliwość sytuacji. Tu może skrywa się tajemnica osłabionej atrakcyjności teatru. Stąd ten lejtmotyw mesjanistyczny: oczekiwanie na słowo. „Zbiorowość spragniona jest pewników — pisze Silvio d'Amico w *Il teatro italiano*² — powodzenie jutrzejsze osiągnie ten, kto przyniesie jej słowo wiary... Trzeba nam poety. Jego wzywamy, od niego oczekujemy słowa”.

Ma ten bieg spraw pewne dodatnie strony. Uchyła gwałtowne luzowanie jednej koncepcji teatru przez drugą. Pojęcie „teatr wi-

dowiskowy" i „teatr literacki" nie mają charakteru nieuchronnej opozycji. Ustalają się na trwałe pewne zdobycze reformy, niewspółmierne do pierwotnych żądań maksymalnych, ale coraz oczywiście potwierdzające się praktyką życia. Do nich liczy się idea autonomii teatru jako sztuki, Craighowska idea „art of the theatre", koncepcja dzieła sztuki teatralnej jako tworu wieloskładnikowego, ale jednolitego, podporządkowanego jednej woli i jednej wizji artystycznej, zrozumienie roli reżysera jako reprezentanta tej woli i twórcy tej wizji. Rozszerzenie i wysubtelnienie specyficznego języka teatralnego, skali możliwości wyrazu, techniki artystycznej, jakby prozodii i wersyfikacji teatru, także wydaje się niewątpliwe.

Ta stabilizacja osiągnięć rewolucyjnych uzbraja teatr do przyjęcia wielkiego dramatu. A że go ciągle nie ma, dowodzi nie tylko ten nostalgiczny lejtymotyw, dający się wysłuchać w rozmaitych środowiskach, wskazuje na to stała obecność form namiastkowych: przeróbek powieści: W sezonie 1936/37 chwycono się adaptacji scenicznej nie tylko *Dr Jekyll i Mr Hyde* Stevensona (Anglia), ale nawet *Don Quijote* (w Austrii i Grecji), *Madame Bovary* (we Francji), *Anny Kareniny* (w Rosji). Na przekór demagogicznym interpretacjom, jakie temu zjawisku nadawano, znaczy ono (i znaczyło w przeszłości) to samo: brak dramatu, dramatu, który by dorastał bądź ambicjom, możliwościom formalnym teatru, bądź odpowiadał jego licznym zadaniom społecznym: wychowawczym, rozrywkowym, reprezentacyjnym. Bezpośrednie „zamówienie społeczne", „zawiadomienie artystyczne" (tak to w Rosji się nazywa) nie dało, jak dotąd, bardziej istotnego rezultatu. Ani rosyjska, ani niemiecka, ani nawet włoska twórczość dramatyczna nie wniosły niczego poza ograniczoną w przestrzeni i czasie użytecznością publicystyczną. Ciągłe jeszcze głównymi eksporterami literatury dramatycznej są kraje wolnej produkcji, Anglia, Francja i w pewnym ściślejszym zastosowaniu Węgry.

Właściwości aktualnego repertuaru zdają się wskazywać trop tajnych, bezwiednych utęsknień dzisiejszego widza. Wyrażne przeżycie obyczajowości dość znamienne kojarzy się — jak to wskazano w ostatniej „Scenie Polskiej"³ — z dwoma przeważającymi typami utworów dramatycznych: biografią wielkich ludzi

i to przeważnie działaczy praktycznych oraz utopią społeczną. Obok Marii szkockiej, widma, które od dawnych czasów zdradza upartą potrzebę błakania się wśród kulis, obok Napoleona, stają nowi i nieznani tutaj Król Karol angielski, Tygrys Clemenceau, Józef II, Queen Victoria, Generał Benedek czy bohater Irlandii Parnell. Drugi rodzaj przemilczany przez sceny polskie reprezentuje *Zagubiona baśń* duńskiego pisarza Kjed Abell'a (grana 500 razy z rzędu), *Pająk na pokładzie* Priestleya, *Odkryta wyspa* Stiglera, *Angelica* Leona Ferrero i in.

Współistnienie tych gatunków dramatycznych, ich przewaga w repertuarze wskazuje może dążność, którą można by określić jako szukanie w teatrze wzoru życia. To domniemanie byłoby dość powabne, gdyby zbyt blisko nie ocierało się o truizm. Ale jeśli by je przyjąć, da się z nim dobrze powiązać obecna tendencja formalna, stylistyczna teatru: nowy realizm. Ten realizm pokazuje na scenie rzeczywistość życiową, tę samą, która dla naturalisty była przedmiotem bałwochwalczego kultu, a ciężkim kamieniem obrazy dla sankiuloty z obozu reformy teatralnej. Ale pokazuje tę rzeczywistość nie w sposób bierny, percypujący, ale czynny, organizujący. Nie niweluje jej przez dążenie do opisowej szczegółowości, ale przeprowadza wybór i ocenę szczegółów według hierarchii ich wagi. Można powiedzieć, że przeciw rzeczywistości życia bezładnej, nieskoordynowanej, w nowym realizmie staje się rzeczywistość utworzona według przyjętej zasady ważności, według pewnego wzoru, idei konstrukcyjnej, rzeczywistość skomponowana. Można myśleć, że wyraża się w nim ta sama, co tam, tęsknota do organizacji chaosu.

Z tendencją realistyczną, czy by się ją próbowało — zawsze z ryzykiem dowolności — wyjaśnić w taki czy inny sposób, wiąże się pewne wyraźne przesunięcie hierarchiczne w strukturze współczesnego teatru. Da się ono określić po prostu jako nawrót do aktora. Max Reinhardt ogłosił kilka lat temu artykuł *Teatr i aktor* („Le Mois” 1933), w którym — on jeden z reprezentatywnych przedstawicieli reżyserii nowoczesnej — pisał: „Zbawienie może przyjść tylko od aktora. Teatr należy do aktora i do nikogo innego”. Jednocześnie prawie Leon Schiller w książce o Junoszy-Stępowskim związał neorealizm na scenie polskiej z Kazimierzem

Kamińskim, genialnym aktorem-realistą⁴. Przeszłego roku ukazała się książka Iwo Galla *Budowniczy tła scenicznego*. Czytamy w niej: „Istotą teatru jest aktor, człowiek żywy, pełen wyrazu serca i myśli plastycznej”. „Aktora z jego najszerzej pojętą wymową trzeba przywrócić teatrowi, obłożyć go ciężarem dźwignia uwagi widza, w nim zamknąć treść przestrzeni przez co stanie się on wyłącznie treścią, a przestrzeń wtedy dzięki niemu żyje i zacznie rodzić wiele nowych możliwości, z nim (z aktorem) współdziałających...” Jest to pogląd tym znamiennejszy, tym bardziej zastanawiający, że wychodzi spod pióra plastyka scenicznego i reżysera. Podobnie brzmi głos wielkiej aktorki starszego pokolenia, jednej z największych żyjących tragiczek polskich Stanisławy Wysockiej. W studium *Aktor i przyszłość teatru* (druk. w III-im roczniku „Życia Sztuki”) poddaje ona ostrej rewizji ostatnie dziesiętki lat teatru europejskiego. Oskarża i naturalizm, i prądy późniejsze o lekceważenie, o deprawację artystyczną aktora. „Aktor... — utrzymuje — nauczył się udawać, a nie wcielać w człowieka. Aktor, pomocniczy pionek w rękach rozmaitych uzdrowiaczy i kalkulantów”. Teraz na nowo aktor musi wrócić do czynnej roli w teatrze, musi go ambitnie i świadomie współtworzyć.

Jak to przywrócenie aktora do ważności daje się związać z nowym realizmem? Element rzeczywisty, element prawdy w teatrze stanowi przede wszystkim i właściwie tylko aktor. Słusznie powiedział jakiś Francuz, że w teatrze wszystko jest udane, wszystko jest nieprawdziwe, oprócz żywej obecności człowieka, bezpośredniego, bezpośrednio doświadczonego promieniowania jego jaźni. Nie dziwne, że realizm sprawia koniecznie nawrót do aktora. To się sprawdziło na poprzednim skrócie dialektycznym, kiedy walczone ze starym, bezkształtnym realizmem na scenie. Wtedy pasja rewolucyjna uderzała w literaturę i z nieledwie jednakową siłą — w aktora. Craig w pogoni za majakiem czystego teatru, chciał wyświęcić ze sceny literaturę, dramat pisany, ale pragnął też usunąć z niej żywego aktora, roił o tym, aby go zastąpić powolną, nie podległą przypadkowościom, doskonałą i precyzyjną, jak mechanizm — „nadmarionetą”. Craig ogniskował jedność sztuki teatru w osobie „artysty teatru”, niezależnego, autonomicznego, wyłącznego władcy, jedyne go realizatora widowiska, kogoś, kto by zastą-

pił dramaturga, dekoratora, muzyka. Ten tytaniczny mit w praktyce życia doprowadził do ustalenia nowoczesnej koncepcji reżysera, „duszy teatru”, jak go nazwał Przybyszewski w *Mocnym człowieku*. Jakby z odprysków tej idei powstał inni współtwórcy widowiska, przede wszystkim plastyk sceniczny, który niekiedy chwytał w swoje ręce całą inicjatywę twórczą. Tak się działo w Teatrze Polskim za czasów uskrzydłonego wizjonera Drabika, pełnego kultury i temperamentu eklektyka Frycza. Aktor często zatracił się w fioriturze reżyserskiej i plastycznej.

Teraz przywołano go na nowo do ważnej roli. W ten sposób zjawiał się jeszcze jeden czynnik harmonii, do której na wszystkie sposoby zdąża, do której wszystkimi głosami tęskni współczesny teatr europejski. Mógłby to być teraz nie teatr autora, ani teatr reżysera, ani teatr aktora, ani teatr dekoratora, ale teatr ich wspólny, teatr trudnej, rzadkiej i wielkiej zgody.

W tej próbie diagnozy są dwojaki momenty: takie, które zależą od skrytych sił rozwoju i takie, które podpadają pod organizacyjną siłę, pod twórczą wolę człowieka. Wielkiej literatury dramatycznej nie możemy zamówić, nie jesteśmy w mocy sprowadzić urodzaju wielkich talentów aktorskich. Możemy natomiast żądać i urzeczywistniać żądanie nowej etyki artystycznej aktora, możemy też postulować pogłębianie, rozszerzanie ogólnej kultury teatralnej, organizować wolę jej wielkości.

Od wydawcy

Całości dorobku polskiej awangardy teatralnej lat 1919—1939 nie sposób zawrzeć na kartach jednej antologii. Pozostała, znaczną jeszcze ilość interesujących tekstów podzielić można wedle porządku zagadnień: reżyserii, scenografii, aktorstwa, poszczególnych inscenizacji, spraw ogólnych, kontaktów z myślą zagraniczną. I tu jednak podobnie jak w wielu momentach naszych poprzednich rozważań, pojawia się trudność rozdzielania wypowiedzi „czysto” awangardowych — i wypowiedzi „reformistycznych”, mających już wtórny charakter wobec wcześniejszych nowatorstw lub też tylko zabarwionych tendencjami awangardy. Tak wygląda sprawa na przykład w wypadku ankiety „Sceny Polskiej” z 1922 roku, gdzie na temat *Reżyserii, jej cech i elementów*, obok wyznawców świeższych poglądów: Limanowskiego, Ordyńskiego, Mieczysława Szpakiewicza — wypowiadali się ze stanowisk bardziej ustabilizowanych: Henryk Barwiński, Jan Kochanowicz czy Kazimierz Wroczyński. W dziale scenograficznym materiał rozciągał się od kontynuujących przedwojenne linie artykułów Franciszka Siedleckiego (*Zadania współczesnej dekoracji scenicznej*, „Południe” 1922; *Dekoracja w dramacie muzycznym*, „Życie Teatru” 1924) — do rozprawy Adama Mściwujewskiego: *Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju* (Lwów 1938), wykorzystującej najnowsze zdobycze i przynoszącej konkretne rozwiązania techniczne. Wśród problematyki z dziedziny wykonawstwa zwracały uwagę refleksje Wandurskiego: *Mechanika gry aktorskiej* („Życie Teatru” 1924) poświęcone niepraktykowanym na naszym gruncie metodom rosyjskiego kabaretu Niebieski Ptak. Może nie z awangardowych natchnień powstałe, ale mające kapitalne znaczenie dla unowocześnienia pojęć były badania nad psychologią aktora, rozpoczęte przez Józefa Mirskiego w 1927 roku, następnie podjęte przez Irenę Filozofównę (np. *Aktor na scenie*, „Teatr” 1937). Ekspresjonista Jerzy Hulewicz w *Uwagach o istocie teatru współczesnego* (poznański „Przegląd Poranny” 1925) od rozważań nad sprawami aktorstwa przechodził do bardziej ogólnych zagadnień formalnych, dyskutowanych również przez krytyka Wiktora

Brumera, który swój artykuł *Treść i forma w teatrze* („Życie Teatru” 1925) zamykał konkluzją: „W teatrze musi się wypowiedzieć forma poprzez treść a nie treść poprzez formę”, co w jakiejś mierze sumowało jedną z naczelných zasad nowatorów międzywojenných.

Wartymi odnotowania były pojawiające się co jakiś czas renowujące projekty niezrealizowanych inscenizacji wybitnych dzieł dramatu. Wandur-ski wystąpił ze swym pomysłem *Kniazia Piatomkina* Micińskiego („Życie Teatru” 1925), kontrowersyjnym wobec spektaklu Schillera. Peiper proponował własne ujęcie *Bliskiej nam części I-szej «Dziadów»* („Życie Teatru” 1925); inny, eksperymentatorski *Projekt inscenizacji «Dziadów»* dał Wacław Radulski („Życie Teatru” 1926). Roman Jaworski snuł dywagacje wokół scenicznych możliwości *Hamleta Drugiego, królewicza polskiego* („Krokwie” 1921); natomiast Tadeusz Kudliński, Wiesław Gorecki i Adam Bunsch opublikowali w Krakowie 1936 roku projekt *Nowej realizacji «Hamleta»*, idący w kierunku konkretyzacji scenicznej wizji Wyspiańskiego.

Nader obszerny rozdział bibliograficzny stanowiły pozycje poświęcone nowoczesnemu teatrowi europejskiemu, żeby wspomnieć choćby tłumaczenia tekstów Craiga, Marinettiego, Légera (*Wykład o widowisku*), Jewreinowa (jeszcze raz pt. *Teatr przyszłości*). O Jewreinowie oddzielną broszurę wydał Eugeniusz Świerczewski (Warszawa 1924), Szymon Goldszmid o Pirandellu (Warszawa 1938), zaś Jerzy Ronard-Bujański o inscenizatorach niemieckich: Jessnerze, Martinie, Reinhardtzie (*Z warsztatu reżysera*, Łódź 1939). Jalu Kurek pisał o futurystycznym *Współczesnym teatrze włoskim* („Życie Teatru” 1924), Bronisław Dąbrowski o Meyerholdzie („Gazeta Artystów” 1935), sporo relacji o przedstawieniach Piscatora przynosiła „Scena Polska” i „Wiadomości Literackie”, Wacław Husarski w recenzji *Inszenizacja Achilleidy* („Życie Teatru” 1925) zajmując analizował scenografię Pronaszki w zestawieniach z Craigiem, Meyerholdem, Picasse, Légerem, Prampolinim, Ricciardim. Adam Zagórski w całym cyklu artykułów ogłaszanych w „Życiu Teatru” pod koniec 1924 roku, przedstawił rewię nowalijek — często efemerycznych — z dziedziny plastycznej i architektonicznej, a więc: scenę okrężną dra Strnada, „teatr centralny” Wilhelma Treichlingera i Fritza Rosenbauma, „scenę przestrzenną” Kieslera, „teatr dramatów ruchowych” Güntera Hirschel-Prottscha, „widowisko elektromechaniczne” El Lissickiego, „scenę dynamiczną” Enrico Prampoliniego, „Merz-bühne” dadaisty Kurta Schwittersa, „teatr bez widzów” architekta Hoenigsfelda...

Zbiór całego pisanego dorobku awangardy wypełniłby sporą biblioteczkę, gdyż wymienione wyżej przykłady to zaledwie próbne tytuły z tych, które zasługują bodaj na odnotowanie.

Zamieszczone w antologii teksty Zygmunta Toneckiego, Iwo Galla, Heleny i Szymona Syrkusów oraz *Teatr przyszłości* Leona Chwistka, dostarczyła Bożena Frankowska, która brała udział w początkowym okresie prac nad książką.

Stanisław Marczak-Oborski

Mieczysław Limanowski Sztuka aktora

Pierwodruk: „Scena Polska”, 1919, nr 1.

1. *Kakemono* (jap. „przedmiot do zawieszania”) — zwijane malowidło japońskie na papierze lub jedwabiu, obramowane brokatem, przymocowane do dwóch poziomych wałków z drzewa sosnowego lub kości słoniowej.

Ogata Korin (1660—1716), malarz japoński, zaliczany do najbardziej typowych przedstawicieli sztuki japońskiej. Tworzył *kakemono*, słynne szkice do wyrobów artystycznych z laki, plany ogrodów. Był założycielem szkoły.

2. „tworzył tak, jak Duch w *Genesis*: *rua-aur*”. Prawdopodobnie Limanowski niedokładnie zapamiętał fragment *Księgi Rodzaju*, w którym mowa o twórczej działalności Bożej. W tekście hebrajskim występuje tu (Rozdz. 1, w. 2) wielokrotnie przez badaczy komentowane określenie: „*ruah’Elôhim*”, co oznacza „tchnienie, duch Boga”.

3. Edmund Kean (1787—1833),

aktor angielski, najwybitniejszy tragicz pierwszego połowy XIX wieku. Zreformował grę aktorską, nasycając ją uczuciem. Największą sławę przyniosły mu role szekspirowskie: *Shylock* w *Kupcu weneckim*, *Jago* w *Otelli*, *Makbet*, również *Barabas* w dramacie *Zyd maltański* Marlowe’a. Słowacki w liście do matki z dn. 10 IX 1831 wspomina, że w Londynie był na *Ryszardzie III* Shakespear’a, z występem słynnego Keana w roli tytułowej. „Kean nieporównany — pisze — i gra jego zupełnie jest w moim guście”. Według ustaleń Raszewskiego (*Mickiewicz i Słowacki wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny”, 1959, z. 1—3) przedstawienie to odbyło się 29 VIII 1831 nie w Covent Garden, lecz w teatrze Little Haymarket.

4. Tommaso Salvini (1829—1915), włoski aktor, tragicz. Miał świetne warunki zewnętrzne i wspinały głos. Światową sławę zdobył w wielkich rolach szekspirowskich: *Hamlet*, *Makbet*, *Król Lear*, *Otello* (rola uważana za jego szczytowe osiągnięcie). Grał zawsze w języku ojczystym. Występował w całej Europie (m. in. w roku 1822 w Warszawie) i w Ameryce. Leon Płoszewski (*Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 3—4) nie odnotowuje, że Wyspiański widział w Paryżu *Otella*.

5. David Garrick (1717—1779), angielski aktor, dramaturg, dyrektor teatrów. Grał w Drury Lane, krótko w Covent Garden i w Dublinie. Występował w najwybitniejszych rolach dramatu angielskiego.

skiego, m. in. w komediach i tragediach Shakespeare'a. Wielkie zasługi położył jako reformator gry aktorskiej.

Ernesto Rossi (1827—1896), włoski aktor, tragik. Zdożył sławę w tytułowych rolach szekspirowskich: Otello, Hamlet, Romeo, Makbet, Król Lear, Juliusz Cezar, Ryszard III. Występował w całej Europie (w roku 1877 grał w Polsce) i w Ameryce.

Paweł Stiepanowicz Moczałow (1800—1848), aktor rosyjski. Występował w moskiewskim Teatrze Wielkim i Teatrze Małym. Do jego najsłynniejszych ról zaliczają się: Don Carlos w dramacie Schillera, Czacki w *Mądrym biada* Gribojedowa, Almawiwa w *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais'go, Hamlet, Otello, Ryszard III, Romeo. Realistyczny styl gry Moczałowa wywołał w latach 1833—1835 ostrą polemikę w rosyjskiej krytyce teatralnej. W. G. Bieliński opisał wtedy najwybitniejszą kreację Moczałowa: *Moczałow w roli Hamleta*, 1838 (polski przekład W. Zawadzkiego: „Dialog”, 1957, nr 6, 7).

6. Sada Yacco (1872—1946), aktorka japońska. Wraz z mężem Otojiro Kawakamim i zespołem Hanako występowała również w Europie, m. in. w roku 1902 w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Występy Japończyków zostały przyjęte entuzjastycznie.

7. Imogena — postać z *Cymbelina* Shakespeare'a, Alkеста — prawdopodobnie z *Alkestis* Eurypidesa, Hipolit — z *Fedry* Racine'a, Paruwarus — z dramatu Kalidasy *Urwasi zdobyta męstwem*.

Józef Poremba - Jaracz List do Tadeusza Rittnera

List został przez Zbigniewa Raszewskiego odszukany w papierach pozostałych w Wiedniu po Tadeuszu Rittnerze i ogłoszony w artykule *U początków Reduty*, „Teatr”, 1959, nr 24.

1. Premiera *W małym domku* Rittnera odbyła się 17 III 1920 i przyniosła teatrowi ogromny sukces. Reżyserował Osterwa, Marynię grała Dulebianska. Poremba występował w roli Sielskiego.

2. Osterwa, Limanowski, Poremba i inni Redutowcy byli w Moskwie w roku 1916. Tam zetknęli się ze Stanisławskim. Twórca MChAT-u przychodził do Teatru Polskiego na *Wesele*, na *Dziady*. Osterwa oglądał przedstawienia Teatru Artystycznego, rozprawiał ze Stanisławskim o sztuce scenicznej. Największe wrażenie wywarła na nim wizyta w I Studio. Był to mały teatrzyk bez rampy i budki suflera, bez żadnej linii oddzielającej scenę od widowni.

Leon Schiller Wykształcenie reżysera

Pierwodruk: „Świat”, 1919, nr 49 i 50. Przedruk: L. Schiller, *Teatr ogromny*, Warszawa 1961. Jest to (z pewnymi skrótami) referat, który Schiller wygłosił na I zjeździe reżyserów scen polskich (Warszawa, 12 i 13 XI 1919). W pierwszym dniu zjazdu referaty wygłosili m. in. Zelwerowicz, Limanowski, Osterwa. Schiller przemawiał w drugim dniu jako

ostatni. Referat wywołał ożywioną dyskusję; Schillera powołano do komisji, która miała realizować uchwały zjazdu.

1. **Bayreuth** — miasto niemieckie w Bawarii, pomyślane przez Wagnera jako świątynia narodowej sztuki. Wagner wybudował tu w roku 1876 teatr o konstrukcji amfiteatralnej (Festspielhaus). Od tego czasu gmach teatru jest miejscem corocznych, słynnych na cały świat festiwałów muzycznych.

2. **teatr gontyny** — „teatr-świątynia”. Por. wypowiedzi Schillera, Micińskiego, Ortwiną, Brzozowskiego w antologii *Myśl teatralna Młodej Polski*, Warszawa 1966.

3. Schiller był gorliwym zwolennikiem Craiga i popularyzatorem jego programu. Przed swoim wystąpieniem na zjeździe reżyserów pisał o Craigu m. in. w pracach: *Wstęp do książki Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego* Warszawa 1913. — *Wystawa i reżyseria*, „Czas”, 1916, nr 460. — *Dekoracje i kostiumy* w książce *Teatr Polski w Warszawie, 1913—1923*. Warszawa (b.r.).

4. **Adam Karasiński** (1868—1920), kompozytor, twórca popularnych walców (m. in. walca *François*), polonezów, mazurów, kadryłów. Był nazywany „polskim królem walca”.

Lucjan Marcewski (1879—1935), kompozytor i pedagog. Twórca utworów chóralnych, fortepianowych, pieśni solowych, ilustracji muzycznych do wielu przedstawień, m. in. do *Achilleis*, *Legendy*, *Legionu* i *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, *Don Juana* Rittnera, *Króla Edypa* Sofoklesa.

Aleksander Zelwerowicz **Problemy reżyserii**

Pierwodruk: „*Życie Teatru*”, 1920, nr 1. Jest to referat wygłoszony na I zjeździe reżyserów w listopadzie 1919.

1. **eurytmia** — dział poetyki, który zajmuje się badaniem rytmu w poezji i prozie.

Stanisława Wysocka **Aktor przyszłości**

Pierwodruk: „*Życie Teatru*”, 1923, nr 2 i 3. Przedruk: S. Wysocka *Teatr przyszłości* Warszawa 1973.

1. Wysocka była na przedstawieniach Teatru Artystycznego po raz pierwszy w roku 1907 w Moskwie. Potem dwukrotnie, w roku 1912 i 1914, oglądała spektakle Stanisławskiego podczas gościnnych występów w Kijowie. Na początku 1915 roku wyjeżdżała do Moskwy i wtedy również obejrzała kilka przedstawień w Teatrze Artystycznym i w I Studio. Kontakty ze Stanisławskim wywarły wielki wpływ na działalność Wysockiej. Były dla niej impulsem do stworzenia w Kijowie Teatru Studya, pierwszego polskiego warsztatu teatralnego. Por. w niniejszym wyborze artykuł Wysockiej *Aktor i przyszłość teatru*.

2. Premiera *Hamleta* w Moskiewskim Teatrze Artystycznym odbyła się 23 XII 1911. Craig był współreżyserem przedstawienia (obok Stanisławskiego i Sulerzyckiego) i autorem dekoracji (kostiumy projektował Sapunow). Zastosował kotary jako scenografię, co uważano za rewela-

cyjne odkrycie inscenizacyjne. Wasi-
lij Iwanowicz Kaczałow (1875—
1948), jeden z twórców MChAT-u,
grał w inscenizacji Craiga Hamleta.

Stefan Jaracz

Czego nauczyła mnie Reduta?

Pierwodruk: „Wiadomości Lite-
rackie”, 1925, nr 26. Przedruk w:
Hanna Małkowska *Wspomnienia
z Reduty*. Warszawa 1960, s. 209—217;
Stefan Jaracz *O teatrze i aktorze*,
Warszawa 1962, s. 33—42; *O zespole
Reduty 1919—1939. Wspomnienia*,
Warszawa 1970, s. 25—33 (z małymi
skrótaami).

1. Jarosław Miciński w pasz-
kwilu *Z tajemnic Reduty. Garść
wspomnień i ostrzeżeń* („Wiadomości
Literackie”, 1925, nr 24) ostro zaata-
kował założenia artystyczne i formy
pracy Reduty. Miciński, później
dziennikarz, był do roku 1924 człon-
kiem zespołu Reduty. Grał m. in.
Xawerego w *Turoni* Żeromskiego.

2. Cytat pochodzi z artykułu Że-
romskiego *Organizacja i program
Teatru Narodowego*, „Przegląd War-
szawski”, 1925, nr 42. Artykuł jest
odповідzią na ankietę redakcji.

3. Kornel Makuszyński
(1884—1953), prozaik, debiutował jako
krytyk teatralny w roku 1907 w „Sło-
wie Polskim”, gdzie do roku 1915 re-
dagował dział *Z teatru*. W latach
1920—1924 był recenzentem teatral-
nym „Rzeczypospolitej”. Później
współpracował jako krytyk teatral-
ny z czasopismami: „Warszawianka”
(1924—1929), „Ilustrowany Kurier Co-
dzienny” (1929), „Kurier Warszaw-
ski” (1933—1939).

4. Inscenizatorem, reżyserem,
twórcą ilustracji muzycznej i sceno-
grafem *Ulicy Dziwnej* Kazimierza
Andrzeja Czyżowskiego był Adam
Dobrodzicki (1883—1944), ma-
larz ekspresjonista, major, wojenny
kolega autora sztuki.

5. Kierownikiem muzycznym Re-
duty w latach 1921—1923 był Stefan
Tymieniecki, autor opracowań mu-
zycznych do przedstawień *Balwierza
zakochanego* Kaweckiego i *Wielka-
nocy* Schillera. Po nim kierownic-
two muzyczne w sezonie 1923/24 ob-
jął Bronisław Rutkowski. Współpra-
cował on z Schillerem przy następu-
jących inscenizacjach: *Nowy Don Ki-
szot*, *Pastorałka*, *Dawne czasy w pio-
sence*, *poezji i zwyczajach polskich*.

6. „Wampuka” — termin ozna-
czający bezmyślną obiegową sztam-
pę operową. Pojawił się po wysta-
wieniu jednoaktowej opery-parodii
pt. *Wampuka, afrykańska narzeczona
pod każdym względem wzorowa
opera* w teatrze Krzywe Zwierciadło
w Petersburgu w roku 1909. Autorzy
Wampuki wyśmiewali głupotę lib-
rett i banał inscenizacji operowych.

Stanisław Czossowski
Herezje teatralne

Pierwodruk: „Nowy Przegląd Li-
teratury i Sztuki”, 1920, nr 3.

Stanisław Czossowski (1893—
1944), krytyk literacki, publicysta,
tłumacz, prozaik i poeta. Używał
pseudonimu Henryk Zabór. Artyku-
ły krytyczne ogłaszał m. in. w „Epo-
ce” (1926—1939) i w „Pionie” (1934—
1937).

1. Mowa o artykule Stanisława

Ignacego Witkiewicza *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, „Skamander”, 1920, nr 1—3 (w niniejszym wyborze).

2. Julij Isajewicz Eichenwald (1872—1928), rosyjski krytyk literacki. *Precz z teatrem* — to tytuł pracy Eichenwalda, napisanej na marginesie rozważań o funkcji i istocie współczesnej literatury, a ogłoszonej 16 III 1913 w formie odczytu pt. *Literatura i teatr*. Poglądy Eichenwalda spotkały się z całym szeregami krytyki i protestów. W przekładzie Lechonia artykuł ukazał się w „Pro Arte et Studio”, 1918, nr 10 i 11.

3. *Pocałunek wojny* Stefana Kiedrzyńskiego wystawiono w Teatrze Rozmałości 28 V 1920, w reżyserii Pawła Owerłło. Józef Węgrzyn grał w tym spektaklu Muzykanta.

4. *Zatruty zdroj*, sztuka Wacława Rogowicza.

Aleksander Kołtoński **O teatrze futurystycznym**

Pierwodruk: „Zdrój”, 1919, t. IX, z. 5.

Aleksander Kołtoński, krytyk literacki, tłumacz literatury polskiej na język włoski. W artykułach publicystycznych zajmował się tematyką włoską, m. in. w latach 1909—1914 nadsyłał stałe korespondencje z Włoch do „Nowej Gazety”. Popularyzował ruch futurystyczny w wielu szkicach, m. in. *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym*, „Krytyka”, 1914, t. 52—53; *O dzieł sztuki futurystycznym wartościowaniu*. W: Brzask epoki,

Poznań 1920; *List z Włoch*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6; *Pierwszy kongres futurystyczny we Włoszech. Marinetti z Mussolinim*, „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 9.

1. *Manifest Teatru Syntetycznego* (*Manifesto del teatro futurista sintetico*) ukazał się w roku 1915 jako jedno z programowych pism włoskich futurystów. Działalność grupy, a przede wszystkim jej przywódcy — Filippo Tommaso Marinettiego, wywarła wielki wpływ na polskich futurystów. W artykule programowym Tadeusz Peiper pisał o Marinettim: „Wszystkich nas natchnął on odwagą. Oduczył nas bezpłodnego podziwu dla dzieł przez innych niegdyś dokonanych; nauczył nas, co to jest wiara w siebie oraz twórcze bluźnierstwo”. (*Futuryzm*, „Zwrotnica”, 1923, nr 10). Zaś Marinetti w liście skierowanym „Do przyjaciół z «Zwrotnicy»” stwierdzał: „Jestem kapłanem religii szybkości. «Zwrotnica» jest miejscem zamieszkiwanym przez boskość”. („Zwrotnica”, 1923, nr 6). Propagatorem i tłumaczem utworów Marinettiego był m. in. Jalu Kurek.

11 III 1933 w Teatrze we Lwowie odbyła się światowa prapremiera *Jeńców* Marinettiego w reżyserii Wacława Radulskiego. Ukazał się z tej okazji numer specjalny „Sceny Lwowskiej”, dedykowany „al padre del futurismo”. Horzyca, ówczesny dyrektor teatrów lwowskich, zamieścił w tym numerze artykuł, wielokrotnie później przedrukowywany, pt. *Marinetti a Wyspiański*. Marinetti przyjechał na prapremierę swego utworu.

Współautorami *Manifestu Teatru*

Syntetycznego byli: Bruno Corra — powieściopisarz i autor sztuk futurystycznych, oraz Emilio Settimelli — malarz, rzeźbiarz, obok Marinettiego autor również następnego manifestu teatralnego: *Teatro sintetico futurista*, Milano 1916.

2. Grand-Guignol — teatr paryski działający w latach 1896—1962, założony przez Maurice'a Magniera w dzielnicy Montmartre. Przedstawienia w Grand-Guignolu składały się z kilku krótkich sztuk. Inscenizacja podkreślała sceny wymyślnych tortur i przerażających morderstw, wzbudzające strach i zgrozę. Stałym dostawcą tekstów był André de Lorde zwany „księciem strachu”. Sztuki pisali również Tristan Bernard, Sacha Guitry.

O teatrze pisać nie będziemy

Pierwodruk: *Jednodźwiękowa Futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego. Wydanie nadzwyczajne na całą Zeczpospolitą Polską*. Kraków, czerwiec 1921, s. 2.

Bruno Jasieński
Irena Solska

Pierwodruk: *Jednodźwiękowa Futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego. Wydanie nadzwyczajne na całą Zeczpospolitą Polską*. Kraków, czerwiec 1921, s. 4. Artykuł podpisany inicjałami B. J.

1. t i n g l - t a n g l — termin dźwiękonaśladowczy (uderzenie w cymbały), oznaczał niemieckie kabarety oferujące niewybredną rozrywkę.

2. Irena Solska recytowała wier-

sze futurystów 9 lutego 1921 roku w Filharmonii Warszawskiej. Był to jeden z pierwszych wieczorów futurystycznych.

Anatol Stern
Manekiny naturalizmu

Pierwodruk: „Skamander” 1921, z. 14—15.

1. Herwarth Walden (1878—1941), pisarz niemiecki, autor esejów estetycznych (m. in. *Die neue Malerei*, 1920), ekspresjonistycznych poezji, dramatów i powieści. W latach 1910—1932 wydawał czasopismo „Der Sturm”, propagujące awangardowe kierunki sztuki współczesnej: futuryzm, ekspresjonizm, kubizm. W roku 1912 założył w Berlinie galerię malarstwa współczesnego („Sturm — Kunstaussstellung”), w której do roku 1921 zorganizował 93 wystawy. Z jego inicjatywy powstała w roku 1919 w Berlinie „Kunsthöhne”, działająca przez dwa lata pod kierunkiem ekspresjonistycznego dramaturga Lothara Schreyera. Działalność Waldena wywarła wielki wpływ na pokrewne dążenia w Polsce, przede wszystkim na grupy skupione wokół „Zdroju” i „Zwrotnicy”.

2. Mowa o polemice wokół manifestu grupy Skamander, opublikowanego na łamach pierwszego numeru pisma „Skamander” 1920, nr 1. Irzykowski w artykule *Programofobia* („Skamander”, 1920, nr 2) zaatakował m. in. oświadczenie grupy: „nie występujemy z programem, gdyż programy są zawsze spojrzeniem wstecz, są dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane...”. Po-

między Irzykowskim a Skamandrytami wywiązała się ożywiona dyskusja. Włączyli się do niej: Nowaczyński („Skamander”, 1921, nr 7/9) i Grzymała-Siedlecki („Rzeczpospolita”, 1921, nr 183—184).

3. Wacław Grubiński (ur. 1883), dramaturg, nowelista, krytyk literacki i teatralny. W latach 1911—1914, 1919—1923 był recenzentem teatralnym „Kuriera Porannego”, w latach 1928—1931 redaktorem naczelnym czasopisma „Teatr i Życie Wytworne”. Recenzje teatralne Grubińskiego ukazały się w zbiorze *W moim konfesjonale*, Warszawa 1925.

Karol Hubert Rostworowski (1877—1938), dramaturg, poeta, krytyk literacki. W latach 1920—1927 prowadził w „Głosie Narodu” stałą rubrykę *Z teatru*. Potem ogłaszał dorywczo recenzje teatralne.

4. Stanisław Pieńkowski (1872—1944), poeta, publicysta, wykładowca historii teatru w Studiach Wysockich, recenzent teatralny „Gazety Warszawskiej”.

Władysław Rabski (1863—1925), publicysta, polityk, dramaturg, recenzent teatralny „Kuriera Warszawskiego”.

5. Emil Breiter (1886—1943), krytyk literacki i teatralny. Szkice i recenzje teatralne zamieszczał w pismach: „Świat” (1919—1927), „Naród” (1920—1921), „Głos Polski” (1922—1923), „Głos Prawdy” (1927—1929).

6. Władysław Zawistowski (1897—1944), teatrolog, krytyk teatralny, kierownik literacki scen warszawskich. Był redaktorem działu teatralnego „Kuriera Polskiego”

(1920—1925), redaktorem naczelnym „Sceny Polskiej” (1924—1926). Recenzje teatralne zamieszczał w pismach: „Pro Arte et Studio” (1917—1919), „Kurier Polski” (1920—1926), „Tygodnik Ilustrowany” (1922—1928), „Epoka” (1927—1928), „Pion” (1933—1934). Recenzje Zawistowskiego ukazały się w wyborze *Teatr warszawski między wojnami*, Warszawa 1971.

7. W roku 1919 Max Reinhardt, przy współpracy architekta Hansa Poelziga, przebudował stary berliński cyrk Schumannna na Grosses Schauspielhaus. Kopuła teatru przypominała fantastyczną pieczęć staklitytową. Arenę przekształcono w potężną scenę. Teatr mógł pomieścić trzy tysiące widzów. W Grosses Schauspielhaus Reinhardt inscenizował m. in. *Hamleta*, *Dantona* Romain Rollanda, *Lizystratę* Arystofanesa.

8. Mowa o sztuce Maeterlincka *Burmistrz Stylmondu*, wystawionej w styczniu 1924 w Teatrze „Rozmaitości”. Jest to dramat o okupacji niemieckiej w Belgii w czasie I wojny światowej.

9. Nikołaj Nikołajewicz Jewreinow (1879—1953), rosyjski aktor, reżyser, teoretyk i historyk teatru. Prowadził w latach 1907—1908, 1911—1912 Starinnyj Teatr w Petersburgu, stawiając sobie za cel rekonstrukcję dawnych stylów teatralnych. Zrealizował dwa cykle: średniowieczny dramat misteryjny i teatr hiszpański XVII wieku, przygotowywał komedię dell'arte. W latach 1908—1909 był reżyserem w teatrze Wiery Komissarżewskiej. Współpracował z teatrami satyrycznymi, ka-

baretami, teatrami miniatur. Autor kilkunastu sztuk (m. in. granych w Polsce *To, co najważniejsze, Okręt sprawiedliwych*), publikacji teoretycznych, m. in. *Apologia teatralności* (1901), *Wprowadzenie do monodramatu* (1909), *Teatr jako taki* (1913). Po wyemigrowaniu z ZSRR ogłosił w Paryżu prace historyczne: *Le théâtre en Russie avant* (1946) i *Histoire du théâtre russe* (1947).

10. Anatol Stern *Nowy teatr dla wszystkich*. „Nowa Sztuka”.

11. Irena Solska grała w *Rosmersholmie* Ibsena Rebeke West, m. in. gościnnie w Teatrze Miejskim w Krakowie (prem. 31 V 1921).

12. Janina Szylling grała *Desdemonę* w warszawskim Teatrze Rozmaitości (prem. 7 XI 1915).

13. *Tragedię florencką* Wilde’a grano w reżyserii Stanisławy Wysockiej w warszawskim Teatrze Rozmaitości (prem. 25 IX 1920).

14. Emil Breiter *Walka o teatr*, „Skamander”, 1921, z. 5/6.

15. Obie sztuki, *Księcia niezłomnego* Calderona — Słowackiego i *Brata marnotrawnego* Wilde’a reżyserował Juliusz Osterwa w Teatrze Polskim Szyfmana.

16. François Joseph Talma (1763—1826), wybitny francuski aktor i reformator gry aktorskiej oraz kostiumu. Największe sukcesy osiągnął występując w dramatach Corneille’a, Racine’a, Voltaire’a, Shakespeare’a. Istnieje studium o poglądach Talmy na grę aktorską: P. Bastier, *À propos du Paradoxe: Talma plagiaire de Diderot*, „Revue d’histoire littéraire de la France”, Paris 1904.

17. Prapremiera *Tumora Mózgowicza* Witkacego w reżyserii Teofila

Trzcńskiego odbyła się 30 VI 1921 w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie.

18. *Menschheits Dämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin 1920. Antologię opracował Kurt Pinthus.

19. Roman Zrębowski (1884—1963), krytyk, historyk sztuki. Jego studium *Nihilizm w sztuce (Zagadnienie krytyki kultury)* ukazało się w Warszawie w roku 1921.

Karol Irzykowski Nieistotne eksperymenty

Pierwodruk: „Życie Teatru” 1924, nr 23.

1. *Serenissimus* — łac. „jaśnie oświecony”.

2. Konrad Lange (1855—1921), niemiecki historyk sztuki, wykładowca na uniwersytetach w Getyndze, Królewcu, Tübingen. Ogłosił m. in. prace: *Die Komposition der Agineten* (1878), *Das Wesen der Künstlerischen Erziehung* (1902), *Das Wesen der Kunst* (1906).

3. Sztuka Bissona *Pani X* była grana w krakowskim Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w reżyserii Antoniego Piekarskiego (premiera 12 IV 1924).

4. Premiera *Judyty* Hebbła w reżyserii Wysockiej odbyła się w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie 9 XII 1922.

Witold Wandurski Nieistotne argumenty

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1924, nr 31—35.

1. Wandurski studiował w latach 1913—1918 w Moskwie na wydziale prawa Uniwersytetu Moskiewskiego. Był jednym z najczynniejszych członków studenckiego studia teatralnego. Z uwagą śledził bardzo ożywiony w tym czasie ruch teatralny. Oglądał m. in. inscenizacje Tairowa, Wachtangowa, Meyerholda. Szczególnie silny wpływ na Wandurskiego wywarła działalność Wsiewołoda Meyerholda. Poświęcił mu później obszerny szkic pt. *Ewolucja Meyerholda*, „Życie Teatru”, 1925, nr 38—43. W latach 1919—1921 przeniósł się Wandurski do Charkowa, gdzie podjął pracę wykładowcy w Wolnej Wszechnicy Sztuki. Równocześnie prowadził zespół amatorski przy Ośrodku Zdrowia „Raj-zdrowie”. W sierpniu 1921 roku powrócił do Polski.

2. Nikołaj Michajłowicz Foregger (1892—1939), rosyjski reżyser i baletmistrz. W latach 20-tych zorganizował w Moskwie „Warsztat Foreggera” („Masfor”), w ramach którego wystawił m. in. *Blizniaków* Plauta, *Tańce maszyn*. W swoich eksperymentach wykorzystywał różne rodzaje sztuki estradowej i cyrkowej: taniec, akrobatykę, clownadę, parodię.

Siergiej Ernestowicz Radłow (1892—1958), rosyjski reżyser. W latach 1913—1917 był związany z prowadzonym przez Meyerholda Studio na Borodinskiej, m. in. współpracował przy wydawaniu pisma „Miłość do trzech pomarańczy”. Wandurski czytywał to pismo w roku 1916 w studio studenckim w Moskwie, o czym wspominał w eseju *Ewolucja Meyerholda*. „Te małe ze-

szyty — pisał — po raz pierwszy ukazały mi teatr z właściwej strony, po raz pierwszy poczułem z tych kartek czar teatru”. W okresie Rewolucji Październikowej Radłow inscenizował w Petersburgu widowiska masowe. W latach późniejszej działalności w Teatrze im. Puszkina oraz w Teatrze Opery i Baletu w Leningradzie nawiązywał do eksperymentów Meyerholda. Zrealizował szereg inscenizacji ekspresjonistycznych.

3. Charles Spencer Chaplin (ur. 1889), amerykański aktor, reżyser, scenarzysta, kompozytor i producent filmowy. Jest uważany za najwybitniejszego komika w historii filmu. Debiutował w wieku kilkunastu lat jako aktor pantomimiczny w angielskich music-hallach. W swojej późniejszej twórczości filmowej nawiązał do pantomimy: grał początkowo clownów, potem ludowych błaznów tragicomicznych.

Fatty, właściwie Roscoe Arbuckle (1887—1933), amerykański aktor filmowy, popularny komik serii „Keystone”, potem „Paramountu”, rywalizujący z Chaplinem. W Polsce nazywano go „Fatty Grubasek”. W roku 1921 przestał występować jako aktor; reżyserował odąd filmy pod pseudonimem William Goodrich.

4. Fred Karno (1866—1941), właściciel londyńskich music-hallów „Jail Birds” i „Mumming Birds”, które były pierwszą szkołą dla wielu późniejszych gwiazd filmowych. Oryginalnym wkładem Freda Karno do historii music-hallów było wypracowanie pantomimicznej gry bez słów.

Bruno Jasieński

Teatr i aktor

Pierwodruk: „Gazeta Lwowska” 1924, nr 197—201. Przedruk: „Dialog” 1964, nr 5.

1. Przy MChAT-cie istniało pięć studiów zorganizowanych w różnych okresach. Były one włączone do planu działalności Teatru Artystycznego. Stanowiły rodzaj laboratoriów eksperymentalnych łączących pracę pedagogiczną z poszukiwaniem nowych form artystycznych. I Studio zostało zorganizowane przez Stanisławskiego wspólnie z Sulerzyckim w roku 1912. Przekształciło się w działający samodzielnie w latach 1924—1928 pod kierunkiem Michała Czechowa MChAT II. II Studio działało w latach 1916—1924 pod kierunkiem W. Mczedłowa. III Studio powstało w grudniu 1913 roku jako Studenckie Studio Dramatyczne. Od roku 1917 działało pod kierownictwem Wachtangowa jako Moskiewskie Studio Dramatyczne. W roku 1926 III Studio przekształciło się w Teatr im. Wachtangowa. Jasieński dalej mylnie podaje, że Wachtangow kierował II Studio.

2. Jasieński pomylił Studia Teatru Artystycznego: *Świerszcza za kominem* (prem. 24 XI 1914) i *Eryka XIV* (prem. 29 III 1921) wystawiono w I Studio, *Księżniczkę Turandot* (prem. 28 II 1922) — w III Studio.

3. Wachtangow reżyserował kilkanaście przedstawień, nie licząc prac w zespołach amatorskich. Zob. zestawienie Jerzego Koeniga *Prace reżyserskie Wachtangowa*. W: Wachtangow *Poszukiwania*, Warszawa 1967.

4. *Habima* — teatr-studio,

działający w Moskwie w latach 1918—1926. Grał w języku hebrajskim. Wachtangow był przez pewien czas kierownikiem teatru *Habima* i reżyserował jego najważniejsze przedstawienie: *Dybuka* An-skiego (prem. 31 I 1922).

5. Wachtangow nie był na przedstawieniach *Księżniczki Turandot*. Już w czasie próby generalnej leżał ciężko chory. Zmarł 29 V 1922 roku. Zespół nie wyjechał na prowincję, grano *Księżniczkę Turandot* kilkanaście lat.

6. Tego tekstu nie wygłaszał Wachtangow. W ogóle nie brał udziału w spektaklach, nie wprowadził również roli Reżysera.

7. Było tylko czterech tzw. „zan-zi”, nie kilkunastu.

8. Nie było takiej sceny w inscenizacji Wachtangowa. Może Jasieński zapamiętał ją z jakiegoś innego przedstawienia, często bowiem chwyt ten stosowano w rewolucyjnym teatrze radzieckim.

9. Bruno Jasieński przebywał w Rosji w okresie I wojny światowej i Rewolucji Październikowej. Zetknął się wtedy z rosyjskim teatrem rewolucyjnym i nowymi ideami teatralnymi.

10. W roli *Salome* występowała czołowa aktorka Teatru Kameralnego — Alisa Gieorgiewna Koonen (ur. 1889), odtwórczyni również roli Fedry, *Adrianne Lecouvreur*, *Antygony* (Hasenclever), *Kleopatry*, *Niny* (*Czajka* Czechowa).

11. Oba teksty Cocteau powstały jako libretta baletowe. *Parada* została wystawiona w roku 1917 w Théâtre du Châtelet przez Bale-

ty Rosyjskie z muzyką E. Satie, w choreografii L. Massine'a. *We-sele na wieży Eiffla* zostało zrealizowane w roku 1921 przez Balety Szwedzkie. Twórcami muzyki byli: G. Auric, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Tailleferre, choreografię opracował J. Borlin.

Ryszard Ordyński **O wyzwolenie teatru**

Pierwodruk: „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 46.

1. Eleonora Duse (1858—1924), wybitna aktorka włoska. Sławę przyniosły jej, poza szekspirowskimi, role w dramatach d'Annunzia i Ibsena, szczególnie rola tytułowa w sztuce *Nora*.

Wiera Fiodorowna Komissarżewska (1846—1910), aktorka rosyjska. W latach 1891—1902 była czołową aktorką w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu. W roku 1904 utworzyła własny Nowy Teatr Dramatyczny w Petersburgu. Wystawiała głównie dramaty Ostrowskiego, Czechowa i Gorkiego, Ibsena i Hauptmanna. Reżyserem teatru był Meyerhold, który zrealizował tu swoje pierwsze inscenizacje teatru tzw. umownego, reżyserując dramaty z kręgu symbolizmu, z Komissarżewską w rolach tytułowych (m. in. *Hedda Gabler* i *Nora* Ibsena, *Siostra Beatryks* Maeterlincka). Na tej scenie debiutował Tairow jako aktor.

2. Ordyński znał zapewne niemieckie wydanie *Notatek reżysera* Tairowa: *Das entfesselte Theater Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Poczdam 1923.

3. Mowa o spektaklu *Świętej Joanny Shawa* w Teatrze Polskim w Warszawie (prem. 3 XII 1924), w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza. Sztukę przełożył na język polski Florian Sobieniowski. Tłumacz znał Shawa osobiście i uzyskał od niego autoryzację przekładów wraz z prawem wyłączności. Zdaniem specjalistów nie są to tłumaczenia na najwyższym poziomie.

4. Karl-Heinz Martin (1888—1948), reżyser niemiecki. Zyskał rozgłos jako jeden z przedstawicieli kierunku ekspresjonistycznego, m. in. w latach 1919—1920 organizator i najwybitniejsza indywidualność ekspresjonistycznego teatru *Tribüne* w Berlinie.

Jan Brzękowski **Kozioł w szatach pontyfikalnych**

Pierwodruk: „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 21.

Adam Zagórski **Trzy momenty**

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1925, nr 6.

Zagórski omawia w artykule projekty teatrów zaprezentowane w roku 1924 (wrzesień—październik) na międzynarodowej wystawie w Wiedniu przez głośnych wówczas, dziś już zapomnianych, nowatorów w dziedzinie architektury teatralnej. Wiedeńska wystawa techniki teatralnej została otwarta, jako jedna z czterech wystaw, podczas festiwalu muzyczno-teatralnego zorganizowanego z okazji 150-le-

cia muzyki niemieckiej. W Wielkim Domu Koncertowym eksponowano fotografie przedstawień, projekty dekoracji, modele scen. Polską sztukę teatralną reprezentował Teatr Polski, m. in. dokumentacja ekspresjonistycznego przedstawienia sztuki Georga Kaisera *Od poranku do północy*, ze scenografią Tadeusza Gronowskiego.

Artykuł *Trzy momenty* poprzedził Zagórski cyklem szkiców publikowanych w „Życiu Teatru”, omawiających szczegółowo modele teatrów przedstawione na wystawie wiedeńskiej.

1. Oskar Strnad (1879—1935), austriacki architekt i scenograf. Działał w Austrii i w Niemczech, w teatrach dramatycznych i operowych. Współpracował m. in. z Reinhardtem. Był twórcą „sceny okrężnej”: pośrodku umieścił widownię, a wokół niej scenę-pierścień, który można było szybko obracać, co zapewniało tempo zmian i ciągłość widowiska. Strnad pokazał swoją scenę po raz pierwszy na wystawie teatralnej w Amsterdamie w 1922 roku, gdzie spotkała się z pochwałami samego Craiga. Zagórski pisał szerzej o tym modelu w artykule *Scena okrężna dra Strnada*, „Życie Teatru” 1924, nr 42.

2. Wilhelm Treichlinger razem z Fritzem Rosenbaumem byli autorami projektu „teatru centralnego”, w którym widownia w kształcie kwadratowego amfiteatru otaczała scenę w trzech czwartych jej obwodu. Zagórski opisał ten projekt w artykule *Burzenie dawnej sceny*, „Życie Teatru”, 1924, nr 44.

3. Frederick Kiesler (1896—

1965), austriacki scenograf i malarz. W latach 1923—1924 zaprojektował nowoczesną scenę dla teatru berlińskiego i Endless Theater w Wiedniu. Na wystawie nowoczesnej techniki teatralnej w Wiedniu, której był organizatorem, przedstawił model „teatru przestrzeni”: na scenę zawieszoną na rusztowaniach wchodziło się po krętych schodach. Był to jedyny model duży, przystosowany do występów aktorów. Pisał o nim, m. in. Irzykowski (*Wystawa techniki teatralnej w Wiedniu*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 45), również Zagórski (*Scena przestrzenna*, „Życie Teatru” 1924, nr 46).

4. Günter Hirschel-Prottsch w „teatrze mechanicznego ruchu” wprowadził widownię obracającą się dokoła areny. Zob. A. Zagórski *Teatr „dramatów ruchomych”*, „Życie Teatru”, 1924, nr 48. W czasopiśmie „Blok” (1924, nr 5) przedrukowano manifest Hirschel-Prottscha pt. *Dramat ruchu*.

5. El Lissicki (1890—1941), rosyjski malarz abstrakcjonista. W latach 1919—1928 działał w Niemczech i Szwajcarii. Był jednym z pierwszych wykładowców Bauhausu. Jego projekt „teatru elektromechanicznego” opisał Zagórski w szkicu *W mgławicach chaosu*, „Życie Teatru”, 1924, nr 51—52.

6. Enrico Prampolini (1894—1956), włoski malarz, scenograf, teoretyk scenografii. Współdziałał z ruchem futurystycznym, później należał do pionierów sztuki abstrakcyjnej. Był jednym z organizatorów kongresu futurystów w Mediolanie (1924). Jako scenograf współpracował głównie z teatrami futurystycz-

nymi, m. in. projektował dekoracje do sztuk Marinettiego. Głosił postulat, że technika teatralna powinna dynamizować i rytmizować akcję. W latach 1927—1928 kierował Teatrem Pantomimy Futurystycznej, działającym w Paryżu i Mediolanie. W latach 1925—1937 przebywał w Paryżu, gdzie związał się z ugrupowaniami: Cercle et Carré i Abstraction-Création. Opublikował m. in. prace: *Le scenografia futurista* (1915), *Scenotecnica* (1940). Jego działalność popularyzował w Polsce Jalu Kurek, m. in. w artykule *Teatr futurystyczny. Henryk Prampolini* „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 41.

7. Kurt Schwitters (1887—1948), niemiecki malarz, rzeźbiarz, poeta. Związany był z kubizmem, później należał do czołowych przedstawicieli dadaizmu. Od roku 1923 wydawał w Hannoverze pismo „Merz”. Tworzył dadaistyczne collages, tzw. Merzbilder i abstrakcyjne rzeźby, tzw. Merzbau. W Wiedniu przedstawił model sceny tzw. Merzbühne. Zob. A. Zagórski *W mgławicach chaosu*, op. cit.

8. Rudolph Hoenigsfeld zaprojektował „teatr bez widzów”. Kolistą scenę główną otaczały półkolami sceny poboczne. Akcja przenosiła się z miejsca na miejsce, a wraz z nią — widzowie. Zagórski opisał dokładniej teatr Hoenigsfelda w cytowanym wyżej artykule *W mgławicach chaosu*.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze (fragment)

Pierwodruk: „Skamander”, 1920, nr 1—3. Przedruki w: S. I. Witkie-

wicz *Teatr*, Kraków 1923, s. 1—8, 24—32; S. I. Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 263—282; *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 415—438.

Leon Chwistek

Teatr przyszłości

Pierwodruk: „Zwrotnica”, 1922, nr 1—2. Przedruk w: L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960, s. 171—182; A. Lam *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923. T. II Manifesty i protesty. Antologia* Kraków 1969, s. 295—303.

1. Informacja Chwistka jest nieścisła. W czasach św. Augustyna Kościół zajmował wobec teatru stanowisko zdecydowanie wrogie ze względu na fakt, że na scenach wystawiano głównie sztuki oparte na motywach mitologicznych z wydobyciem elementów niezdrowej erotyki. Św. Augustyn, podobnie jak inni pisarze kościelni, występował przeciwko zepsuciu panoszącemu się w teatrach. W młodości jednak był zapałonym widzem, o czym pisze właśnie w *Wyznaniach* (Ks. III, 2—3, tłum. ks. J. Czuj): „Porywały mnie widowiska teatralne, pełne obrazów mojej nędzy i zarzewia mego ognia”.

2. John Ruskin (1819—1900), angielski krytyk i teoretyk sztuki, socjolog zbliżony do socjalizmu utopijnego, inicjator i przywódca grupy prerafaelitów. W swoich pismach głosił ideę o uszlachetniającym działaniu piękna. Buntował się przeciwko rozpanoszeniu maszyn i techniki;

ceniał o wiele bardziej pracę rąk ludzkich niż pracę maszyny. Zwalczał wszelkie imitacje i wytwarzanie przedmiotów nie posiadających wartości artystycznych. Założony przez Ruskina „Cech świętego Jerzego” miał na celu m. in. uwalnianie świata od nowoczesnej brzydoty technicznej.

3. **Pierre Reverdy** (1889—1960), francuski poeta, jeden z czołowych teoretyków awangardy. Związany był z kubistami, wywarł pewien wpływ również na surrealistów. Przytoczony tutaj aforyzm Reverdy'ego posłużył Chwistkowi jako motto artykułu *Formizm*, „Formiści”, 1920, nr 2.

4. Mowa o artykule Irzykowskiego pt. *Na Giewoncie formizmu. Teoria p. Chwistka*. „Przegląd Warszawski”, 1922, nr 6.

Tadeusz Peiper

Czysta forma w teatrze

Pierwodruk: pt. **S. I. Witkiewicz** — „Teatr”, „Zwrotnica”, 1923, nr 6 (bez dopisku). Przedruk w: T. Peiper *Tędy*, Warszawa 1930, s. 234—235; A. Lam *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. II. *Manifesty i protesty. Antologia* Kraków 1969, s. 365—366.

Artykuł jest recenzją książki **S. I. Witkiewicza** *Teatr*, Kraków 1923.

1. **Oskar Schlemmer** (1888—1943), niemiecki malarz, teoretyk sztuki. Działał w Niemczech, Szwajcarii i Austrii. W latach 1920—1925 był wykładowcą rzeźby i scenografii w Bauhausie. Malował obrazy figuralne, silnie uproszczone, w których

interesowały go problemy przestrzeni, proporcji i zasad kompozycji. W eksperymentach teatralnych i baletowych (tzw. „balet triadyczny”) dążył do syntezy wszystkich dziedzin sztuki. Ogłosił m. in. *Die Bühne im Bauhaus* (1925).

Jalu Kurek

Przeciwko teorii teatru S. I. Witkiewicza

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1925, nr 38—39.

Witold Wandurski

Forma istotą twórczości teatralnej

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1925, nr 50—52. Przedruk w: *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 458—461.

Tadeusz Peiper

O nowy gest w teatrze

Pierwodruk: „Zwrotnica”, 1923, nr 10. Przedruk w: T. Peiper *Tędy*, Warszawa 1930, s. 217—218.

Tadeusz Peiper

Semafor

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1925, nr 19. Przedruk w: T. Peiper *Tędy*, Warszawa 1930, s. 219—227.

1. **Semafor** — awangardowy teatrzyk literacko-artystyczny działający we Lwowie w latach 1925—1926. Reżyserami byli J. Mayen i S. Maykowski, scenografami J. Mund

i K. Mackiewicz, kierownikiem muzycznym — A. Kitschman. Przedstawienia Semafora cechował eklektyzm. Recenzenci zauważali wpływy niemieckiego ekspresjonizmu, Meyerholda, Niebieskiego Ptaka, Reduty, japońskiego zespołu Hanako.

2. *Niebieski Ptak* — rosyjski teatr kabaretowy. Występował gościnnie w Polsce po raz pierwszy latem 1924 roku. Został przyjęty z entuzjazmem i wywarł wielki wpływ na polskie scenki rewolwo-kabaretowe. Przede wszystkim wpłynął na profil teatryku Qui-Pro-Quo, do którego przeszedł z Niebieskiego Ptaka konferansjer Fryderyk Járosy.

Tadeusz Peiper **Szopka**

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1926, nr 1. Przedruk w: T. Peiper *Tędy*, Warszawa 1930, s. 262—266.

1. Julian Pagaczewski *Jasełka krakowskie*. „Rocznik Krakowski” T. V: 1902, s. 95—137.

2. Jędrzej Kitowicz *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*. Lwów 1883. T. I, s. 2.

Feliks Krassowski **Scena narastająca. Zasady i projekty**

Artykuł ukazał się w kształcie broszury nakładem „Zwrotnicy”, Kraków 1926, ze szkicami autora.

1. Mowa o artykule Tadeusza Peipera *Bliska nam część I*, „Dziadów”, „Życie Teatru”, 1925, grudzień.

Feliks Krassowski **Projekt nr 4**

Pierwodruk: „Zwrotnica”, 1926, nr 7.

Zygmunt Tonecki **Technika prekursorem twórczości dramatycznej**

Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1929, nr 19.

1. Teatr Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, otwarty w roku 1925, został zaprojektowany przez braci Perret: Auguste’a (1874—1954) i Gustave’a (1876—1952).

Auguste Perret, wybitny architekt francuski, zalicza się do twórców nowoczesnej architektury. Jako jeden z pierwszych zastosował żelazobeton do konstrukcji budowlanych. Projektował również budynki teatralne, m. in. Théâtre des Champs-Élysées (1910—1913).

André Granet, architekt francuski, projektował m. in. salę Pleyela w Paryżu (1925—27).

2. Walter Gropius (ur. 1883), wybitny architekt niemiecki. Był twórcą i w latach 1919—1928 kierownikiem Bauhausu w Weimarze, od 1925 w Dessau. Program Bauhausu zakładał dążenie do stworzenia nowoczesnej architektury, łączącej wszystkie dziedziny sztuki i rzemiosła artystycznego. Dzięki uniwersalnemu i międzynarodowemu charakterowi uczelnia ta wywarła znaczący wpływ na kształtowanie się nowoczesnej architektury i rozwój kierunków abstrakcyjnych w sztuce.

Gropius zajmował się problemami budownictwa funkcjonalnego,

m. in. teatralnego. W roku 1927 opracował dla Piscatora makietę „teatru totalnego („Totaltheater”), który miał być modelem uniwersalnego budynku teatralnego. Scena składała się w nim z trzech elementów: ze sceny stałej — pudełkowej, otaczającej ją sceny kolistej — ruchomej, pełniącej funkcję proscenium lub sceny „en rond”, oraz z pasa sceny okrążającej widownię, podzielonego na dwa nacięcia segmentów.

3. Andrzej Pronaszko i Szymon Syrkus opracowali w latach 1928—1929 model Teatru Symultanicznego, zwanego również Teatrem Przyszłości lub Teatrem Widowiskowym. Zob. w niniejszej antologii szkice Heleny i Szymona Syrkusów oraz Andrzeja Pronaszki.

4. Gustave Lyon (1857—1936), francuski przemysłowiec i akustyk. W latach 1887—1930 kierował fabryką fortepianów marki Pleyel. W roku 1927 zaprojektował trzy sale koncertowe Pleyela w Paryżu.

Helena i Szymon Syrkusowie O teatrze symultanicznym

Pierwodruk: „Praesens”, 1927—1930, nr 2. Przedruki (bez części wstępnej): „Pamiętnik Teatralny”, 1964, z. 1—2; *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 502—508.

1. Henry Van de Velde (1863—1957), belgijski architekt, malarz, teoretyk sztuki, jeden z twórców secesji. W latach 1899—1914 działał w Niemczech i wywarł wielki wpływ na niemiecką architekturę i sztukę użytkową. Należał do twórców Werkbundu — stowarzyszenia arty-

stów plastyków, architektów, przemysłowców i bankowców, którego celem było podniesienie jakości technicznej i poziomu estetycznego sztuki użytkowej. W roku 1914 Van de Velde wybudował w Kolonii teatr Werkbundu.

2. Karl Lautenschläger (1843—1906), niemiecki technik teatralny. W latach 1883—1902 działał w teatrze królewskim w Monachium. Był twórcą sceny szekspirowskiej (Shakespeare-Bühne, 1896), która nawiązywała do konstrukcji teatrów elżbietańskich. Autor pracy *Die Münchener Drehbühne im Kgl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer neuen Bühneneinrichtung mit elektrischen Betrieb* (1896).

3. Fritz Brandt (1854—1895), niemiecki reżyser i technik teatralny. Początkowo był współpracownikiem swego ojca, Karla Brandta. Po śmierci Wagnera podjął eksperymenty techniczne w Bayreuth. Ogłosił prace: *Schein und Wahrheit im Bühnenbild* (1898), *Die Reformbühne* (1900).

Karl Brandt (1828—1881), niemiecki technik teatralny, pionier nowoczesnej techniki teatralnej. Był kierownikiem technicznym Königsstädtischen Theater w Berlinie. W latach 1857—1881 wybudował 24 nowoczesne sceny. Utrzymywał stałe kontakty i współpracę z Wagnerem.

4. Viking Eggeling (1880—1925) szwedzki malarz, obok Tristana Tzary drugi ważny inicjator dadaizmu. W latach dwudziestych przeniósł się do Berlina i tu rozpoczął studia nad teoretycznymi podstawami kompozycji plastycznej. Efektem tych poszukiwań był film

Eggelinga — *Symfonia diagonalna* (1921), który stanowił rejestrację abstrakcyjnych kompozycji rysunkowych na taśmie długości 70 metrów.

Iwo Gall

Budowniczy tła scenicznego

Studium zostało napisane w latach 1929—1931. Ukazało się w postaci broszury w Warszawie w latach 30-tych z rysunkami autora i z przedmową Władysława Zawistowskiego. Przedruki w: I. Gall *Mój teatr*, Kraków 1963, s. 25—101 (z pewnymi skrótami); *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 510—520 (fragmenty).

1. Eugeniusz Frankowski (1884—1962), etnolog i archeolog. Zasłużył się jako badacz etnografii półwyspu iberyjskiego, teorii magii i teorii sztuki ludowej.

2. Husein, syn Alego, zięcia Mahometa. Poniósł męczeńską śmierć za swe przekonania. Czczony jest w perskiej religii, w tzw. szyizmie, stanowiącym odmianę islamu. Wierzenia szyitów znalazły wyraz w podaniach o świętych męczennikach, poczynając od Hasana i Huseina — synów Alego, oraz w przedstawieniach pasyjnych, tzw. „ta'zijat”, osnutych na tle ich męczeńskiej śmierci.

3. W okresie pisania studium *Budowniczy tła scenicznego* Gall wyjeżdżał do Wiednia, Pragi, Berlina i Dreżna (1929) oraz do Paryża (1931). Celem tych podróży były studia nad techniką teatralną.

4. Nô — japoński dramat i typ teatru. Powstał w XIV i XV wieku.

Jest to teatr dworski; reprezentuje tradycyjny typ teatru sakralnego.

5. Stefan Łubieński był w Japonii w latach 1921—1926. O teatrze japońskim pisał w szkicu *Teatr Nipponu*, „Scena Polska”, 1926, z. 3—4, również w książce *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji*, Warszawa 1927, rozdział: *Teatr-swiątynia (Od nô do japońskiego dramatu nowożytnego)*.

6. Paweł Iwanowicz Kowalow (1890), rosyjski kompozytor i pianista. Studiował m. in. w Krakowie. Jest twórcą opery *Ariane*, kwartetów smyczkowych, pieśni, utworów fortepianowych.

7. Agatarchos z Samos (465—420 p. n. e.), malarz ateński. Nosił przydomek Skénografos, ponieważ przypisywano mu wprowadzenie malowanych dekoracji teatralnych. Miał być twórcą dekoracji do tragedii Aischylosa. Autor nie zachowanego do naszych czasów traktatu *O dekoracjach scenicznych*.

8. Karl du Prel (1839—1899), niemiecki filozof, pisarz i spirytysta, autor *Die Magie als Naturwissenschaft* (1889), *Der Spiritismus* (1893), *Die Philosophie der Mystik* (1889).

9. Witruwiusz, właśc. Marcus Vitruvius Polio (ur. ok. 70 p.n.e.), rzymski architekt i inżynier. W latach 27—13 p.n.e. napisał dzieło *O architekturze ksiąg dziesięć*, dedykowane cesarzowi Augustowi (był jego inżynierem wojskowym). Dzieło Witruwiusza wywarło wielki wpływ na kształtowanie się sztuki renesansu.

10. Andrea Palladio (1508—1580), wybitny architekt teatralny włoskiego Odrodzenia. Teatro Olym-

pico w Vicenzy zaczął budować w roku 1580. Po śmierci Palladia dokończeniem budowy zajął się Vincenzo Scamozzi. Teatr otwarto w roku 1584. Jest to rekonstrukcja starożytnej frons skene.

11. Pierre Louis Duchartre. *La comédie italienne*, Paryż 1925.

12. Angelo (nie Andrea!) Beolco, zwany Ruzzante (1502—1542), włoski aktor, autor komedii i fars, wykonawca swoich utworów. Napisał dwie komedie inspirowane przez Plauta oraz szereg komedii ludowych pisanych gwarą padewską, m. in. *Ankonitanka*, *Parafianka*, *Mleczarnia*. Jedną z osób komedii Angelo Beolco jest chłop Ruzzante.

13. Siegfried Nestriepke (ur. 1885), niemiecki teatrolog, działacz teatralny, dyrektor administracji berlińskich teatrów. Autor prac: *Das Theater im Wandel der Zeiten*, *Geschichte der Berliner Volksbühne*, *Der Weg zur Volksbühne*.

14. Była to *Wielkanoc* (*Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*) Schillera, wystawiona przez Redutę. Dalej Gall pisze o przedstawieniach *Wielkanocy* na Górze Mendoga w Nowogródku (3 VI 1924) oraz w Krzemieńcu (22 VI 1924).

15. Bracia Galli-Bibiena, rodzina włoskich malarzy, architektów i scenografów: Ferdinando (1657—1743), autor pracy *L'architettura civile* (1711), w której opracował zagadnienie dekoracji perspektywicznej ukośnej; Francesco (1659—1739), Giuseppe (1696—1757) i Antonio (1700—1774).

16. Otto Brahm (1856—1912),

niemiecki reżyser, dyrektor teatrów, krytyk teatralny. Był jednym z założycieli towarzystwa teatralnego Freie Bühne (1889), a następnie dyrektorem Deutsches Theater i Lessing-Theater w Berlinie. Jego stylizyka reżyserska oscylowała między historyzmem Meiningerów a naturalizmem Antoine'a.

Leon Chwistek Andrzej Pronaszko

Pierwodruk: „Scena Lwowska”, 1932/33, z. 4. Przedruk: „Proscenium”. Teatr Polski w Poznaniu, 1964, maj-czerwiec.

1. Andrzej Pronaszko otrzymał 19 XII 1932 roku nagrodę za scenografię *Powrotu Odysa* w konkursie teatralnym zorganizowanym przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z okazji 25 rocznicy śmierci Wyspiańskiego. Obok Pronaszki laureatami zostali m. in. Ludwik Solski i Juliusz Osterwa.

2. Premiera *Samuela Zborowskiego* Słowackiego w reżyserii Wacława Radulskiego odbyła się 11 X 1932 w Teatrze Wielkim we Lwowie.

Andrzej Pronaszko Odrodzenie teatru

Pierwodruk: „Sygnały”, 1934, nr 7—8. Przedruk: „Pamiętnik Teatralny”, 1964, z. 1—2.

1. Hans Poelzig (1869—1936), niemiecki architekt, wykładowca architektury w Lipsku i w Dreźnie, w latach 1923—1935 profesor w Charlottenburg. Projektował również sa-

le koncertowe i budynki teatralne, m. in. Grosses Schauspielhaus w Berlinie (1919), Festspielhaus w Salzburgu (projekt 1920—1921), Rundfunkhaus w Berlinie (1930).

2. Pronaszko omawia swoje dekoracje do następujących przedstawień: *Krzyszcie Chiny* Tretiakowa, Teatr Ateneum w Warszawie, (prem. 1 IV 1933); *Jeńcy Marinettiego*, Teatr Wielki we Lwowie, (prem. 11 III 1933); *Zbójcy* Schillera, Teatr Wielki we Lwowie, (prem. 28 I 1933); *Mistrz Manole* Błagi, Teatr Wielki we Lwowie (prem. 27 III 1934).

3. Architekci Szymon Syrkus i Bruno Zborowski zaprojektowali salę teatralną dla Teatru im. Żeromskiego, kierowanego przez Irenę Solską (1932—1933). Sala mieściła się w kotłowni przy ul. Suzina 4, na Żoliborzu. Pierwszym widowiskiem zrealizowanym w nowej architekturze teatralnej i w symultanicznych dekoracjach Syrkusa był reportaż sceniczny *Boston* Bernarda Blume'a (prem. 31 V 1933).

Antonina Sokolicz (?) **Stary a nowy teatr**

Tekst niepodpisany. Pierwodruk: „Scena i Lutnia Robotnicza”. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego. Warszawa 1920.

1. Georg Fuchs (1868—1949), niemiecki reżyser, dramaturg, teoretyk teatru. W latach 1908—1914 prowadził Künstlertheater w Monachium. Urzeczywistnił w tym teatrze tezy głoszone w swojej książce *Die Schaubühne der Zukunft* (1904) stosując tzw. „scenę reliefową”: postacie aktorów miały stanowić rodzaj płaskorzeźby na tle płytkiej sceny.

W latach 1900—1918 organizował tzw. Volksfestspiele, wykorzystując je dla odnowienia widowisk misteryjnych. Rozgłos zyskała książka Fuchsa *Die Revolution des Theater* (1909), w Polsce często cytowana przez Schillera i Wiercińskiego. Wielu twórców Wielkiej Reformy podjęło głoszone przez Fuchsa hasło „re-teatralizacji teatru”.

2. Płaton Michajłowicz Kierzencew (1881—1930), rosyjski publicysta, historyk, działacz państwowy, teoretyk teatru. Po rewolucji związany był z Proletkultem. Jest autorem książki *Teatr twórczy. Drogi teatru socjalistycznego* (1918), uważanej za programowy manifest teatru radzieckiego. W pierwszych latach po rewolucji książka Kierzencewa wywarła znaczny wpływ na rozwój teatru radzieckiego, m. in. na działalność Meyerholda w tym okresie. Potem Kierzencew ogłosi w roku 1937 w „Prawdzie” artykuł pt. *Obcy teatr*, który stanie się bezpośrednią przyczyną zamknięcia Teatru Meyerholda.

3. Stage Society, stowarzyszenie działające w Londynie w latach 1899—1939. Celem działalności było wystawianie ambitnych sztuk współczesnych, które nie miały szans w teatrach komercyjnych. Pod patronatem Stage Society zrealizowano sztuki Shawa, Hauptmanna, Gorkiego, Wedekinda, Kaisera, Pirandella, Cocteau.

4. Washington Square Players, zespół działający w Bandbox Theatre w Nowym Jorku w latach 1915—1918. Wystawiano utwory pisane specjalnie dla zespołu, a poza tym sztuki współczesne: Czecho-

wa, Maeterlincka, Andrejewa, Shawa, O'Neill, Rice'a.

Théâtre des Arts, teatr założony przez Jacques'a Rouché (1862—1957). Działał w Paryżu w latach 1910—1913. Program teatru był reakcją przeciwko scenom bulwarowym. Za rewelację uważano scenografię (Maxime Dethomas, René Piot), pozostającą pod wpływem Baletów Rosyjskich.

Vieux-Colombier (Stary Gołębnik), słynny teatr paryski, którym w latach 1913—1924 kierował Jacques Copeau (1897—1949). Scena Vieux-Colombier miała postać stałej konstrukcji architektonicznej, wyprowadzonej z teatru elżbietańskiego. Copeau wystawiał głównie sztuki klasyczne, podporządkowując spektakl wizji autorskiej.

6. Firmin Gémier (1869—1933), francuski aktor i reżyser. W latach 1906—1921 był dyrektorem teatru Antoine. Jako reżyser zasłynął mistrzowską kompozycją scen zbiorowych. Wprowadził w swoich przedstawieniach stylizowane dekoracje, znosił rampę sceniczną i rozgrywał część scen na widowni. Był realizatorem pierwszych we francuskim teatrze XX wieku widowisk w plenerze i na arenie (pierwsze widowisko w roku 1919: *Edyp, król Teb* de Bouheliera w Cirque d'Hiver).

7. Paweł Pawłowicz Gajdeburow (1877—1960), rosyjski aktor i reżyser. W latach 1903—1914 Gajdeburow prowadził w robotniczej dzielnicy Petersburga Obszczedestupnyj Teatr. Przed rewolucją był to pierwszy teatr przeznaczony dla robotniczego widza. Na bazie tego teatru Gajdeburow zorganizował zespół

objazdowy, działający w latach 1905—1928. Zespół docierał na daleką prowincję. Miał ambicje upowszechniania wartościowego pod względem artystycznym repertuaru popularnego.

8. Fiodor Fiodorowicz Komissarżewski (1882—1954), rosyjski reżyser, scenograf, teoretyk teatru. W latach 1910—1918 prowadził w Moskwie studio, a przy nim od roku 1914 Teatr im. Wier Komissarżewskiej, przekształcony w sezonie 1918/1919 w Teatr Nowy. Reżyserował głównie opery. Kształcił aktorów dramatycznych, wymagał od nich umiejętności śpiewu i tańca. W roku 1919 wyemigrował z Rosji. Popularyzował na Zachodzie, z ogromnym powodzeniem, rosyjski dramat klasyczny.

9. Poglądy społeczno-polityczne Wagnera ewoluowały od młodzieńczych przekonań demokratycznych aż do szowinistycznej ideologii z wpływami Schopenhauera i Nietzschego. W artykule mowa o orientacji głoszonej w broszurze *Sztuka i rewolucja* (1849, wydanie polskie 1904). Wagner stawia tu postulat, że sztuka powinna wyzwolić się spod władzy przemysłowców i wyzyskiwaczy, stać się własnością ogółu.

10. Franz Müller-Lyer (1857—1916), psychiatra i socjolog niemiecki, autor siedmiotomowego dzieła *Die Entwicklungsstufen der Menschheit* (1908—1924).

11. Reprezentatywnym zbiorem wypowiedzi Oscara Wilde'a w kwestiach estetycznych są *Dialogi o sztuce* (1891, wydanie polskie 1906). Wilde pisze tam m. in. „Celem sztuki jest wzruszenie dla wzruszenia, a ce-

lem życia i owej praktycznej organizacji życiowej, zwanej społeczeństwem, jest wzruszenie, z którego się rodzi czyn" (tłum. M. Feldmanowa).

12. Jan Muszkat Muszkowski (1882—1953), bibliofil i bibliograf, pedagog, publicysta. Jego książka *Sumienie ruchu* ukazała się w roku 1913.

13. *Poradnik dla teatrów ludowych* nie ukazał się.

14. Scena i Lutnia Robotnicza była pierwszym w Polsce robotniczym zespołem teatralnym. Działała od sierpnia 1919 roku. Inicjatorem i reżyserem teatru była Antonina Sokolicz — działaczka komunistyczna, pisarka i była aktorka, autorka pracy *O kulturze artystycznej proletariatu*. Kilku dziesięcioosobowy zespół występował w swoim lokalu przy ul. Żytniej i w klubach robotniczych. Wystawiono m. in. *Tkaczy* Hauptmanna, *Miłosierdzie ludzkie* Nowaczyńskiego, montaż poetyckie. W październiku 1921 roku teatr został zamknięty przez policję.

Jan Nepomucen Miller **Teatralizacja pracy**

Pierwodruk: „Scena Polska”, 1923, nr 1—3.

Maksymilian J. Szacki **Odpowiedź na ankietę „Teatr popularny“**

Pierwodruk: „Życie Teatru”, 1925, nr 25. Artykuł Szackiego jest odpowiedzią na ankietę „Życia Teatru”, w której wypowiedzieli się również

m. in. Schiller, Horzyca, Lorentowicz, Rulikowski, Zawistowski, Drabik, Zegadłowicz, Wysocka, Brumer.

1. Szacki był kierownikiem Sceny Robotniczej w Łodzi w sezonie 1924—1925. Por. w niniejszym wydorze artykuł Wandurskiego *Scena Robotnicza w Łodzi*.

Witold Wandurski **Scena Robotnicza w Łodzi**

Pierwodruk: „Dźwignia”, 1927, nr 4. Przedruk fragmentów: „Teatr”, 1959, nr 2.

Pod takim samym tytułem Wandurski ogłosił jeszcze dwa inne studia: „Nowa Kultura”, 1923, nr 4 (podpisane W—ski) i „Życie Teatru”, 1925, nr 3 (podpisane inicjałami W. B. W.), w których utrwalił dorobek Sceny Robotniczej w Łodzi.

1. Niebieska Bluza, rodzaj przedstawienia estradowego. Powstał w Moskwie w roku 1923 jako inscenizowana „żywa gazeta”. Zespoły Niebieskich Bluz występowały w klubach, w domach kultury, w fabrykach podczas przerw obiadowych. Na program dotyczący aktualnych wydarzeń składał się montaż pieśni, wierszy, felietonów, artykułów, scenek, intermedii, tańców. Patoś rewołucyjny mieszał się w nich z satyrą i humorem. Aktorzy występowali w uniformach: w robotniczych niebieskich bluzach, stąd też nazwa przedstawień. Niebieskie Bluzy były niezwykle popularne w całym Związku Radzieckim aż do początku lat trzydziestych. Wywarły wielki wpływ również na rewołucyjny teatr obcy, przede wszystkim niemiecki.

Leon Schiller
Teatr jutra

Pierwodruk: „Wiek XX”, 1928, nr 1. Przedruk w: L. Schiller *Teatr ogromny*, Warszawa 1961; *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971, s. 489—491.

Artykuł ukazał się jako odpowiedź na ankietę lewicującego pisma „Wiek XX”. Była to pierwsza deklaracja nowej orientacji ideowo-artystycznej Schillera: teatru politycznej agitacji.

1. Siergiej Michajłowicz Eisenstein (1898—1948), radziecki reżyser, teoretyk i pedagog filmowy. W latach 1920—1924 był reżyserem i scenografem w teatrze Proletkultu w Moskwie. W roku 1922 współpracował z Meyerholdem. Biomechanikę i konstruktywizm próbował łączyć z elementami akrobatyki cyrkowej i musichallu. Opracował własną metodę komponowania widowiska, na zasadzie „montażu atrakcji”. Żył ogromny kult dla techniki. Swoje doświadczenia teatralne przeniósł do filmu. W latach dwudziestych zrealizował trzy filmy: *Pancernik Piatomkin*, *Październik*, *Stare i nowe*.

2. Jest to aluzja do toczącej się w „Wiadomościach Literackich” dyskusji o poezji proletariackiej. Wywołał ją Paweł Hulka-Laskowski (1881—1946), publicysta, tłumacz i krytyk literacki, artykułem *Poezja szlachetnego nieporozumienia* („Wiadomości Literackie”, 1928, nr 1). Stwierdził w nim między innymi: „Poezja ta [proletariacka] nie jest wyrazem uczuć i myśli proletariatu, ale nie jest też poezją dla pro-

letariatu... Dzisiaj poezję proletariacką odczuwają tylko snobi literaccy. Proletariat jej nie rozumie”. Wystąpienie Hulki-Laskowskiego spotkało się z ostrą repliką Władysława Broniewskiego (Tamże, 1928, nr 4). „Poezja proletariacka... jest poezją awangardy, poezją czołowych zastępów proletariatu” — stwierdzał Broniewski w konkluzji swego artykułu. Na to odpowiedział Antoni Słonimski (Tamże, 1928, nr 7): „Nie ma żadnej poezji proletariackiej... Proletariusz nasz wcale nie czyta poezji proletariackiej pp. Wandurskich i Broniewskich”.

Leon Schiller
Teatr społeczny w Łodzi

Pierwodruk: „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 7.

Schiller podpisał artykuł pseudonimem Ryszard Judym. Relacjonuje w nim swoje przedstawienia zrealizowane w Teatrze Miejskim w sezonie 1929/30, gdzie reżyserował gościnnie na zaproszenie Karola Adwentowicza. Zrealizował tu *Rywali* Andersona, Stallingsa i Zuckmayera (prem. 28 IX 1929), *Dzielnego wojaka Szwejka* wg Haška (prem. 14 XI 1929), *Cjankali* Wolfa (prem. 14 I 1930).

1. Po premierze *Rywali* w Teatrze Polskim w Warszawie (10 I 1930) Słonimski pisał: „Teatr Polski... starał się podciągnąć sztuczkę amerykańską do wyżyn mającej u nas kurs tromtadrackiej, dziarskiej i junackiej szmiry. Pogłębiło to jeszcze niesmak, jaki budzi to rozrywkowe widowisko, nietaktownie mieszejące bandyckie przygody i siuchty ero-

tyczne z tragedią ludzi zamordowanych na wojnie". („Wiadomości Literackie", 1930; nr 4).

2. Annie Besant (1847—1933), angielska teozofka i wizjonerka. W swoich poglądach usiłowała pogodzić teozofię z chrystianizmem. Jest autorką dzieła o reinkarnacji *Esoteric Christianity* (1911). Interesował się jej twórczością Mieczysław Limanowski.

3. Sztukę Brucknera (grano ją pod polskim tytułem *Przestępcy*) zrealizował Schiller w Łodzi 27 II 1930. Sztuka Lampla była grana pod tytułem *Bunt w domu poprawczym*. Dramat Kirszowa *Szyny huczka* (Rielsy gud'at) nie ukazał się na scenach polskich.

Leon Chwistek **Rewia artystyczna**

Pierwodruk w: L. Chwistek *Zagadnienia kultury w Polsce*. Warszawa 1933, s. 206. Przedruk w: L. Chwistek *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. 1. Warszawa 1961, s. 266—267. Fragment rozdziału V: Zabawa i sztuka bawienia się, § 3: Widowisko.

1. *Odprawę posłów greckich* na dziedzińcu wawelskim (16 VI 1923) inscenizował Teofil Trzcziński. Scenografię opracował Adolf Szyszko-Bohusz.

Józef Jarema **Cricot. O teatrze plastycznym**

Pierwodruk: „Głos Plastyków", 1934, nr 7—8.

Józef Jarema (ur. 1900), ma-

larz, związany był z krakowską grupą kapistów — członków tzw. Komitetu Paryskiego (K.P. — stąd nazwa stowarzyszenia), propagator postimpresjonistycznego koloryzmu. Wspólnie z grupą przebywał w latach 1924—1931 w Paryżu. W ruchu kapistowskim odegrał ważną rolę jako organizator eksperymentalnego teatru plastyków Cricot w Krakowie.

1. *Balety Szwedzkie*, zespół tancerzy szwedzkich i duńskich, założony w roku 1920 w Paryżu przez Rolfa de Maré wraz z tancerzem Jean Borlin. Zwrócił na siebie uwagę eksperymentalnym ujęciem malarskim, śmiałą choreografią, nawiązaniem do folkloru. Istniał do 1925 roku.

2. Charles Dullin (1885—1949), francuski aktor i reżyser. W latach 1911—1913 występował w Théâtre des Arts, w latach 1913—1922 w Vieux-Colombier. W roku 1922 otworzył Théâtre Atelier, który prowadził przez osiemnaście lat. Obok G. Baty, G. Pitoëffa, L. Jouvet'a był twórcą tzw. Kartelu Czterech (Cartel des Quatre), przeciwstawiającego się skomercjalizowanemu teatrom bulwarowym. Dullin wprowadził na scenę nowe pozycje repertuarowe, m. in. sztuki Pirandella. Do jego największych sukcesów inscenizacyjnych zaliczają się: *Życie snem* Calderona (1921), *Volpone* Jonsona (1929), *Ryszard III* (1933) i *Juliusz Cezar* Shakespeare'a (1937).

Louis Jouvet (1887—1951), francuski aktor i reżyser. W roku 1911 debiutował w Théâtre des Arts, następnie grał w teatrze l'Oeuvre

i Vieux-Colombier, w latach 1924—1934 kierował Comédie des Champs-Elysées, gdzie zrealizował większość prapremier sztuk Giraudoux. Od roku 1934 prowadził Théâtre l'Athéné. Za naczelne zadanie reżysera uważał wierność wobec intencji autora, w przedstawieniu najważniejszym elementem była dla niego gra aktorska.

3. Fratellini, włoska rodzina clownów cyrkowych. Założycielem zespołu był Gustavo (1842—1905), jeździec i akrobata. W skład zespołu wchodził jego bracia: Louis (1867—1909), Paul (1877—1940), François (1879—1951), Albert (1886—1961). Występowali w całej Europie, odnosząc wszędzie wielkie sukcesy.

Adam Bunsch

O stronie wizualnej dramatu

Pierwodruk: „Gazeta Literacka”, 1934, nr 9—10.

Adam Bunsch (ur. 1896), dramatopisarz, malarz, scenograf. Był uczniem Mehoffera i w działalności plastycznej pozostał pod wpływami modernizmu. Jest twórcą obrazów symbolicznych, wielobarwnych japońizowanych drzeworytów, witraży. Pisał utwory dramatyczne, m. in. sztukę Bunscha *Koń parowy* wystawiał Teatr im. Słowackiego w Krakowie (1933).

Józef Jarema

Przed nowym sezonem Cricot

Pierwodruk: „Nasz Wyraz”. 1938, nr 9.

Tadeusz Cybulski **O rewizję „Wyzwolenia”**

Pierwodruk: „Głos Plastyków”, I półroczcie 1938. Przedruk: „Nasz Wyraz”, 1938, nr 3.

Jest to tekst prelekcji, wygłoszonej przed premierą *Wyzwolenia* w teatrze Cricot 18 lutego 1938 roku.

Tadeusz Cybulski (1878—1954), malarz, rzeźbiarz, teoretyk sztuki. Początkowo związany był z impresjonizmem. Malował w tym okresie pejzaże. Późniejsze jego obrazy, głównie martwe natury, są postimpresjonistyczne. Należał do krakowskiej grupy plastycznej „Zwornik”. W teatrze Cricot był konferansjerem.

1. Prapremiera *Wyzwolenia* w reżyserii Adolfa Walewskiego odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie 28 II 1903 roku, za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego.

Ludwik Fryde **Obrona farsy**

Pierwodruk: „Zwierciadło”, 1938, nr 3. Przedruk w: L. Fryde *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 191—194.

1. Premiera *Dożywocia* Fredry w reżyserii Ludwika Solskiego odbyła się w Teatrze Narodowym 4 XI 1937.

2. Henri Bergson (1859—1941), wybitny filozof francuski, ogłosił studium estetyczne *Le rire*, 1900.

Jerzy Zagórski **O czystość stylów w teatrze**

Pierwodruk: „Ateneum”, 1938, nr 1.

1. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, zjednoczenie teatrów warszawskich. Powstało w Warszawie 26 VI 1933 roku i działało do września 1939 roku. Inicjatorem i sekretarzem Zarządu TKKT był Władysław Zawistowski. TKKT zjednoczyło sześć teatrów, m. in. Polski, Mały, Narodowy, Letni. Dysponowało funduszami państwowymi, miejskimi i prywatnymi. Działalność TKKT spotykała się przez cały czas z ostrymi sprzeciwami, m. in. atakowano niski poziom artystyczny repertuaru.

2. Le Corbusier, właśc. Charles Édouard Jeanneret (1887—1965), francuski architekt, urbanista, malarz i rzeźbiarz. Zalicza się do najwybitniejszych twórców i teoretyków nowoczesnej architektury. Jego działalność architektoniczną charakteryzuje funkcjonalizm i konstruktywizm. Był współtwórcą i teoretykiem puryzmu, kierunku głoszącego hasło czystej formy. Autor m. in. prac *Après le cubisme* (1918), *Vers une architecture moderne* (1923).

3. Aleksander Wasiliewicz Mosołow (ur. 1900), radziecki kompozytor. Twórca symfonii, utworów na orkiestrę, utworów kameralnych, pieśni, oper. Do najpopularniejszych kompozycji symfonicznych Mosołowa należała „maszynistyczna” *Fabryka stali* (1926).

4. *Ludzie na krze*, komedia Wilhelma Wernera.

5. Inscenizatorem *Króla Edypa* oraz *Orestei* w teatrze wileńskim był Stefan Srebrny (1890—1962), filolog klasyczny, wówczas profesor Uniwersytetu Stefana Batorego, wy-

bitny znawca tragedii greckiej, tłumacz Aischylosa i Arystofanesa.

6. Jaracz grał w *Szkole żon* Arnolfa (prem. w teatrze Ateneum 17 X 1936).

7. *Wilki w nocy* Rittnera w Teatrze Narodowym grano w reżyserii Stanisławy Wysockiej (prem. 9 IX 1937).

8. *Ożenek* Gogola w Teatrze Ateneum, prem. 15 X 1937, reż. S. Perzanowska, scen. W. Daszewski.

Leon Schiller Historyzm w teatrze

Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany”, 1937, nr 35.

Jest to wywiad z Leonem Schillerem przeprowadzony przez Leonie Jabłonkównę (podpisany Jot).

1. Schiller reżyserował *Koriolana* Shakespeare’a w Teatrze Wielkim we Lwowie (prem. 22 IX 1936), *Judytę* Giradoux w Teatrze Nowym w Warszawie (prem. 15 XII 1936), *Fieska* Schillera w Teatrze Narodowym (prem. 19 II 1937).

2. Wsiewołod Iłłarionowicz Pudowkin (1893—1935), radziecki reżyser, scenarzysta, aktor, scenograf i teoretyk filmowy. Realizował filmy od roku 1925. Reżyserował adaptację *Matki Gorkiego* (1926) i inne filmy o tematyce rewolucyjnej: *Koniec St. Petersburga* (1927), *Burza nad Azją* (1929), *Dezerter* (1933).

Wiktor Turin (1895—1945), radziecki reżyser filmowy, twórca filmów dokumentalnych. Do arcydzieł filmu niemego zalicza się jego *Turksib* (1929), reportaż z budowy magistrali kolejowej łączącej Turkiestan z Syberią.

Stanisława Wysocka Aktor i przyszłość teatru

Pierwodruk: „Życie Sztuki”, 1938, s. 26—38. Przedruk fragmentów w: *Polska myśl teatralna i filmowa*. Warszawa 1971, s. 568—575; w całości: S. Wysocka *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973.

1. Wysocka musiała być później w Moskwie, nie jesienią 1906 roku, sądząc po dacie premiery *Branda Ibsena* (20 XII 1906). Zob. Irena Schiller *Stanisławski a teatr polski*, Warszawa 1965, s. 95.

2. Władimir Iwanowicz Niemirowicz-Danczenko (1858—1943), rosyjski dramatopisarz, krytyk teatralny, reżyser. Obok Stanisławskiego był założycielem MChAT-u i jego długoletnim kierownikiem literackim, a po śmierci Stanisławskiego — dyrektorem tej sceny. W roku 1919 zorganizował przy MChAT-cie Studio Muzyczne. Położył dla MChAT-u wielkie zasługi: zwrócił uwagę na nowatorstwo twórczości Czechowa, wprowadził do repertuaru adaptacje powieści Dostojewskiego, zachęcił Gorkiego do pisania dramatów. W Polsce ukazał się wybór pism Niemirowicza-Danczenki *O teatrze* (1957).

3. Johann Friedrich Overbeck (1789—1869), niemiecki malarz. Tworzył głównie obrazy o treści religijnej, w których nawiązywał do Perugina i Rafaela.

4. Emanuel Reicher (1849—1924), niemiecki aktor. Był związany z działalnością reżyserską Otto Brahma. Występował m. in. w Freie Bühne i w Deutsches Theater.

Gertrud Eysoldt (1870—1955), aktorka teatralna i filmowa. Wystę-

powiała w latach 1903—1933 w teatrach Maxa Reinhardta, m. in. grała Puka w jego słynnej inscenizacji *Snu nocy letniej* Shakespeare'a. Znana z ról w sztukach modernistycznych, m. in. z tytułowej roli w *Salome* Wilde'a i *Elektrze* Hofmannsthal'a.

5. Konstantin Aleksandrowicz Mardżanow (1872—1933), gruziński reżyser i aktor. W roku 1913 prowadził w Moskwie Wolny Teatr, skierowany przeciwko scenom tradycyjnym i rutynie teatralnej. Wystawiał repertuar muzyczny. Aktorów swego teatru kształcił wszechstronnie: w dziedzinie dramatu, opery, operetki i pantomimy.

6. Leopold Antonowicz Sulerżycki (1872—1916), reżyser rosyjski. Był najbliższym współpracownikiem Stanisławskiego, współreżyserem paru przedstawień w MChAT-cie, współzałożycielem i kierownikiem I Studia.

7. Ryszard Bolesławski (1889—1937), polski aktor i reżyser, teatralny i filmowy. Przez krótki okres grał i reżyserował w MChAT-cie. W roku 1919 powrócił do Polski. Inszenizował w Teatrze Polskim m. in. *Mieszczanina szlachcicem* Molière'a i *Miłosierdzie* Rostworowskiego. Od roku 1922 przebywał w USA: najpierw działał jako reżyser teatralny i pedagog, od roku 1933 był reżyserem filmowym w Hollywood. Pisał o nim Leon Schiller: *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*, „Scena Polska”, 1937, z. 1—4.

8. Michaił Czechow (1891—1955), rosyjski aktor i reżyser, bratanek dramatopisarza. Pracował

w I Studio. Następnie był kierownikiem MChAT-u II. W roku 1928 opuścił Związek Radziecki i występował za granicą. Jest autorem m. in. książek *Put' akt'ora* (1928), *To the Actor* (1953).

Grigorij Michajłowicz Chmara, aktor I Studia. Grał m. in. Rosmera w *Rosmersholmie* Ibsena.

9. **Komedia Francuska** (Comédie Française), najstarsza, do stojna i tradycyjna scena Paryża. Powstała w roku 1680. Wystawia repertuar klasyczny.

10. **Lugné-Poe**, właśc. Aurélien François Marie Lugné (1869—1940), aktor i reżyser francuski. W roku 1893 założył teatr l'Oeuvre. W swoich inscenizacjach reprezentował nurt symbolistyczno-poetycki, przeciwstawiający się teatrowi naturalistycznemu. Wystawiał głównie dramaty pisarzy współczesnych, m. in. Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, Claudela, Crommelyncka, Salacrou.

11. Sprawa objęcia przez Wyspiańskiego dyrekcji teatru krakowskiego była bardziej skomplikowana. Naświetla ją szczegółowo Leon Płoszewski w: S. Wyspiański *Dzieła*. Kraków 1966, T. 14, s. 227—243.

Władysław Daszewski **O architekturze scenicznej**

Pierwodruk: „Plastyka”, 1938, nr 7.

1. Do artykułu załączone są zdjęcia *Wieczoru Trzech Króli* Shakes-

peare'a ze scenografią Władysława Daszewskiego (Teatr Polski w Warszawie, 1935), George Sheringhama (Teatr w Stratfordzie, 1932) Roberta Younga (Northampton Repertory Theatre, 1933), Władimira Faworskiego (II Teatr Artystyczny w Moskwie, 1934).

Tymon Terlecki **Próba diagnozy**

Pierwodruk: „Teatr”, 1938, nr 1—2.

1. Gaston Baty (1885—1952), francuski reżyser i scenograf. Debiutował w teatrze Gémiera. W latach 1921—1923 prowadził własny zespół La Chimère. Następnie reżyserował w różnych teatrach. W latach 1930—1937 kierował teatrem Montparnasse. Był przeciwnikiem teatru czysto literackiego. Widowisko teatralne traktował jako syntezę słowa, muzyki, plastyki, światła, siłą sugestii zdolną ujawnić tajemnice istniejące w podświadomości. Do większości swych przedstawień sam projektował scenografię.

2. Silvio d'Amico *Il teatro italiano*, Milano 1932.

3. Mowa o recenzji Andrzeja Tretiaka, dotyczącej książki Rogera Daltaler *Drama and Life*, London 1938, zamieszczonej w „Scenie Polskiej”, 1938, nr 4. Tymon Terlecki był w owym czasie redaktorem „Sceny Polskiej”.

4. Leon Schiller *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa 1935.

INDEKS NAZWISK

Abell Kjeld 411
 Achard Marcel 124
 Adwentowicz Karol 31, 339, 438
 Agatarchos z Samos 241, 433
 Aischylos 8, 54, 161, 240, 324, 433, 441
 Ali 433
 d'Amico Silvio 409, 443
 Anderson Maxwell 31, 438
 Andrejew Leonid Nikołajewicz 90, 124, 436
 d'Annunzio Gabriele 8, 427
 An-ski Szymon (właśc. Rapoport Salomon Zeinwel) 426
 Antoine André 139, 217, 271, 301, 303, 357, 396, 398, 434
 Apollinaire Guillaume 7, 10, 19, 22, 111, 217, 220—221
 Appenszlak Jakub 33
 Appia Adolphe 13, 184
 Arp Hans 7
 Arystofanes 423, 441
 Arystoteles 241, 364
 August III Fryderyk, król polski 431
 Augustyn, św. 106, 171, 172, 175, 429
 Auric Georges 427

 Bach Johann Sebastian 7
 Bahr Hermann 79
 Bakałowiczowa Wiktoria 399
 Bandrowski Juliusz 119
 Barwiński Henryk 415
 Bastier Paul 424

Bataille Henri 299
 Baty Gaston 409, 439, 443
 Beaumarchais 319, 418
 Becque Henry 54
 Benda Karol 81, 105
 Benedek Ludwig von 411
 Beolco Angelo (Ruzzante) 256, 434
 Bergson Henri 371, 440
 Bernard Tristan 422
 Bernstein Henri 77, 79, 299
 Besant Annie 342, 439
 Bielinski Wissarion Grigoriewicz 418
 Bisson Alexandre 117, 424
 Blaga Lucian 288, 435
 Blume Bernard 19, 435
 Bogusławski Wojciech 271
 Bolesławski Ryszard 397, 442
 Borlin Jean 427, 439
 Borowski Karol 339
 Bouhelier Saint-Georges de 436
 Boy zob. Zeleński Tadeusz
 Brahm Otto 271, 434, 442
 Brandt Fritz 216, 432
 Brandt Karl 432
 Braun Jerzy 20, 356
 Braun Mieczysław 30
 Brecht Bertolt 31
 Breiter Emil 34, 102, 106, 423, 424
 Breton André 7, 8, 15
 Brieux Eugène 341
 Brod Max 340
 Broniewski Władysław 30, 331, 438
 Bruckner Ferdinand 343, 439
 Brumer Wiktor 5, 415, 416, 437
 Brydziński Wojciech 77
 Brzękowski Jan 34, 148, 427
 Brzozowski Stanisław 419
 Budzińska-Tylicka Justyna 343
 Bunsch Adam 354, 416, 440
 Burluk Dawid 9
 Byrski Tadeusz 31

 Caillavet Gaston Arman de 299
 Calderon de la Barca Pedro 54, 107, 396, 424, 439

- Cegielski Stanisław 388
 Cendrars Blaise 350
 Chagall Marc 99, 100
 Chaplin Charles Spencer 126, 324, 340, 425
 Chełmoński Józef 45
 Chesterton Gilbert Keith 21, 111, 144, 367
 Chmara Grigorij Michajłowicz 397, 443
 Chodecki Jerzy 343
 Chopin Fryderyk 60
 Chronegk Ludwig 391
 Chwistek Leon 6, 10—12, 17, 34, 36, 170, 278, 347, 416, 429, 430, 434, 439
 Cicero Marcus Tullius 241
 Cierniak Jędrzej 31
 Claudel Paul 28, 54, 90, 103, 443
 Clemenceau Georges 411
 Cocteau Jean 111, 128, 129, 137, 350, 384, 386, 426, 435
 Copeau Jacques 398, 436
 Corneille Pierre 424
 Corra Bruno 89, 422
 Craig Edward Gordon 13, 59, 60, 70, 139—141, 184, 301—303, 377, 384, 409, 410, 412, 416, 419, 420, 428
 Crommelynck Fernand 443
 Cybulski Stefan 353
 Cybulski Tadeusz 350, 352, 360, 440
 Czechow Anton Pawłowicz 69, 379, 394, 426, 427, 435, 436, 442
 Czechow Michaił Pawłowicz 397, 426, 442
 Czechowicz Józef 22
 Czosnowski Stanisław 85, 420
 Czuj Jan 429
 Czyrikow Jewgienij Nikołajewicz 303
 Czyżewski Tytus 16, 17, 21, 22, 24, 25, 27, 176, 177, 349, 352
 Czyżowski Kazimierz Andrzej 21, 109, 128, 130, 375, 420
 Dante Alighieri 348
 Daszewski Władysław 36, 379, 388, 389, 404, 441, 443
 Dattaler Roger 443
 Dąbrowska Maria 343
 Dąbrowski, aktor 343
 Dąbrowski Bronisław 416
 Dąbrowski Jarosław 57
 Derain André 350
 Dethomas Maxime 436
 Dickens Charles 131, 397
 Diderot Denis 424
 Dobrodzicki Adam 20, 21, 80, 420
 Dobrowolski Władysław 350, 352
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 442
 Drabik Wincenty 13, 303, 385, 413, 437
 Duchamp Marcel 7
 Duchartre Pierre Louis 256, 434
 Dulęba Maria 81, 418
 Dullin Charles 351, 357, 439
 Duse Eleonora 139, 427
 Eesteren Cornelius van 219
 Eggeling Viking 217, 432, 433
 Eichenwald Julij Isajewicz 85, 86, 88, 421
 Eisenstein Siergiej Michajłowicz 336, 386, 438
 Ekier Jan 353
 Erdman Nikołaj Robertowicz 209
 Ernst Max 7
 Eurypides 321, 418
 Eysoldt Gertrud 396, 442
 Fatty (właśc. Roscoe Arbuckle) 126, 425
 Faworski Władimir 443
 Feldmanowa Maria 437
 Ferrero Leon 411
 Filozofówna Irena zob. Schiller Irena
 Flers Robert de 299
 Foregger Nikołaj Michajłowicz 126, 425
 Franciszek z Asyżu, św. 199

- Franck Leonard 330
 Frankowska Bożena 416
 Frankowski Eugeniusz 227, 433
 Fratellini, rodzina 351, 440
 Fratellini Albert 440
 Fratellini François 440
 Fratellini Gustavo 440
 Fratellini Louis 440
 Fratellini Paul 440
 Fredro Aleksander 57, 370, 440
 Freud Sigmund 124
 Frühling Jacek 343
 Frycz Karol 413
 Fryde Ludwik 36, 37, 367, 440
 Fuchs Georg 301, 409, 435

 Gabo Naum 8
 Gajdeburow Paweł Pawłowicz 303, 436
 Gall Iwo 19, 20, 30, 34, 80, 225, 412, 416, 433, 434
 Galli-Bibiena, rodzina 269, 434
 Galli-Bibiena Antonio 434
 Galli-Bibiena Ferdinando 434
 Galli-Bibiena Francesco 434
 Galli-Bibiena Giuseppe 434
 Galsworthy John 299, 330
 Garrick David 47, 417
 Gémier Firmin 303, 307, 436, 443
 Georg II, książę 391
 Gerżabek Adam 352, 353
 Ghéon Henri 28
 Giraudoux Jean 384, 388, 440, 441
 Goethe Johann Wolfgang 8, 134, 303
 Gogh Vincent van 7
 Gogol Nikołaj Wasiliewicz 379, 441
 Gold Henryk 347
 Goldoni Carlo 318, 409
 Goldszmid Szymon 416
 Golus Jan 18, 388
 Golus Kamila 388
 Gombrowicz Witold 21, 22
 Goodrich William zob. Fatty
 Gorecki Wiesław 416
 Gorki Maksim 427, 435, 441, 442

 Gotlib Henryk 353
 Gozzi Carlo 122, 123, 131, 409
 Grabbe Christian Dietrich 115, 123
 Grabka Elżbieta 7
 Granet André 211, 431
 Gribojedow Aleksandr Siergiejewicz 418
 Gromnicka Helena 81
 Gronowski Tadeusz 80, 428
 Gropius Walter 9, 19, 211, 218, 219, 431
 Grosz Georg 331
 Grubiński Wacław 13, 34, 101, 106, 109, 423
 Grywińska Irena 343
 Grzymała-Siedlecki Adam 34, 423
 Guitry Sacha 422

 Hamsun Knut 302, 393, 400
 Hasan 433
 Hasenclever Walter 184, 426
 Hašek Jaroslav 340, 438
 Hauptmann Gerhart 119, 302, 303, 324, 343, 400, 427, 435, 437, 443
 Hebbel Friedrich 117, 118, 424
 Heijermans Herman 317, 331, 397
 Hemar Marian 347
 Hempel Jan 31
 Hennequin Maurice 79
 Hirschel-Prottsch Günter 152, 153, 416, 428
 Hoene-Wroński Józef Maria 20
 Hoenigsfeld Rudolph 153, 154, 416, 429
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 123
 Hofmannsthal Hugo 302, 442
 Honegger Arthur 427
 Horecka Irena 343
 Horzyca Wilam 22, 25—27, 31, 421, 437
 Huelsenbeck Richard 8
 Hulewicz Jerzy 415
 Hulewicz Witold 275
 Hulka-Laskowski Paweł 337, 438

- Husarski Wacław 416
 Husein 229, 267, 433
- Ibsen Henrik 32, 89, 90, 153, 161, 299,
 302, 341, 393, 400, 424, 427, 442, 443
 Icles Fernand 217
 Irzykowski Karol 34, 36, 101, 115,
 121—127, 174, 422—424, 428, 430
 Iwaszkiewicz Jarosław 14
- Jabłonkówna Leonia 441
 Jaracz Stefan 25, 32, 33, 74, 81, 108,
 236, 340, 357, 370, 378, 420, 441
 Jarema Józef 349, 352, 353, 357, 439,
 440
 Jaremnówna Maria 353
 Járosy Fryderyk 431
 Jasieński Bruno 16, 30, 34, 35, 96, 97,
 128, 178, 331, 422, 426
 Jaworski Roman 15, 36, 416
 Jednowski Marian 363
 Jessner Leopold 416
 Jewreinow Nikołaj Nikołajewicz 103,
 115, 117, 119, 121, 122, 124, 134, 312,
 313, 396, 416, 423
 Jonson Ben 439
 Jouvett Louis 351, 439
 Józef II 411
 Judym Ryszard zob. Schiller Leon
 Junosza-Stępowski Kazimierz 105,
 108, 191, 411, 443
- Kaczalów Wasilij Iwanowicz 70, 420
 Kaden Adam 353
 Kagan Jakub 347
 Kaiser Georg 25, 30, 329, 428, 435
 Kalidasa 396, 418
 Kamiński Wasilij W. 9
 Kamiński Kazimierz 77, 362, 411, 412
 Karasiński Adam 60, 419
 Karno Fred 126, 425
 Karol, król angielski 411
 Karski Zygmunt 14
 Kartezjusz (właśc. Descartes René)
 222
- Kasprowicz Jan 24
 Katerwa Bohdan 80, 130
 Katz Marek 350, 352
 Kawakami Otojiro 418
 Kawecki Zygmunt 29, 420
 Kean Edmund 47, 48, 417
 Kerr Alfred 218
 Kiedrzyński Stefan 342, 421
 Kierżanew Płaton Michajłowicz 9,
 30, 31, 301, 435
 Kiesler Frederick 152, 153, 211, 416,
 428
 Kijowski Kazimierz 343
 Kirsow Władimir Michajłowicz 439
 Kisielewski Zygmunt 13
 Kitowicz Jędrzej 200, 431
 Kitschman Adolf 431
 Klee Paul 7
 Klinger, lekarz 343
 Kochanowicz Jan 97, 415
 Koenig Jerzy 426
 Kołtoński Aleksander 89, 421
 Komissarzewska Wiera Fiodorowna
 139, 396, 423, 427
 Komissarzewski Fiodor Fiodorowicz
 303, 436
 Kon Piotr 343
 Koonen Alisa Gieorgiewna 397, 426
 Korin Ogata 42—48, 417
 Korzeniewski Bohdan 25, 26
 Kosidowski Zenon 15
 Koszyc-Szołajska Maria 31
 Kotarbiński Józef 13, 400, 440
 Kowalów Paweł Iwanowicz 236, 433
 Krasieński Zygmunt 20, 25, 56, 312,
 338, 361, 386, 400
 Krassowski Feliks 18, 34, 205, 207,
 431
 Królikowski Jan 70, 399
 Kruczkowski Leon 31
 Kruszevska Felicja 21
 Krygier Marian 330
 Krzemieński Lucjan 343
 Krzewieński Julian (właśc. Maszyń-
 ski) 81

- Krzywoszewski Stefan 14
 Kudliński Tadeusz 416
 Kuna Henryk 80
 Kurek Jalu 30, 31, 34, 182, 352, 416,
 421, 429, 430
 Kurnakowicz Jan 378
 Kwieciński Zbigniew 31
- Lam Andrzej 429, 430
 Lampl Peter 343, 439
 Lange Konrad 117, 424
 Langer František 210
 Lautenschläger Karl 215, 216, 432
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafino-
 wicz) 14, 85, 421
 Lechowski Bruno 80
 Le Corbusier (właśc. Charles Edou-
 ard Jeanneret) 376, 441
 Léger Fernand 7, 9, 350, 416
 Leo Juliusz 353
 Leski Zygmunt 211
 Leszczyc Tadeusz 328, 330
 Leszczyński Jerzy 108
 Limanowski Mieczysław 28, 30, 33,
 34, 41, 49, 76, 81, 105, 303, 415, 417,
 418, 439
 Lissicki El 152, 153, 416, 428
 Lorde André de 422
 Lorentowicz Jan 105, 437
 Lorentowiczówna Irena 388
 Lugné-Poe (właśc. Aurélien François
 Marie Lugné) 398, 443
 Lyon Gustave 212, 223, 432
- Lubieński Stefan 235, 433
- Mackiewicz Konstanty 343, 431
 Maeterlinck Maurice 90, 93, 103, 174,
 302, 303, 331, 400, 423, 427, 436
 Maignier Maurice 422
 Mahomet 433
 Majakowski Władimir Władimiro-
 wicz 9, 30, 334
 Majdrowiczówna Maria 81
 Makuszyński Kornel 79, 101, 102, 420
- Malicka Maria 78
 Małkowska Hanna 420
 Małkowski Witold 29, 115
 Mann Heinrich 104
 Marczak-Oborski Stanisław 9, 37,
 416
 Marczewski Lucjan 60, 419
 Mardżanow Konstantin Aleksandro-
 wicz 396, 442
 Maré Rolf de 439
 Maria Stuart 411
 Marinetti Filippo Tommaso 7, 89, 153,
 175, 176, 179, 287, 416, 421, 422, 429,
 435
 Marlowe Christopher 417
 Martin Karl-Heinz 144, 416, 427
 Massine Léonide (właśc. Leonid Fio-
 dorowicz Mjasin) 427
 Maszyński Mariusz 5, 81
 Matisse Henri 60
 Mayen Józef 430
 Maykowski Stanisław 430
 Mchedielow Wachtang Lewanowicz
 (właśc. Mchedliszwili) 426
 Medyceusze (Medici), ród 322
 Mehoffer Józef 440
 Menander 324
 Meyerhold Kazimierz 349, 350, 353
 Meyerhold Wsiewołod Emilewicz 27,
 102, 103, 126, 129, 135, 209, 303, 377,
 396, 400, 416, 425, 427, 431, 435, 438
 Michel, akustyk 223
 Miciński Bolesław 20
 Miciński Jarosław 74, 420
 Miciński Tadeusz 25, 27, 162, 338,
 416, 419
 Mickiewicz Adam 16, 18, 25, 27, 293,
 294, 312, 338, 356, 386, 400, 417
 Milhaud Darius 427
 Miller Jan Nepomucen 35, 311, 437
 Miłaszewski Stanisław 342
 Mirbeau Octave 302
 Mirski Józef 415
 Młodożeniec Stanisław 97, 179

- Moczalów Paweł Stiepanowicz 47, 418
 Modrzejewska Helena 47, 70, 399
 Modrzejewska Zofia 81
 Moholy-Nagy László 217, 219
 Molière 29, 108, 117, 303, 318, 319, 322, 324, 333, 370, 409, 442
 Molnar Ferenc 79
 Morawska Helena 7
 Morska Gabriela 343
 Morsztyn Jan Andrzej 77
 Mosołow Aleksandr Wasilewicz 376, 441
 Mozart Wolfgang Amadeus 7, 216
 Mściwujewski Adam 415
 Mund Jakub 430
 Mussolini Benito 421
 Muszkowski Jan Muszkat 306, 307, 437
 Müller-Lyer Franz 305, 436
 Mysłakowska Zofia 81
 Napoleon I Bonaparte 111, 223, 363, 385, 411
 Nestriepke Siegfried 256, 434
 Niccodemi Dario 79
 Nicz-Borowiakowa Maria 18
 Niemirowicz-Danczenko Władimir Iwanowicz 393, 442
 Nietzsche Friedrich 436
 Niżyński Marian 22
 Norwid Cyprian Kamil 266, 312, 376
 Nowaczyński Adolf Neuwert 342, 423, 437
 Nowakowski Zygmunt 362
 Ogiński Michał Kleofas 57
 Okrzeja Stefan 332
 Oktawian August 433
 On 126
 O'Neill Eugene 436
 Opieński Henryk 361
 Ordyński Ryszard 138, 415, 427
 Orkan Władysław 80, 331, 334
 Ortwin Ostap 419
 Osterwa Juliusz 28, 30, 49, 76—79, 81, 105, 107, 108, 129, 130, 191, 192, 195, 303, 352, 357, 418, 424, 434
 Osterwina Wanda 81
 Ostrowski Aleksandr Nikołajewicz 427
 Overbeck Johann Friedrich 393, 422
 Owerłło Paweł 421
 Pagaczewski Julian 199, 200, 431
 Palladio Andrea 242, 404, 433, 434
 Parnell Charles Stewart 411
 Pawlikowski Tadeusz 75, 139, 303, 375, 400
 Pawłow Iwan Pietrowicz 254
 Peiper Tadeusz 11, 12, 18, 21, 22, 27, 34, 37, 180, 189, 191, 193, 199, 206, 416, 421, 430, 431
 Perret Auguste 211, 216, 286, 431
 Perret Gustave 211, 216, 431
 Perugino (właśc. Pietro Vannucci) 442
 Perzanowska Stanisława 441
 Petersburski Jerzy 347
 Pevsner Antoine 8
 Picabia Francis 7
 Picasso Pablo 7, 60, 165, 166, 350, 416
 Piekarski Antoni 424
 Pieńkowski Stanisław 101, 423
 Pinthus Kurt 424
 Piot René 436
 Pirandello Luigi 124, 183, 351, 416, 435, 439
 Piscator Erwin 8, 9, 18, 32, 209—211, 218, 219, 340, 416, 432
 Pitoëff Georges 439
 Plautus Titus Maccius 323, 324, 425, 434
 Plutarch 241
 Płazek Feliks 360
 Płoszewski Leon 417, 443
 Poelzig Hans 286, 423, 434
 Polewka Adam 35
 Poniatowski Józef 16

- Popiel Romana 399
 Poreda Eugeniusz 21, 31
 Poremba-Jaracz Józef 33, 49, 418
 Porto-Riche Georges de 54
 Poulenc Francis 427
 Prampolini Enrico 152, 153, 416, 428, 429
 Prel Karl du 241, 433
 Priestley John Boynton 411
 Proklus 241
 Pronaszko Andrzej 5, 6, 18, 19, 21, 25, 26, 32, 34, 211, 213, 278—281, 385, 416, 432, 434, 435
 Pronaszko Zbigniew 18, 350, 353, 385
 Przybyszewski Stanisław 15, 24, 112, 113, 302, 413
 Pudowkin Wsiewołod Iłarionowicz 386, 441
 Puget Jacek 349, 353
 Puzyna Konstanty 10, 220, 221

 Rabski Władysław 15, 101, 423
 Racine Jean 418, 424
 Racyński Bolesław 363
 Radłow Siergiej Ernestowicz 126, 425
 Radulski Wacław 21, 416, 421, 434
 Rafael 387, 442
 Rafałowski Aleksander 18
 Rapacki Wincenty 342
 Raszewski Zbigniew 26, 27, 417, 418
 Ravel Maurice 350
 Reicher Emanuel 396, 442
 Reimann Hans 340
 Reinhardt Max 57, 102, 139—143, 209, 271, 303, 307, 377, 387, 396, 398, 411, 416, 423, 428, 442
 Reverdy Pierre 173, 430
 Reymont Władysław 313
 Ricciardi Oscar 416
 Rice Elmer 436
 Richter Hans 217
 Rilke Rainer Maria 275
 Rittner Tadeusz 29, 49, 113, 378, 418, 419, 441
 Rogowicz Wacław 421
 Rolland Romain 423
 Romain Jules 30
 Ronard-Bujański Jerzy 416
 Ronikier Bohdan 362
 Ronisz Wincenty 32
 Rosenbaum Fritz 416, 428
 Rossi Ernesto 47, 48, 418
 Rostand Edmond 8
 Rostworowski Karol Hubert 34, 101, 342, 374, 423, 442
 Roszkowska Teresa 388
 Rouché Jacques 436
 Rousseau Henri Celnik 60
 Rueda Lope de 324
 Rulikowski Mieczysław 437
 Ruskin John 171, 429, 430
 Rutkowski Bronisław 420
 Ruzzante zob. Beolco Angelo
 Rydel Lucjan 24, 328
 Rzepiński Czesław 353

 Salacrou Armand 443
 Salvini Tommaso 47, 417
 Sapunow Nikołaj Nikołajewicz 419
 Sardou Victorien 32, 299
 Satie Eric 350, 427
 Savoir Alfred 79
 Scamozzi Vincenzo 434
 Schiller Friedrich 122, 288, 319, 384, 418, 435, 441
 Schiller Irena 415, 442
 Schiller (Schildenfeld Schiller de) Leon 5, 24—28, 31, 32, 34—36, 52, 80, 195, 209, 336, 339, 340, 343, 376, 383, 384, 391, 401, 411, 416, 418—420, 434, 435, 437—439, 441—443
 Schlemmer Oscar 181, 430
 Schopenhauer Arthur 436
 Schreyer Lothar 422
 Schwitters Kurt 153, 416, 429
 Seff (właśc. Manuel o Manny) 126
 Serafinowicz Leszek zob. Lechoń Jan
 Settimelli Emilio 89, 422
 Sforza, ród 322

- Shakespeare William 8, 18, 41, 47,
 89, 104, 108, 133, 161, 168, 176, 207,
 214, 256, 300, 303, 318, 322—324,
 331, 363, 375, 391, 417, 418, 424, 427,
 432, 439, 441—443
 Shaw George Bernard 54, 90, 142,
 299, 302, 427, 435, 436
 Sheringham Georg 443
 Siedlecki Franciszek 35, 415
 Siemaszkowa Wanda 81
 Sinko Tadeusz 361, 364
 Skoczylas Władysław 80
 Sławińska Irena 24
 Słonimski Antoni 14, 337, 339, 340,
 438
 Słowacki Juliusz 16, 25, 32, 47, 56,
 168, 315, 400, 417, 424, 434
 Sobieniowski Florian 427
 Sofokles 303, 419
 Sokolicz Antonina 30, 299, 435, 437
 Sokrates 241
 Solska-Grosserowa Irena 96—98, 104,
 109, 422, 424, 435
 Solski Ludwik 370, 401, 434, 440
 Srebrny Stefan 441
 Stallings Lawrence 31, 438
 Stände Stanisław Ryszard 30, 332
 Stanisławski Konstantin Siergieje-
 wicz 49, 69, 79, 102, 129—131, 139,
 271, 301, 303, 307, 357, 377, 392—
 —394, 397, 418, 419, 426, 442
 Staszczuk Adam 362
 Staszkowski Władysław 81
 Stażewski Henryk 18
 Stern Anatol 13, 16, 34, 99, 178, 422,
 424
 Sternheim Carl 54
 Stevenson Robert Louis 410
 Stigler 411
 Strachocki Janusz 97, 280
 Strauss Johann 365
 Strawński Igor 7
 Strindberg August 131, 302, 443
 Strnad Oskar 152, 153, 211, 286, 416,
 428
 Stryjeńska Zofia 22
 Sulerzycki Leopold Antonowicz 397,
 419, 426, 442
 Sulima Helena 109
 Syrkus Szymon 18, 19, 34, 211, 213,
 214, 219, 288, 290, 294, 416, 432, 435
 Syrkusowa Helena 18, 19, 214, 416
 Szacki Maksymilian J. 35, 317, 325,
 330, 437
 Szaniawski Jerzy 29, 80, 130
 Szczepański Jan Józef 22
 Szpakiewicz Mieczysław 81, 415
 Szyfman Arnold 75, 76, 98, 105, 107,
 303, 375, 424
 Szykowski Marian 34, 349
 Szylling Janina 104, 424
 Szymanowski Karol 366, 376
 Szyndler Jerzy 21
 Szyszko-Bohusz Adolf 439
 Świerczewski Eugeniusz 416
 Tailleferre Germaine 427
 Tairow Aleksandr Jakowlewicz 117,
 121, 122, 129, 135, 139—144, 184, 396,
 397, 425, 427
 Talma François Joseph 109, 424
 Tasso Torquato 171
 Tatarkiewicz Jan Kazimierz 399
 Terlecki Tymon 36, 408, 443
 Tetmajer-Przerwa Kazimierz 29, 80
 Tieck Ludwig 115, 123
 Toller Ernst 209, 318, 329
 Tołstoj Lew Nikołajewicz 31
 Tonecki Zygmunt 34, 209, 416, 431
 Treichlinger Wilhelm 152, 153, 416,
 428
 Treter Mieczysław 13
 Tretiak Andrzej 443
 Tretiakow Siergiej Michajłowicz 31,
 209, 287, 435
 Trzciński Teofil 424, 439
 Turin Wiktor 386, 441
 Tuwim Julian 14, 347
 Twain Mark 330

- Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 172
 Tymieniecki Stefan 420
 Tzara Tristan 16, 432

 Ujejski Wacław 388

 Van de Velde Henry 215, 216, 432
 Velazquez Diego de Silva 387
 Voltaire 424

 Wachtangow Jewgienij Bogrationowicz 122, 129, 131—135, 397, 425, 426
 Wagner Richard 304, 419, 432, 436
 Walden Herwarth 99, 184, 422
 Walewski Adolf 440
 Waliszewski Zygmunt 349
 Wandurski Witold 13, 21, 22, 30, 34, 35, 121, 188, 319, 415, 416, 424, 425, 430, 437, 438
 Wat Aleksander 16, 178
 Wedekind Frank 54, 144, 302, 435
 Werner Wilhelm 441
 Węgrzyn Józef 87, 421
 Wiciński Henryk 352, 353
 Wielowieyska Helena 352
 Wierciński Edmund 21, 435
 Wiktoria, królowa angielska 411
 Wilde Oscar 105, 107, 136, 141, 299, 306, 312, 424, 436, 442
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 5, 16, 18, 22, 23, 27, 34, 37, 85, 86, 88, 110, 112—114, 157, 177, 180, 182—187, 189, 352, 375, 420, 421, 424, 429, 430
 Witkowski Kamil 80
 Wittlin Józef 340
 Witruwiusz 242, 433

 Wolf Friedrich 79, 340, 343, 438
 Wroczyński Kazimierz 415
 Wysocka Stanisława 33, 34, 36, 68, 105, 118, 303, 390, 412, 419, 423, 424, 437, 441, 442
 Wyspiański Stanisław 13, 21, 24, 25, 27, 32, 47, 77, 134, 278, 303, 310, 338, 360—365, 374, 375, 385—387, 400, 416, 417, 419, 421, 434, 443

 Yacco Sada 48, 418
 Young Robert 443

 Zabór Henryk zob. Czosnowski Stanisław
 Zagórski Adam 12, 152, 416, 427—429
 Zagórski Jerzy 36, 372, 440
 Zalewski Stanisław 18
 Zapolska Gabriela 374
 Zawadzki Wacław 418
 Zawistowski Władysław 5, 102, 423, 433, 437, 440
 Zborowski Bruno 435
 Zegadłowicz Emil 437
 Zelwerowicz Aleksander 15, 17, 21, 34, 63, 75, 81, 303, 418, 419, 427
 Zeretelli Nikołaj Michajłowicz 397
 Znicz Michał 343
 Zrębowski Roman 111, 112, 424
 Zuckmayer Carl 31, 438

 Żarnowerówna Teresa 18
 Żeleński Tadeusz Boy 220, 221, 341—343, 367
 Żeromski Stefan 25, 29, 77, 80, 130, 210, 278, 332, 420
 Żółkowski Alojzy Gonzaga 399
 Żuławski Jerzy 24

1. S. I. Witkiewicz: projekt scenografii do *Pragmatystów* S. I. Witkiewicza w teatrze Elsynchron, 1921. Zbiory Jarosława Iwaszkiewicza w Stawiskach.
2. „Jednodniówka Futurystów”, Kraków 1923, strona tytułowa. Biblioteka Instytutu Sztuki PAN.
3. A. Pronaszko: projekt kostiumu do *Złotego płaszcza* G. Hazeltona i Benrima, reż. L. Schiller, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925. Muzeum Teatralne w Warszawie.
- 4—5. W. Wandurski: projekty scenografii do *Śmierci na gruszy* W. Wandurskiego, Teatr im. Słowackiego, Kraków 1925. Archiwum Teatru im. Słowackiego w Krakowie.
6. Tadeusz Gronowski: projekt scenografii do sztuki G. Kaisera *Od poranku do północy*, reż. A. Zelwerowicz, Teatr Polski, Warszawa 1924. Muzeum Teatralne w Warszawie.
7. S. Zalewski: projekt scenografii do nieokreślonej sztuki. „Blok” 1925, nr 10.
- 8—9. T. Żarnowerówna: projekty scenografii do nieokreślonych sztuk. „Blok” 1925, nr 10.
10. M. Nicz-Borowiakowa: projekt scenografii do nieokreślonej sztuki. „Blok” 1925, nr 10.
11. H. Stażewski: projekt scenografii do nieokreślonej sztuki. „Blok” 1925, nr 10.
12. *Opowieść zimowa* W. Shakespeare’a, reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1924. Zbiory Zenobiusza Strzeleckiego w Warszawie.
13. *Książę Patiomkin* T. Micińskiego, reż. L. Schiller, scen. A. i Z. Pronaszko, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925. Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
14. *Wielkanoc* L. Schillera na dziedzińcu Piotra Skargi Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, reż. i kost. I. Gall, 1924. Instytut Sztuki PAN.

15. Gall: szkic sytuacyjny do *Wielkanocy*. I. Gall, *Budowniczy tła scenicznego*, Warszawa 1937.
- 16—18. F. Krassowski: projekty scenografii do *Miarki za miarkę* W. Shakespeare'a. F. Krassowski, *Scena narastająca*, Warszawa 1924.
- 19—20. F. Krassowski: projekty scenografii do *Burzy* W. Shakespeare'a. F. Krassowski, *Scena narastająca*, Warszawa 1924.
21. F. Krassowski: projekt scenografii do *Cyda* P. Corneille'a — S. Wyspiańskiego, 1926. Zbiory Zenobiusza Strzeleckiego w Warszawie.
22. *Achilleis* S. Wyspiańskiego, reż. L. Schiller, scen. A. i Z. Pronaszowie, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925. Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
23. *Sen* F. Kruszkowskiej, reż. E. Wierciński, scen. I. Gall, Teatr Reduta, Wilno 1927. Instytut Sztuki PAN.
24. W. Drabik: projekt scenografii do *Jak wam się podoba* W. Shakespeare'a, reż. L. Schiller, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
25. *Nie-Boska komedia*. Z. Krasieńskiego, reż. L. Schiller, scen. W. Drabik, Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1926. Zbiory Zenobiusza Strzeleckiego w Warszawie.
26. *Wieża Babel* A. Słonimskiego, reż. L. Schiller, scen. T. Gronowski, Teatr Polski, Warszawa 1927. Muzeum Teatralne w Warszawie.
- 27—30. I. Gall: projekty Teatru. I. Gall: *Budowniczy tła scenicznego*, Warszawa 1937.
31. *Róża* W. Broniewskiego, reż. W. Wandurski, Scena Robotnicza, Łódź. „Dźwignia” 1927, nr 2—3.
32. *Gra o Herodzie* W. Wandurskiego, reż. W. Wandurski, Scena Robotnicza, Łódź. „Dźwignia” 1927, nr 4.
33. *Wojna wojnie* A. Nowaczyńskiego, reż. L. Schiller, scen. W. Daszewski, Teatr Polski, Warszawa 1927. Muzeum Teatralne w Warszawie.
34. A. Pronaszko i Sz. Syrkus: makietka Teatru symultanicznego, 1928—1929. Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
35. A. Pronaszko i Sz. Syrkus: projekt dekoracji do *Golema* M. Lewika, reż. A. Marek, J. Walden, Cyrk na Okólniku, Warszawa 1928. „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1—2.
- 36—37. A. Pronaszko i Sz. Syrkus: plany architektoniczne Teatru symultanicznego, 1928—1929. Zbiory Zenobiusza Strzeleckiego w Warszawie.
38. *Opera za trzy grosze* B. Brechta, reż. L. Schiller, scen. S. Śliwiński, Teatr Polski, Warszawa 1929. Muzeum Teatralne w Warszawie.
39. *Cjankali* F. Wolfa, reż. L. Schiller, scen. K. Mackiewicz, Teatr Miejski, Łódź 1930. Muzeum Teatralne w Warszawie.
40. *Samuel Zborowski* J. Słowackiego, reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko, Teatr Wielki, Lwów 1932. Instytut Sztuki PAN.
41. *Powrót Odysa* S. Wyspiańskiego, reż. J. Strachocki, scen. A. Pronaszko, Teatr Wielki, Lwów 1932. Muzeum Teatralne w Warszawie.

42. *Jeńcy* F. T. Marinettiego, reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko, Teatr Wielki, Lwów 1933. Muzeum Teatralne w Warszawie.
43. *Mistrz Manole* L. Blagi, reż. K. Tatarkiewicz, scen. A. Pronaszko, Teatr Wielki, Lwów 1934, Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
44. *Człowiek, który był Czwartkiem* G. K. Chestertona, reż. W. Radulski, scen. A. Pronaszko, Teatr Wielki, Lwów 1934. Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
45. Fragment scenografii do *Bostonu* B. Blume’a reż. M. Brandt, scen. H. i Sz. Syrkusowie, Teatr im. Żeromskiego, Warszawa 1933. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
46. A. Mściwujewski: plan sceny w *Bostonie* B. Blume’a, reż. M. Brandt, scen. H. i Sz. Syrkusowie, Teatr im. Żeromskiego, Warszawa 1933. A. Mściwujewski, *Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju*, Lwów 1938.
47. A. Pronaszko: makietą Teatru ruchomego, 1933—1934. Archiwum „Pamiętnika Teatralnego”.
48. H. Wiciński: projekt sceny teatru konstruktywistycznego. J. Lau, *Teatr Artystów «Cricot»*, Kraków 1967.
49. J. Jarema: projekt scenografii do *Św. Mikołaja na 66 piętrze* J. Jaremy reż. M. Katz, scen. H. Gotlib, Teatr Artystów Cricot, 1933. J. Lau, *Teatr Artystów «Cricot»*, Kraków 1967.
50. H. Wiciński: projekt scenografii do *Anno Santo* J. Kurka, reż. W. Dobrowolski, Teatr Artystów Cricot, 1934. J. Lau, *Teatr Artystów «Cricot»*, Kraków 1967.
51. *Krzyczcie Chiny* S. Tretiakowa, reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko, Teatr Nowe Ateneum, Warszawa 1933. Muzeum Teatralne w Warszawie.
52. *Ptaki Arystofanesa*—B. Zimmera, reż. A. Węgierko, dek. S. Śliwiński, kost. W. Daszewski, Teatr Polski, Warszawa 1933. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
53. W. Daszewski: projekt kostiumów do *Snu nocy letniej* W. Shakespeare’a, reż. L. Schiller, dek. S. Śliwiński, Teatr Polski, Warszawa 1934. Muzeum Teatralne w Warszawie.
54. W. Daszewski: projekt dekoracji do *Klubu Pickwicka* Ch. Dickensa, reż. A. Węgierko, Teatr Polski, Warszawa 1936. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
55. A. Mściwujewski: schemat architektoniczny teatru na tysiąc osób z przestrzenną sceną centralno-osiową, 1938. A. Mściwujewski, *Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju*, Lwów 1938.

Zdjęcia wykonali: Tadeusz Kaźmierski, Wacław Komierowski, Stanisław Łopatka.

FERMENT WŚRÓD ZAWODOWCÓW

SZTUKA AKTORA Mieczysław Limanowski	41
LIST DO TADEUSZA RITTNERA Józef Poremba-Jaracz	49
WYKSZTAŁCENIE REŻYSERA Leon Schiller	52
PROBLEMY REŻYSERII Aleksander Zelterowicz	63
AKTOR PRZYSZŁOŚCI Stanisława Wysocka	68
CZEGO NAUCZYŁA MNIE REDUTA? Stefan Jaracz	74

„BURZMY MUZEA!”

HEREZJE TEATRALNE Stanisław Czosnowski	85
O TEATRZE FUTURYSTYCZNYM Aleksander Kołtoński	89
O TEATRZE PISAĆ NIE BĘDZIEMY	95
IRENA SOLSKA Bruno Jasieński	96
MANEKINY NATURALIZMU Anatol Stern	99
NIEISTOTNE EKSPERYMENTY Karol Irzykowski	115
NIEISTOTNE ARGUMENTY Witold Wandurski	121
TEATR I AKTOR Bruno Jasieński	128
O WYZWOLENIE TEATRU Ryszard Ordyński	138
Zmierzch teatru	138
Tairow i Tairowszczyzna	141
Szukanie nowych form	145
KOZIOŁ W SZATACH PONTYFIKALNYCH Jan Brzękowski	148
TRZY MOMENTY Adam Zagórski	152

WSTĘP DO TEORII CZYSTEJ FORMY W TEATRZE (FRAGMENT) Stanisław	
Ignacy Witkiewicz	157
Analogia z malarstwem	157
Teatr	163
TEATR PRZYSZŁOŚCI Leon Chwistek .	170
Krytyka metody genetycznej	170
Problemat formy	173
CZYSTA FORMA W TEATRZE Tadeusz	
Peiper	180
PRZECIWKO TEORII TEATRU S. I. WITKIEWICZA Jalu Kurek	182
FORMA ISTOTĄ TWÓRCZOŚCI TEATRALNEJ Witold Wandurski	188
O NOWY GEST W TEATRZE Tadeusz	
Peiper	191
SEMAFOR Tadeusz Peiper	193
SZOPKA Tadeusz Peiper	199

PRZESTRZEŃ, TECHNIKA, ARCHITEKTURA

SCENA NARASTAJĄCA, ZASADY I PROJEKTY Feliks Krassowski	205
PROJEKT NR 4 Feliks Krassowski	207
TECHNIKA PREKURSOREM TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ Zygmunt Tonecki .	209
Teatr przyszłości	209
O TEATRZE SYMULTANICZNYM Helena i Szymon Syrkusowie	214
BUDOWNICZY TŁA SCENICZNEGO Iwo Gall	225
ANDRZEJ PRONASZKO Leon Chwistek .	278
ODRODZENIE TEATRU Andrzej Pronaszkowski	281
Teatr symultaniczny	288
Teatr Syrkusa na Żoliborzu	290
Mój zarys Teatru symultanicznego ruchu	292

STARY A NOWY TEATR Antonina Sokolich (?)	299
Kryzys teatru	299
Reformatorzy teatru	301
Teatr przyszłości	304
Teatr proletariacki, ludowy	307
TEATRALIZACJA PRACY Jan Nepomucen Miller	311
ODPOWIEDŹ NA ANKIETĘ „TEATR POPULARNY” Maksymilian J. Szacki	317
SCENA ROBOTNICZA W ŁODZI Witold Wandurski	319
Niezbędne zastrzeżenia — liryczne i rzeczowe	319
Aktor — widz	321
Organizacja pracy zespołu	326
Repertuar	329
Reżyseria i gra aktorów	333
TEATR JUTRA Leon Schiller	336
TEATR SPOŁECZNY W ŁODZI Leon Schiller	339

DRUGA AWANGARDA

REWIA ARTYSTYCZNA Leon Chwistek	347
CRICOT. O TEATRZE PLASTYCZNYM Józef Jarema	349
O STRONIE WIZUALNEJ DRAMATU Adam Bunsch	354
PRZED NOWYM SEZONEM CRICOT Józef Jarema	357
O REWIZJĘ WYZWOLENIA Tadeusz Cybulski	360
OBRONA FARSY Ludwik Fryde	367
O CZYSTOŚĆ STYLÓW W TEATRZE Jerzy Zagórski	372
Grzech pierworodny: doktryna	373
Sprawiedliwszy Set grzechu nie maże	374
Pyrrusowie modernizmu	376

SPIS TREŚCI

NEOREALIZM I USPOKOJENIE

HISTORYZM W TEATRZE Leon Schiller .	383
AKTOR I PRZYSZŁOŚĆ TEATRU Stanisława Wysocka	390
O ARCHITEKTURZE SCENICZNEJ Władysław Daszewski	404
PRÓBA DIAGNOZY Tymon Terlecki . .	408

OD WYDAWCY .	415
--------------	-----

NOTY .	417
--------	-----

INDEKS NAZWISK .	444
------------------	-----

SPIS ILUSTRACJI .	453
-------------------	-----



Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe . 1973 r.

Wydanie I

Nakład 3000 + 237 egz.

Objętość ark. wyd. 28. Ark. druk. 28,75 ÷ 2

Papier druk mat. III kl. 81 × 88/70 g i pap. kredowany III kl. 70 × 100/90

Druk ukończono we wrześniu 1973 r.

Drukarnia Wydawnicza, Kraków ul. Wadowicka 8

Zam. 1047/73 B-07-2393

Cena zł 80.—





841772

4f

5 x 73

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001011474034