

ZENOBIUSZ STRZELECKI

POLSKA

PLASTYKA

TEATRALNA



STRZELECKI
POLSKA PLASTYKA TEATRALNA

ZENOBIUSZ STRZELECKI

POLSKA
PLASTYKA
TEATRALNA

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Okladkę, obwolutę, strony tytułowe,
układ graficzny tekstu i ilustracji
projektował
ALEKSANDER STEFANOWSKI

Printed in Poland

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 4500 + 250, Ark. wyd. 49, Ark. druk. 40¹/₂

Papier druk. mat. kl. III, 80 g, 70 × 100 cm

z Fabryki Papieru P. W. P. W. w Warszawie

Druk ukończono w grudniu 1963 r.

Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka — Poznań

Nr zam. 2390/61/P-1

Cena t. I/III — zł 300.

*Pracę tę poświęcam pamięci
Leona Schillera*

PRZEDMOWA

Nie należy mówić, że wystarcza nam sama praca i że nasze dzieła mówią za nas. Nie, musimy stale prostować błędy i uprzedzać nieporozumienia... Jeżeli mamy zwyciężyć rozumem tych, którzy nas zwalczają, przyciągnąć tych, którzy nas nie uznają, dotrzeć do tych, którzy nas nawet nie znają, to musimy również rozbudzić żarliwość i podtrzymać wolę tych, którzy żyją i pracują obok nas.

Wreszcie musimy spojrzeć wstecz, aby nie stracić z oczu tego, co zrobiliśmy, jak zrobiliśmy, dobrze czy źle, jakie przeszkody zaważyły nam, dlaczego udało się nam je przezwyciężyć.

Nie zostawiamy poza sobą niczego nie wytłumaczonego, ażeby nie przedsiębrać niczego chimerycznego. Jak w zdaniu dobrze połączonym, jak w planie jasno przemyślanym we wszystkich jego częściach jedna rządzi drugą, jedna drugą tłumaczy, realność naszej przyszłości połączy się z realnością naszej przeszłości.

Jacques Copeau („Cahiers du Vieux-Colombier“, 1920)

Dyskutowano kiedyś w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Teatru i Filmu, na zebraniu poświęconym publikacjom o teatrze, czy należy opracować najpierw monografie artystów i ważniejszych teatrów, czy też najpierw historię teatru, syntetyczny obraz rozwoju naszego życia teatralnego. Zdania były podzielone: bo jak długo trzeba by czekać na wszystkie monografie, które, na domiar złego, nie wychodziłyby przecież w porządku historycznym; z drugiej strony, jak pisać historię bez takich szczegółowych materiałów? Sądzę, że trzeba robić i jedno, i drugie, bo monografia musi nawiązywać do przeszłości i przyszłości, musi być jakoś umieszczona w całokształcie rozwoju teatru, historia zaś opiera się na najważniejszych faktach, upraszcza, wskazuje zasadnicze przemiany i powiązania w sztuce.

Żadna sztuka nie jest tak trudna do opracowania jak teatr. Malarstwo i rzeźbę można obejrzeć w muzeach lub reprodukcjach barwnych, literaturę można studiować w bibliotekach, muzykę przeczytać z nut, przesłuchać z płyt, filmy można obejrzeć w archiwach i klubach filmowych. Ale jak pisać o przedstawieniu w Teatrze Narodowym sprzed 20 lat czy o przedstawieniu w Krakowie sprzed 2 lat? Fotografie nie dają pojęcia o spektaklu, o ruchu, o kolorze dekoracji i kostiumów, o oświetleniu... Na domiar nieszczęścia wiele zbiorów fotograficznych zaginęło; z niektórych przedstawień pozostały tylko zdjęcia w prasie, trudne do odcyfrowania. Recenzje nie dają żadnego materiału, nie przekazują nawet najlepszych przedstawień, są krytykami literackimi, a nie teatralnymi. Opracowań naukowych wciąż za mało; prawdziwym wzorem w tej dziedzinie są artykuły Leona Schillera; przedwojenna „Scena Polska“ oraz powojenny „Pamiętnik Teatralny“ i „Teatr“ to dalsze wartościowe pozycje teatrologiczne.

Następny problem: dla kogo pisać? Dla szerokiego ogółu? dla młodzieży? dla specjalistów? Dla jakich? — aktorów, malarzy, krytyków? Wiedza o sztuce

wśród inteligencji, nawet wśród większości artystów, jest na poziomie zaścianka, ogranicza się do jednej tylko dziedziny, podczas gdy w innych panuje zupełna ignorancja. Jaki język pośredni znaleźć dla wszystkich, jakie wiadomości podać, jak je naświetlić, żeby były zrozumiałe i popularne, a nie banalne i splotone?

Podjąłem się tej pracy, pomimo że znam trudności, przeczuwam braki i błędy. Trzeba zacząć. Potrzebna jest książka o polskiej scenografii i najwyższy czas na tę pracę, póki żyją ludzie, którzy byli u narodzin nowoczesnej plastyki teatralnej i znali Wyspiańskiego, póki istnieje pamięć o Schillerze i Drabiku.

Scenografia odegrała w rozwoju polskiego teatru bardzo ważną rolę dzięki Wyspiańskiemu i Schillerowi, którzy stworzyli współczesną inscenizację polską, i dzięki związaniu się z zespołami teatralnymi kilku artystów niepospolitego talentu.

Wydało mi się konieczne powiązanie polskiej scenografii z ogólnoeuropejskim rozwojem inscenizacji, malarstwa, architektury teatralnej i dramatu — tym sprawom poświęcona jest część pierwsza, wstępna, niniejszej pracy.

Część druga omawia scenografię Stanisława Wyspiańskiego, narodziny współczesnej polskiej plastyki teatralnej, i jest poprzedzona wstępem o dekoracjach i teatrze polskim od średniowiecza do XIX wieku.

Część trzecia to studia o najbardziej znanych polskich scenografach — wysoki na ogół poziom plastyki teatralnej jest cechą charakterystyczną naszej sceny. Dopełnią tej części studia o kilku wybitnych reżyserach, którzy wpłynęli na rozwój scenografii.

Zasadniczo nie omawiam w tej pracy literatury dramatycznej, chociaż, rzecz zrozumiała, jest ona tematem dzieła scenograficznego; wpływ dramatu współczesnego na scenografię pobieżnie tylko naszkicowałem w części wstępnej. Do pełnego obrazu naszej sztuki teatralnej potrzebne są monografie polskiego dramatu współczesnego, reżyserii, gry aktorskiej, w których, podobnie jak starałem się to uczynić w pracy niniejszej, byłyby zanalizowane kierunki artystyczne i scharakteryzowane środki formalne. Potrzebna jest również książka o technice sceny.

Jedynie większe studium o scenografii polskiej napisał Mieczysław Treter pt. *Teatr a sztuki plastyczne*. Zaletą tej pracy jest uznanie scenografii za sztukę plastyczną, ale brak formalnej analizy dekoracji i kostiumu, zestawienia rozwoju malarstwa z rozwojem scenografii, brak zrozumienia dla ewolucyjności sztuki w ogóle i uznania dla społeczno-politycznej roli teatru — nadaje tej pracy cechę przestarzałości. „Z jakiego to tytułu aktor czy inscenizator, w porozumieniu z autorem (a często i bez niego!), ma reformować ustrój społeczny i decydować o wzajemnym stosunku społecznym grup i klas?” — pisze Treter. Toteż najwięcej ciągów otrzymuje Schiller, który „lubi ogromnie, kiedy na scenie lud się burzy i grozi [...]. Dlatego tak chętnie kokietuje on tzw. teatrem społecznym czy politycznym.” I konkluzja: „Ów teatr społeczny robi w sztuce teatru prawdziwe spustoszenie, obniża poziom tej sztuki, a do scenografii wprowadza

całkowicie obce teatrowi elementy w postaci naiwnych akcesoriów technicznych, fabryczno-instalacyjno-maszynowych i konstruktorskich [...] a reklamuje się jako tzw. awangarda artystyczna“ (podkreślenie Tretera).¹

Dzisiaj ocena sztuki teatralnej uległa całkowitej zmianie. Ale jeszcze kilka lat temu, choć pojmowano, że teatr jest sztuką polityczno-społeczną (i taką był zawsze), to jednak nie rozumiano, że nowe i postępowe idee musi wyrażać nową i postępową formą. Ażeby te problemy ewolucji formalnej omówić, musiałem sięgnąć poza granice Polski i poza sztukę teatralną; są one najlepiej widoczne w malarstwie zachodnioeuropejskim, które miało decydujący wpływ na formę scenografii. A ponieważ malarstwo jest u nas sztuką szczególnie zapoznaną, musiałem poświęcić jego rozwojowi sporo miejsca. Stąd pokaźne rozmiary pierwszej, wstępnej części. Nie pisano u nas wiele na tematy współczesnej inscenizacji, malarstwa i architektury teatralnej, sądzę więc, że czytelnik znajdzie tu sporo materiału nieznanego i problemów do przemyślenia.

Najwięcej jednak trudu kosztowało mnie zebranie materiałów z samej Polski. Zdawałoby się, że nic łatwiejszego niż dobra dokumentacja z okresu, w którym istnieje fotografia. Niestety, nasze archiwa teatralne znajdują się w opłakanym stanie. I winę należy przypisać nie tylko zniszczeniom wojennym, lecz również chaosowi, bezduszości administracji teatralnej, która nie wykazuje wiele inicjatywy w kompletowaniu zbiorów, wreszcie zaś niedostatecznym funduszom na te cele. Winę ponoszą także reżyserzy i scenografowie nie przykładając do sprawy dokumentacji teatralnej należytej wagi. Byłby już czas na kolorowe fotografie i filmy z przedstawień.² Nasz wiek jest przecież wiekiem koloru. Za kilka lat może spostrzemy, że jesteśmy złymi gospodarzami spuścizny teatralnej; taki stosunek do własnej pracy, z której nic nie pozostaje, jest szkodliwy dla artystów i dla teatru. Bo w jaki sposób przyszłe pokolenia mogą kontynuować narodowe tradycje, nie powtarzać się i korzystać z eksperymentów, jeżeli zagubimy przeszłość?

Mały przykład z zakresu dokumentacji: szukając wiadomości o teatrze francuskim trafiłem na książkę, która jest poświęcona programom teatralnym ukazującym się w Paryżu w okresie od Antoine'a do Jouveta. Jest to drobiazgowa analiza wszystkich problemów poruszonych w artykułach tych programów, z podziałem na zagadnienia dramaturgiczne, biograficzne, plastyczne, muzyczne, choreograficzne, a nawet z zakresu ceramiki i grafiki; jest tu również spis wszystkich ilustracji, skorowidz nazwisk, spis wszystkich programów z podaniem wymiarów i gatunku papieru. Tak jest nie tylko we Francji; jestem przekonany, że Wsierossijskoje Tieatralnoje Obszczestwo (WTO) w ZSRR posiada lepsze zbiory fotografii z polskich przedstawień niż my sami. W Muzeum Teatralnym w Moskwie zebrano wszystkie pamiątki i dokumenty związane z artystami teatru rosyjskiego, między innymi płyty z nagranymi przez najwybitniejszych aktorów rolami. W Niemczech, we Włoszech, w Anglii wychodzą dziesiątki książek ilustrowanych o teatrze.

To się nazywa utrwalanie przeszłości.

Innym sposobem jej utrwalania są wydawane, szczególnie we Francji, albumy teatralne, wspaniałe, z wielkimi fotografiami, z reprodukcjami kolorowymi, z piękną czcionką, na wykwinnym papierze. Ta forma utrwalania przeszłości teatralnej, ten smak w jej podaniu czynią z każdego projektu dekoracji czy kostiumu arcydzieło, z każdego artysty — geniusza godnego uwiecznienia, a tekstowi książki nadają wartości głębsze i bardziej odkrywczе, niż często naprawdę posiada.

To się nazywa szacunek dla przeszłości.

Chociaż ta książka nie jest albumem, to jednak do ilustracji przywiązywano w niej duże znaczenie. Zrobiono chyba wszystko, aby było możliwie dużo dobrych ilustracji. Ale w marzeniach widziałem setki reprodukcji całostronicowych i kolorowych. Zasadniczy akcent ilustracyjny spoczywa na części trzeciej, poświęconej scenografii polskiej.

Praca niniejsza, podjęta za zachętą wydawnictwa przez początkującego autora, ma przede wszystkim na celu utrwalenie pięćdziesięcioletniej przeszłości naszej scenografii, aby tym łatwiej było budować logiczną, narodową i p o s t ę p o w ą przyszłość tej sztuki.

*

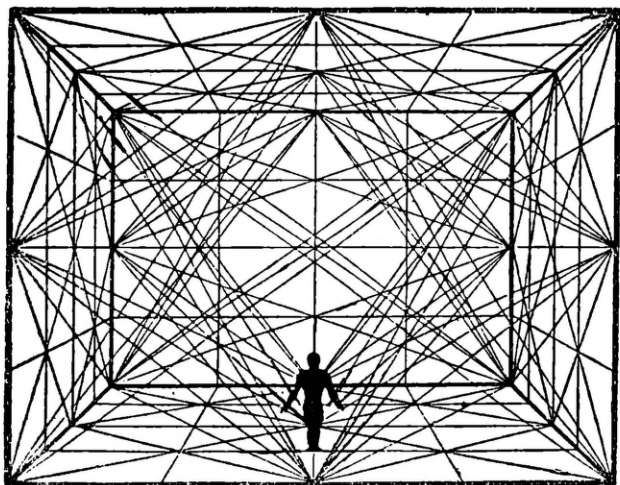
Pracę tę poświęciłem Leonowi Schillerowi nie tylko dlatego, że był w Polsce pierwszym, który wskazał na wartości scenografii w teatrze, traktował scenografię jako sztukę plastyczną, umiał ją analizować formalnie, pokazywał, jak na tekście dramatu budować dekorację, lecz również i dlatego, że Schiller skłonił mnie do pisania o scenografii. Jeżeli ta praca ma jakiś sens i wartość, Jemu przede wszystkim to zawdzięcza — niechże więc ta książka będzie skromnym podziękowaniem za Jego naukę.

Podziękowanie należy się również redakcji „Teatraliów“ Państwowego Instytutu Wydawniczego za inicjatywę zamówienia takiej pracy. Słusznie twierdzi się, że dzisiaj wydawnictwa muszą spełniać rolę mecenasów.

Bardzo dziękuję Konstantemu Puzynie i Edwardowi Csato za życzliwą i fachową krytykę, Alfredowi Woycickiemu i pracownikom naukowym Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN za informacje, pomoc, wskazówki.

Dziękuję liczным kolegom, którzy dopomogli mi w tej pracy pomysłami i materiałami — teatrologom, scenografom, pracownikom technicznym teatrów.

Warszawa 1956—1962



I

NARODZINY NOWOCZESNEJ SCENOGRAFII

Wstęp: Mieszczańska dekoracja teatralna XIX wieku .	13
<i>Tablica najważniejszych wydarzeń artystycznych (od 1870 r.)</i>	18
I. Narodziny współczesnej inscenizacji	20
II. Wpływy nowoczesnego malarstwa na scenografię	58
III. Problemy współczesnej architektury i techniki teatralnej	85
IV. Nowe wartości inscenizacyjne w dramacie współczesnym	104
Wnioski	131
Przypisy .	135
Bibliografia	140

WSTĘP:
MIESZCZAŃSKA
DEKORACJA
TEATRALNA
XIX WIEKU

Zadaniem scenografa jest scharakteryzowanie utworu dramatycznego we współczesnych konwencjach plastycznych, z uwzględnieniem specyfiki danego teatru. Ale tak rozumie się rolę scenografa dopiero na początku XX wieku, gdy we wszystkich dziedzinach sztuki doszło do zasadniczej rewolucji poglądów na sprawy formalne; w sztuce teatralnej tę rewolucję nazywamy Wielką Reformą. Dlatego będzie rzeczą konieczną zapoznać się z koncepcjami inscenizacyjnymi pierwszych dziesiętków lat naszego wieku, rozwojem współczesnych stylów malarskich i nową architekturą teatralną z jej urządzeniami technicznymi. Niewątpliwie i niektóre dramaty współczesne miały wpływ na formę scenografii³; stąd warto będzie choć na kilku przykładach poruszyć zagadnienie analizy scenograficznej tekstu dramatycznego.

Ażeby jednak dobrze zrozumieć Reformę teatralną, a więc i scenograficzną, musimy zapoznać się najpierw z dekoracją okresu poprzedniego.

Dążności reformatorskie w dziedzinie plastyki teatralnej kielkowały już w końcu XIX wieku, ale dopiero na początku XX wieku objawiły się w całej pełni w pismach teoretycznych, w przedstawieniach dramatycznych i baletowych. Można więc przyjąć, że współczesna scenografia narodziła się w XX wieku.

Przedtem, w drugiej połowie XIX wieku, panowała na scenach sztampowa dekoracja iluzjonistyczna, nazwijmy ją „mieszczańską“. Dość często dekoracje i konwencje teatru mieszczańskiego spotykamy i dzisiaj na scenach polskich i zagranicznych; pozostał jeszcze mieszczański gust, który szczególnie w ustroju socjalistycznym jest jakimś przykrym anachronizmem. Dekoracja dziewiętnastowieczna bowiem bardzo ściśle łączy się z mieszczańskimi formami życia, z mieszczańską estetyką.

Ilustracja 2 ukazuje schematycznie elementy dekoracji: kulisy (A) o odpowiednich konturach: ściany, drzewa, mostu, góry. Na tych płaskich sylwetkach namalowane były kamienie, gałęzie i liście, kolumny i gzymsy. Kulisy stały po bokach sceny równolegle lub skośnie do widowni, jedna za drugą w odległości 1—2 metrów, tak aby między nimi mógł przejść aktor. Od góry scenę zamykały paludamenty (B) koloru nieba lub, jeśli dekoracja przedstawiała las, malowane gałęzie i liście na fryzach (C). Z tyłu, w głębi sceny, zawieszano płótno z malowanym niebem, morzem, górami (D). Przed tym płótnem, zwanym prospektem, ustawiano ferm (E) o konturach pagórka, krzaków, ażeby zasłonić styk „nieba“ z podłogą sceny. Praktykably używano bardzo rzadko i nakrywano je sztucznymi trawnikami (F). Podłoga sceny była pochyła, to znaczy wznosiła się w głąb sceny.

Zmiany dekoracji (il. 3) odbywały się za pomocą dwóch maszynerii: wyciągów (G), które podnosiły w górę, nad scenę właściwą, paludamenty, fryzy, gałęzie, prospekty, kurtyny; i wózków (H), które wysuwały kulisy na boki sceny. Wózki poruszały się na szynach (pojedynczych) pod sceną, a przymocowane do nich żerdzie (słupce, I) wystawały spod podłogi sceny poprzez podłużne otwory odpowiadające szynom (J).

Pod sceną również znajdowały się maszyny teatralne, przede wszystkim drewniane bębny o różnej średnicy; służyły one do opuszczania i podnoszenia zapadni i zjaw (il. 4).

Dekorator był projektodawcą i wykonawcą. Zadaniem jego było opracowanie efektów technicznych i wydobycie z dekoracji złudzenia rzeczywistości. A więc dekorator musiał obmyślić i zrealizować pożar miasta na oczach widza, burzę na morzu, wschód słońca, trzęsienie ziemi, lot aniołów, metamorfozę Fausta, pojawianie się diabłów spod ziemi i ich znikanie, kaskady, fontanny.

Te techniczne tricki były strzeżone jak doniosłe wynalazki i jeśli sam malarz dekorator nie był ich autorem, to na afiszu podawano nazwisko pomysłodawcy efektu.

Dekorator był wykonawcą swoich projektów. A więc najpierw wykreślał w sztucznej perspektywie całe wnętrza pałacu z kolumnami, schodami, łukami, rzeźbami, a następnie malował to wszystko z cieniem, tak żeby osiągnąć złudzenie plastyczności, trójwymiarowości, złudzenie rzeczywistości, co było celem głównym i umiejętnością nie lada.

Tak przedstawia się ta dekoracja od strony technicznej, wykonawczej, warsztatowej.

Od strony artystycznej dekorację dziewiętnastowieczną charakteryzuje iluzja, dążenie do wywołania złudzenia, że akcja dzieje się w prawdziwym lesie, katedrze, pałacu (il. 1, 5, 6, 7).

W przedmowie do swojej książki *O maszynach i dekoracjach teatralnych* tak pisze M. J. Moynet: „Ta mała książka ma na celu zapoznanie czytelnika

z sekretami sztuki dekoracyjnej i inscenizacją w dużych teatrach. Widzowie, którzy uczestniczą w przedstawieniu np. opery lub feerii, widzą dokonujące się na ich oczach zmiany, transformacje, efekty magiczne, które ich zaciekawiają lub czarują. Większość jednak widzów nie zastanawia się nawet, ile trzeba było pomysłowości, sztuki, wiedzy i pracy, ażeby spowodować te wszystkie *złudzenia*.⁴ A w innym miejscu: „...jeśli inscenizacja (oczywiście w znaczeniu „realizacja techniczna”) jest zrobiona starannie, jeśli dekoracje są dobrze namalowane, rekwizyty i kostiumy sumiennie przestudowane, widzom może się zdawać, że są przeniesieni w to samo miejsce akcji, w którym autor umieszcza swoje osoby dramatu — osiągnięte jest *złudzenie*.“⁵ (Uwaga w nawiasie i podkreślenia moje — Z. S.)

Ażeby było złudzenie, dekoracja musi naśladować rzeczywistość: widz musi widzieć wynurzające się spoza gór słońce z promieniami, falujące morze z bałwanami; jeśli jest zima, musi padać śnieg, z kominów chałup musi unosić się dym, w fontannie musi pluskać woda.

Sztuka malowania prospektów polega na wydobyciu iluzji głębi; katedra musi być zawsze bardzo wysoka, z licznymi kolumnami i witrażami; pałac ma zawsze dziesiątki drzwi, jedno za drugim, które otwierają się na przejście Cesarza i Madame Sans-Gêne.

Na tę scenierię iluzjonistyczną niewątpliwie miało wpływ malarstwo realistyczne, pejzaże francuskie i niemieckie przede wszystkim (il. 8, 9). Ale to, co w obrazach było sztuką malarską, przemieniło się na scenie w panoramę. Na domiar złego w teatrze nie pracowali najwięksi malarze, przeciwnie, żadne nazwisko dekoratora nie wiązało się z rozwojem sztuki plastycznej. (Odwrotnie niż na początku XX wieku, kiedy najwięksi artyści, jak Picasso, Léger, będą w ścisłym kontakcie z teatrem.) Panoramę teatralną — a w każdym razie jej wpływy — spotkamy w „malarstwie” różnych panoram religijnych i batalistycznych, które są jakimś szczytowym punktem iluzjonizmu w plastyce, toteż mają największe powodzenie wśród najbardziej małomieszczańskiej publiczności.

Drugą, równie ważną cechą dekoracji XIX wieku jest jej charakter *kosmopolityczny*. Na początku XIX wieku teatry miały bardzo często zagranicznych dyrektorów (antreprenerów), dekoratorów, baletmistrzów, a nawet zespoły (przede wszystkim baletowe). Potem, w miarę jak bogacące się mieszczaństwo wykazuje coraz więcej zainteresowania teatrem, powstają nowe gmachy, organizują się krajowe zespoły aktorskie. Dekoracje natomiast bardzo często są malowane za granicą: z pracowni wiedeńskich pochodzą dekoracje całej Europy środkowej, a Berlin wysyła rekwizyty na cały świat. Wszędzie spotyka się tę samą „wystawę”, ten sam las, pałac, miasto, ogród.⁶

Dekoracja XIX wieku nie oddaje charakteru utworu dramatycznego. Dekorator nie patrzy na naturę (pejzaż, architekturę, wnętrze) poprzez utwór dramatyczny, lecz kopiuje ją niezależnie od widzenia, stylu i konwencji poety.

Drzewo z tragedii wygląda tak samo jak drzewo z komedii; proporcje dekoracji w stosunku do aktora są wzięte z życia, a nie ze sztuki dramatycznej.

Pod względem kompozycji formy i koloru w dekoracji XIX wieku powtarza się schemat: trapezoidalny plan i brązowa tonacja barwna. Pokój i chata to zawsze trzy ściany na planie trapezu, plenery to kulisy z prawej i lewej, z perspektem od tyłu; kolor nie ma żadnej funkcji artystycznej, nie jest komponowany malarsko — słowem, nie jest to kompozycja plastyczna.

W dekoracji XIX wieku nie ujawnia się indywidualność artystyczna dekoratora, jego osobiste widzenie świata, jego zamiłowania kolorystyczne i kompozycyjne — wszystkie dekoracje są do siebie podobne.

Z tego wynika, że w mieszczańskim teatrze dziewiętnastowiecznym nie było inscenizacji artystycznej, interpretacyjnej, lecz przede wszystkim inscenizacja techniczna.

Ten wykaz różnic dowodzi dostatecznie wyraźnie, że na przełomie XIX i XX wieku w dziedzinie plastyki teatralnej zaszły zasadnicze zmiany. Dekorator dziewiętnastowieczny jest jedynie technikiem: świetnie zna technikę malowania, technikę zmian dekoracji i technikę efektów teatralnych. Scenograf współczesny interpretuje tekst dramatyczny (inscenizuje) i tworzy oryginalne dzieła plastyczne w kompozycji przestrzennej i kolorystycznej, jak każdy artysta plastyk: malarz, rzeźbiarz, grafik.

W XVIII wieku modę artystyczną dyktował Wersal, w XIX wieku — Schönbrunn! Na cesarzu Franciszku Józefie wzorowała się arystokracja i mieszczaństwo. Schönbrunn naśladowała dekoracje salonów i ogrodów, na każdej scenie takie same. W każdym mieście są również wiedeńskie grinzingi z orkiestrą damską, która gra walce, podczas gdy obywatele piją piwo i zajądają kielbasę, oraz prater z karuzelami, strzelnicami, łódkami... We wnętrzach mieszczańskich panują ciemności, pełno pluszowych portier i pluszowych mebli; sufit usiany jest kwiatami lub gwiazdami (nawet u Matejki), na ścianach rogi nie upolowanych jeleni i landszafty jak dekoracje teatralne. Cykl iluzjonizmu jest zamknięty.

Jest w tym stylu jakieś zakłamanie, oszukiwanie samego siebie. W teatrze po podniesieniu kurtyny widz ogląda plenery i pałace na miarę swojej wyobraźni: banalnie ładne lasy i jeziora, banalne historyczne zamki i salony pałacowe. W końcu XIX wieku buduje się kościoły... gotyckie, a fabrykanci wznoszą sobie rezydencje w stylu zamków romańskich czy renesansowych. Ale wielka prosperity i spokojne życie są również iluzją. Znamy przecież prawdziwsze oblicze tej epoki, przekazane nam przez Żołę, Becque'a, Ibsena, Hauptmanna, Zapolską, jej prawdę bez złudzeń. Toteż pisarze naturalistyczni będą pierwszymi buntownikami przeciwko owemu iluzjonistycznemu teatrowi mieszczańskiemu, bezideowemu społecznie i artystycznie. Ale scenografia do dramatów naturalistycznych niewiele się różni od iluzjonistycznej. Nie jest co prawda ba-

nalna i sztafpowa, jest oparta na studiach rzeczywistości, jest wierna prawdzie, jeśli chodzi o kostiumy, meble, akcesoria, oświetlenie. Ale z teatru iluzjonistycznego pozostały kulisy, liście na siatkach, podesty obłożone trawnikami, nawet gama kolorystyczna i kompozycja. Bo z teatrem naturalistycznym nie był związany żaden wielkiej miary malarz czy dekorator, który byłby zdolny stworzyć nową oprawę plastyczną do dzieł Becque'a czy Czechowa.

Toteż nawet dzisiaj inscenizacja sztuk naturalistycznych napotyka na trudności szczególnie od strony dekoracyjnej, bo sztuki te wiązały się w naszej pamięci z formą iluzjonistyczną, co z kolei przypomina nam mieszczańską estetykę, szczególnie znieawidzoną. Dlatego dekoracje te, utrzymane w stylu iluzjonizmu końca XIX wieku, określiłem jako „mieszczańskie“. A że między życiem i sztuką istnieje zawsze ścisły związek, mieszczańskie gusta pokutujące jeszcze w społeczeństwie powołują od czasu do czasu na scenę nowe wcielenia naturalizmu, które z kolei podtrzymują tego rodzaju upodobania wśród widzów. Niełatwo jest bowiem twórcom i odbiorcom sztuki wyrwać się z zakłętego kręgu działania społecznego mieszczańskiej estetyki iluzjonizmu.

TABLICA
NAJWAŻNIEJSZYCH
WYDARZEŃ
ARTYSTYCZNYCH
(od 1870 r.)

- 1871 — *Narodziny tragedii* Nietzschego
- 1874 — Pierwsza wystawa impresjonistów w Paryżu
— Meiningeńczycy w Berlinie
- 1876 — Otwarcie teatru Wagnera w Bayreuth
- 1881 — Kabaret „Chat Noir“
- 1887 — Otwarcie Théâtre Libre Antoine'a w Paryżu
- 1889 — Założenie Freie Bühne pod kierownictwem Brahma w Berlinie
- 1891 — Otwarcie Théâtre d'Art P. Forta
- 1893 — Teatr „L'Oeuvre“ Lugné-Poe
- 1896 — *Ubu król* Jarry'ego w „L'Oeuvre“
- 1898 — Otwarcie MChAT w Moskwie. Stanisławski, Niemirowicz-Danczenko
— Ukazanie się *Cezara i Kleopatry* Shawa
- 1899 — *Die Musik und die Inszenierung* Appii
- 1903 — *Wyzwolenie* i *Bolesław Śmiały* inscenizowane przez Wyspiańskiego w Krakowie
- 1905 — Wystawa fowistów w Paryżu
— „Zielony Balonik“ w Krakowie
— *Sen nocy letniej* u Reinhardta w Berlinie
- 1908 — Otwarcie Künstlertheater w Monachium (Fuchs, Erler, Littmann)
- 1909 — Manifest futuryzmu Marinettiego
— *Die Revolution des Theaters* Fuchsa
— Balet Diagilewa w Paryżu
- 1910 — Pierwsza wystawa kubistów
- 1911 — *On the Art of the Theatre* Craiga
— *Hamlet* w MChAT w inscenizacji Craiga
- 1913 — Otwarcie Teatru Polskiego Szyfmana w Warszawie
— Otwarcie „Vieux-Colombier“ Copeau w Paryżu
— Początki współpracy Dalcroze'a i Appii w Hellerau
- 1914 — Otwarcie teatru Tairowa w Moskwie
- 1916 — Grupa artystów w Zurychu przyjmuje nazwę „Dada“
- 1917 — *Parade*, balet stworzony przez Cocteau, Picassa, Satie
— *Les Mamelles de Tirésias* Apollinaire'a w Paryżu

- 1918 — *Misterium buffo* Majakowskiego
— Ekspresjonistyczna inscenizacja *Merlina* Immermanna w Berlinie
- 1919 — Otwarcie Grosses Schauspielhaus Reinhardta w Berlinie
— Powstanie Zrzeszenia Niemieckich Teatrów Ludowych
— *Kwadrat biały na białym polu* — obraz Malewicza (suprematyzm)
— Powstanie „Reduty” pod kierownictwem Osterwy
- 1920 — Pierwszy teatr Meyerholda w Moskwie
— Pierwszy film ekspresjonistyczny: *Gabinet doktora Caligari*
- 1922 — *Księżniczka Turandot* w inscenizacji Wachtangowa
- 1924 — *Création du monde* — balet Milhauda i Légera
- 1924 — Manifest surrealistów
— Otwarcie Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie (Schiller, Horzyca, Pronasz-
kowie)
- 1925 — Projekt teatru Perreta
— Ukazuje się *Orfeusz* Cocteau
- 1927 — *Sen Kruszejewskiej* (Wierciński, Gall, Krassowski)
- 1928 — Projekt teatru Piscatora i Gropiusa
— *Opera za trzy grosze* Brechta i *Dobry wojak Szwejk* Haška w Berlinie (Piscator,
Grosz)
- 1931 — Film Cocteau *Le Sang d'un poète*
— „La Barraca” — zespół teatralny G. Lorki
- 1932 — Inscenizacja *Dziadów* Schillera i Pronaszki we Lwowie
— Budowa nowego teatru Meyerholda (arch. Barchin i S. Wachtangow)
-

I
NARODZINY
WSPÓŁCZESNEJ
INSCENIZACJI

Z poprzednich rozważań wynika chyba jasno, że naturalizm jest najwyższą, bo zorganizowaną artystycznie i bojową społecznie, formą iluzjonizmu, a równocześnie pierwszym krokiem w kierunku nowoczesnego teatru. Pierwszymi reformatorami teatru iluzjonistycznego tej epoki są Wagner, Meiningerńscy⁷, Antoine, Stanisławski. Oni wprowadzają jakiś artystyczny i organizacyjny porządek.

Przede wszystkim tworzą stałe i zdyscyplinowane zespoły. Repertuar opierają na wartościowych pozycjach literackich, klasycznych i współczesnych. Inscenizację budują na gruntownej znajomości tła historycznego, obyczajów; kostium, rekwizyt, dekorację starannie rekonstruuja według autentyku. Aktor sumiennie zapoznaje się ze swoją postacią, stapia się z nią w jedno.

Nie jest to jeszcze teatr nowoczesny, lecz jakby dopiero akademickie studium, uczciwa nauka przygotowawcza dla przyszłej twórczości, oparta o rzetelną wiedzę i umiejętność. Dlatego ten teatr należy bardzo cenić — stał się on solidną podstawą dla rozwoju sztuki teatralnej XX wieku.

Teatr najwspanialej rozwinął się w tych ośrodkach, gdzie baza naturalistyczna była najsilniejsza: w Paryżu, gdzie po Antoine'ie tworzą swoje teatry: Fort, Lugné-Poe, Copeau, potem Jouvett, Dullin, Baty, a po nich Barrault, Vilar; w Moskwie, gdzie po Stanisławskim rozwinie się teatr Meyerholda, Wachtangowa i Tairowa; w Berlinie i Monachium, gdzie po Meiningerńczykach i Wagnerze przyjdą reformatorzy: Appia, Fuchs, a po nich Reinhardt, Piscator i — po przeminięciu dyktatury — Brecht.

Czynnikiem rozwoju teatru jest także baza materialna: przemysł miejski, fabryki, handel, rozrost liczebny miasta, wzrost stopy życiowej i masowy wpływ mieszczaństwa do teatru.

W tych środowiskach, gdzie powstały dzięki naturalizmowi podstawy artystyczne, a dzięki rozwiniętemu przemysłowi podstawy materialne, najlepiej rozwinęła się sztuka teatralna. Ale w każdym z trzech głównych ośrodków: Paryżu, Berlinie i Moskwie, rozwój tej sztuki pójdzie w nieco innym kierunku. W Moskwie w wyniku rewolucji socjalistycznej powstanie teatr awangardowy i polityczny Meyerholda, w Berlinie stan społecznej chwiejności wyda z jednej strony teatr mieszczański Reinhardta, z drugiej socjalistyczny Piscatora, w Paryżu zaś twórcze kulturalnie mieszczaństwo stworzy linię postępową, ale raczej w formie niż w treści. Przy wszystkich różnicach i odcieniach, w ośrodkach naturalizmu reakcja na naturalizm mogła być i była najsilniejsza.

Teatr naturalistyczny stanowi więc pewną bazę dla przyszłych kierunków inscenizacyjnych. Inscenizacja naturalistyczna narzuca się jako odpowiednik dramatu naturalistycznego i jego konwencji. Jego cechą widowiskową, do pewnego już stopnia scenograficzną, jest akcja odgrywająca się w jednym lub niewielu miejscach, najczęściej w pokoju, salonie. Rozwój akcji jest chronologiczny. Rekwizyt odgrywa ważną rolę; bez jedzenia, palenia w piecu, wycierania kurzu sztuka naturalistyczna nie może się obejść. Czas akcji w poszczególnych aktach zbliżony jest do naturalnego, życiowego. Osoby działające są również możliwie jak najbardziej zwykłe, codzienne; głównym bohaterem, czasem aż niejako postacią tytułową, staje się nie indywidualna postać, lecz zbiorowość, często klasa społeczna (*Kruki, Mieszczenie, Jegor Bułyczow i inni*).

Odpowiednikiem literackiego przekroju życia jest dekoratorski przekrój mieszkania, z którego jakby wyjęto czwartą ścianę, co również podkreśla aktor grając czasem tyłem do widowni. Dekoracja nie kończy się na scenie, ale i za sceną jest wyznaczona topografia domu i okolicy. Dekorator raczej porządkuje, niż tworzy dekoracje: dobiera meble, kolor tapety i firanek jak tapicer w bogatych mieszczańskich domach — jest raczej rzemieślnikiem niż artystą.

Podobne zasady panują i w muzyce. W werystycznych operach Pucciniego również mamy jedzenie, ogień w piecu, deszcz, księżyc, chór sprzedający śliwki i śledzie. Muzyka stara się naśladować dźwięki przyrody, jest iluzjonistyczna.

W malarstwie obok wielkich realistów połowy XIX wieku — Courbeta, Corota, Théodore'a Rousseau, Milleta — mamy mnóstwo malarzy rodzajowych scen i banalnych pejzaży, których reprodukcje „zdobią” do dnia dzisiejszego ściany mieszkań.

Nie należy jednak zapominać, że ten nawrót do życia, charakterystyczny dla werystów w literaturze, muzyce, plastyce i teatrze, był na tle tamtej epoki nawrotem pozytywnym i odegrał rolę postępową.

Ale w momencie największych triumfów rodzi się reakcja przeciwko naturalizmowi, dążenie do stworzenia nowej formy, bardziej twórczej w stosunku do autentyku. Te dążenia na terenie teatru reprezentują reformatorzy: Appia, Craig, Fuchs.

Wielkim odkryciem dla ludzi teatru końca XIX wieku stały się *Narodziny tragedii* Nietzschego (1871). Dotychczas teatr grecki nie łączył się z żadną wizją przedstawienia i inscenizacji, ograniczał się do literatury dramatycznej, jedynej pozostałej po nim pamiątki, był teatrem literackim. Nietzsche na podstawie wykopalisk i badań uczonych sugestywnie odtworzył widowiska greckie, rozgrywające się pod błękitem nieba, na pomoście drewnianym lub marmurowym, wyzbyte wszelkiego iluzjonizmu: „Scena antyczna, wąska, oparta o tylną ścianę, bardzo płytka, nadawała małej grupie osób poruszających się miarowo charakter płaskorzeźby żyjącej lub żywej rzeźby na tle frontonu świątyni.“ Porównując aktora współczesnego z greckim Nietzsche stwierdza: „Aktor w kostiumie przedstawia dla nas człowieka rzeczywistego, dla Greków — człowieka sztucznego w stylizacji bohaterskiej.“ Dowodem tego jest przede wszystkim kostium: „Te istoty na wysokich koturnach, z twarzą skrytą poza gigantyczną maską, znacznie wyższą od głowy i pomalowaną jaskrawymi barwami, z rękami i nogami kaszerowanymi i wypchanymi ponad wszelkie prawdopodobieństwo, zaledwie mogące się poruszać, obciążone długą szatą i olbrzymią peruką [...] te postacie muszą mówić i śpiewać pełnym głosem przez otwór w masce, ażeby być słyszаныmi przez tłum dwudziestu tysięcy osób.“

Specjalną rolę w teatrze greckim odgrywała muzyka. „Słowo działa najpierw na intelekt, stąd dopiero na uczucie [...]. Muzyka, przeciwnie, dosięga natychmiast serca, jest ona jedynym językiem uniwersalnym, który jest wszędzie zrozumiały.“ I Nietzsche precyzuje: (w teatrze greckim) „muzyka powinna być nieś poemat, wzmacniać ekspresję uczuć i zainteresowanie sytuacją nie przerywając akcji.“⁸ Przypomnijmy jeszcze zdanie Schopenhauera na ten temat: „Gdy muzyka adekwatnie towarzyszy scenie, akcji, czynowi, dekoracji, wydaje się nam odsłaniać najgłębsze treści, jest komentarzem najbardziej sprawiedliwym i najbardziej trafnym.“⁹

Tak ukazany teatr grecki, podziwiany dotychczas tylko poprzez dramat, a teraz objawiony jako sztuka plastyczna i muzyczna, dawał wiele do myślenia inscenizatorom.

WIELKA REFORMA

Idee Schopenhauera i Nietzschego, szczególnie te, które odnosiły się do muzyki w przedstawieniu teatralnym, na pewno wpłynęły na koncepcję inscenizacji Adolphe'a Appia¹⁰, którą zawarł w swojej książce pt. *Muzyka i inscenizacja*. Chociaż ta praca jest poświęcona inscenizacjom dramatów muzycznych, to jednak jej zasady są istotne i dla wszystkich innych form widowiskowych (il. 10, 11, 12).

„Czegóż szukamy w teatrze? — zastanawia się Appia. — Piękne malarstwo możemy zobaczyć gdzie indziej i na szczęście nie pocięte na kulisy; fotografia

pozwała nam poznać świat siedząc w fotelu; literatura sugeruje nam najbardziej urocze obrazy, a mało jest ludzi, którzy nie mogliby podziwiać od czasu do czasu pięknych widoków natury. Nie tego więc szukamy, przychodzimy do teatru, żeby uczestniczyć w akcji dramatycznej; tę akcję umożliwia obecność osób dramatu na scenie; bez osób dramatu nie może być akcji [...]. Trzeba więc za wszelką cenę budować inscenizację na istnieniu aktora i w tym celu oczyścić scenę ze wszystkiego, co jest sprzeczne z tą obecnością [...]. Są więc dwa warunki obecności artystycznej ciała ludzkiego na scenie: światło, podkreślające jego plastyczność [trójwymiarowość], i budowa plastyczna [trójwymiarowa] dekoracji, podkreślająca walor pozy i ruchu.¹¹

Rozpatrując te dwa elementy: światło reflektorowe, które mniej więcej w tym czasie zaczęto wprowadzać na sceny¹², i dekorację, precyzuje: „Nawet początkujący w dziedzinie dekoracyjnej zrozumie, że malarstwo i światło są dwoma elementami, które się wykluczają, gdyż oświetlić malowidło znaczy umożliwić tylko jego oglądanie, co nie ma nic wspólnego z rolą aktywną światła, a nawet jest jej przeciwne [...]. Światło jest samo w sobie elementem, którego efekty są nieograniczone [...] jest dla nas tym, czym paleta dla malarza. Przedmiot jest plastyczny dla naszych oczu, jeżeli pada na niego światło, a jego plastyczność można podkreślić artystycznie tylko przez artystyczne użycie światła.”¹³

Tak więc bryła aktora na scenie, wydobyta światłem, wyznacza brylowatą dekorację. Ale nie tylko dekorację; bryłą również musi być podłoga sceny przemieniona na podesty, potrzebne do gry aktora. „Ruchy ciała ludzkiego wymagają przeszkód, ażeby mogły się uwidocznic: wszyscy artyści wiedzą, że piękno ruchu ciała zależy od różnorodności punktów oparcia, które mu daje ziemia i przedmioty. Ruch aktora może być artystycznie podkreślony tylko dobrą budową podłogi [podestów].”¹⁴ Ale na jakiej podstawie budować podesty sceny? Na podstawie muzyki — odpowiada Appia. „Tak jak muzyka tworzy słowo i łączy z nim gest, tak tworzy również ruch, odmierzając rytm kroków wstępujących lub zstępujących, po powierzchni płaskiej lub zróżnicowanej.”¹⁵ Rytm muzyczny podaje moduł do stworzenia proporcji, gdyż wszystkie kroki aktora, wyznaczone muzycznie, określają przestrzeń, a więc wyznaczają proporcje dekoracji. To znaczy: w nowoczesnej inscenizacji dramatów muzycznych należy przetransponować rytm muzyki, który jest podstawą wszystkiego, na rytm słowa i ruchu aktora, na rytm form dekoracyjnych, na rytm całego przedstawienia.

Natomiast proporcje dekoracji w dramacie niemuzycznym wyznacza rytm tekstu poetyckiego wypowiedzianego przez aktora w ruchu.

A więc ruch i gest nie mogą być naturalistyczno-naśladowcze. „Aby ruchy człowieka stały się środkiem wyrazu artystycznego, muszą następować po sobie w określonym rytmie.”¹⁶ W tej dziedzinie dużymi osiągnięciami mógł się pochwycić Jacques-Dalcroze¹⁷, i Appia wskazuje na jego metodę rytmiki tanecznej jako na przykład transponowania muzyki na ruch i gest.

Co do koloru dekoracji, Appia jest zdania, że „obraz będzie bardziej przekonujący, gdy jego kolor będzie jednolity z kostiumem”.¹⁸ Elementem kolorystycznym i barwiącym jest światło, które ma tę zaletę, że jest zmienne. (Przypominam, że jest to pierwszy okres stosowania reflektorów punktowych w teatrze, i Appia na tym polu jest pionierem, a nawet fanatykiem).¹⁹

W związku z wystawą makiet teatralnych w Mediolanie Appia pisze: „W naszych czasach istotą teatru jest ruch.”²⁰ Dlatego proponuje uzupełnienie wystawy martwych modeli pokazami fragmentów sztuk teatralnych granych przez aktorów. Powstaje więc pytanie, jaki powinien być stosunek formy dekoracji do aktora? Appia odpowiada: „Przestrzeń, aby współuczestniczyć w ich [aktorów] życiu, nie może przyjmować podobnych im kształtów, przeciwnie — powinna im się przeciwstawiać. W tym celu układ przestrzenny będzie się składać z niewielu tylko linii. Będą to: pozioma, pionowa, skośna (płaszczyzna nachylona) i ich połączenia, jak np. schody, które razem z sylwetą ciała dają efekty, do jakich żaden inny układ nie może pretendować [...] cała gra prostych bloków w przeciwstawieniu do zawsze zaokrąglonych kształtów ciała i do krzywych tras ruchu.”²¹

To sformułowanie Appii przypomina wypowiedzi malarzy abstrakcjonistów (Mondrian). Nic dziwnego. W teoriach Appii dokonała się pewna ewolucja, doskonale widoczna przy zestawieniu wcześniejszych i późniejszych projektów dekoracji, z których pierwsze charakteryzują się monumentalizmem o cechach realistycznych, a ostatnie bliskie są abstrakcjonizmowi.²²

W ten sposób cała koncepcja Appii jest logicznie zamknięta i wychodząc od muzyki i aktora określa formę i rolę dekoracji oraz rytm gry aktora. Appia zwalcza dekorację iluzjonistyczną, malowaną, zastępuje ją dekoracją konstruowaną, trójwymiarową, a podłogę sceny zabudowuje podestami funkcjonalnymi. Jego idee miały doniosłe znaczenie i zapłodziły inne kierunki, tym bardziej że były przedstawione bardzo jasno i logicznie i bazowały na istotnych elementach teatralności.

Podobny program artystyczny głosi Georg Fuchs²³ i realizuje go wraz z dekoratorem Fritzem Erlerem, przede wszystkim w Monachium (il. 13, 14). Idee swoje przedstawił w książce *Die Revolution des Theaters* (1909).

Punkt wyjściowy Fuchsa jest społeczny: dąży on do stworzenia teatru społecznego, teatru dla mas, do „reteatralizacji” teatru, do przywrócenia mu jego właściwej funkcji, jaką miał w Grecji, w średniowieczu, w czasach Szekspira i Lope de Vegi, a którą stracił na rzecz dominacji elementu literackiego w przedstawieniu, przekształcając się w teatr kameralny, elitarny, nie dla ludu. Ale zmieniły się warunki społeczne, proporcje klasowe się odwróciły: „Nasza cywilizacja budzi się z długiego letargu; nagły zryw «cywilizacji maszynizmu» zniszczył stare cywilizacje starannie wznoszone. W wielkich skupi-

skach ludzi oderwanych od ziemi przodków zatraciła się siła rasy: rozpadły się dawne formy, a nie stworzono nowych.“²⁴

Dla nowego widza trzeba stworzyć nowy teatr i nową literaturę. Architektura teatru również musi ulec zmianie: wielki amfiteatr zastąpi łoże arystokratyczne i balkony, a scena złączy się z widownią. Aktor zbliży się do publiczności i będzie grał na proscenium, a nie w głębi sceny (to przyciąganie publiczności odczuwa każdy aktor). Nie trzeba rozbudowywać sceny do tyłu, wystarczy parę metrów w głąb, co ułatwi aktorowi grę „reliefową“ (płaskorzeźbową), a dekoratora uwolni od problemów krycia góry i boków sceny, bo i dekoracja będzie nie rozbudowana w głąb, lecz płaskorzeźbowa, będąca najlepszym tłem plastycznym i akustycznym dla aktora. Taka architektura sceny przyniesie również korzyść publiczności: na skutek płaskości dekoracji widzialność ze wszystkich miejsc będzie niemal identyczna.

Taki teatr, Künstlertheater, został zbudowany w 1908 r. w Monachium i zdał egzamin doskonale (il. 99, 100). Ale nie trwał długo, nie znajdując poparcia państwa. Te idee podejmą w Niemczech Reinhardt (ale tylko formalnie) i Piscator; we Francji Gémier. Koncepcja „reteatralizacji“ znalazła najlepsze warunki swego urzeczywistnienia w Związku Radzieckim.

Jednym z najciekawszych reformatorów teatru jest Edward Gordon Craig.²⁵ Jego walka z realizmem teatru wiktoriańskiego, a przede wszystkim z naturalizmem, doprowadziła go do postulowania autonomiczności sztuki teatralnej, której twórcą nie będzie literat, aktor, malarz, lecz artysta obdarzony wszystkimi talentami, jedyny twórca dzieła sztuki scenicznej. Każde bowiem dzieło prawdziwej sztuki: malarskiej, literackiej, muzycznej — tworzone jest przez pojedynczego artystę, co zapewnia tym dziełom artystyczną jednolitość.

Swoje koncepcje zawarł Craig przede wszystkim w książce *O sztuce teatru*, w wydawnictwie „The Mask“ i w wykładach w Szkole Sztuki Dramatycznej we Florencji (il. 15, 16, 17, 18).

Jedną z najbardziej rewolucyjnych idei Craiga jest idea *n a d m a r i o n e t y*, która miałaby w teatrze przyszłości zastąpić aktora. A oto geneza tego pomysłu: „Gra aktora — pisze Craig — nie tworzy sztuki; nie, niesłusznie nazywa się go artystą. Bo wszystko, co jest przypadkiem, zaprzecza Sztuce. Sztuka jest zaprzeczeniem Chaosu, który jest niczym innym jak nawałnicą przypadków. Sztuka rozwija się tylko według uporządkowanego planu. Wynika z tego jasno, że, aby stworzyć dzieło Sztuki, możemy posłużyć się tylko materiałem pewnym. Otóż człowiek nie stanowi takiego materiału.“²⁶ Poszukując tego idealnego tworzywa teatralnego Craig odkrywa marionetę, stworzonego przez artystę Aktora o ruchach precyzyjnych, ślepo posłusznego jego woli, dużą marionetę, dobrze widoczną dla dużej widowni — „nadmarionetę“. Ale zanim teatr dojdzie do takiej formy, aktor musi jeszcze przejść przez dwie fazy rozwojowe: od naturalistycznego „uosabiania“ postaci do komponowanego „przed-

stawiania“ postaci. Nadmarioneta byłaby więc „aktorem“ teatru na najwyższym etapie twórczym.

W dekoracji Craig również walczył z „uosabianiem“ naturalistycznym pałacu, lasu. Komponował dekorację w oparciu o syntetyczno-symboliczną wizję utworu. Dla *Makbeta* widzi dekorację o dwóch elementach zasadniczych: „wysoką i stromą skałę i wilgotną chmurę, która zacienia szczyt. Tu mieszkanie ludzi dzikich i wojowniczych, tam miejsce pobytu, które nawiedzają duchy.“ Jaki kształt będzie miała ta skała i jaki kolor? Kształty należy wydobyć liniami wznoszącymi się. „Nie obawiajcie się ciągnąć ich w górę, nigdy nie będą dosyć wysokie [...]. Pamiętajcie, że to wszystko jest problemem proporcji i nie ma nic wspólnego z realnością. Ale kolory, mówicie, jakież są kolory, które Szekspir wskazał? Nie radźcie się natury, ale najpierw samej sztuki. Znajdźcie w niej dwa kolory: kolor skały i ludzi, i kolor chmury i duchów. Wierźcie memu zdaniu i — przez cały czas projektowania dekoracji i kostiumów — nie szukajcie innych kolorów aniżeli te dwa wskazane.“²⁷

Craig pokazywał szkice Stanisławskiemu, „jakieś linie, jakieś płynące w dal obłoki i lecące kamienie dawały nastrój niepowstrzymanego pędu wzwyż i pozwalały wierzyć, że na tej drodze zrodzi się z czasem nie znana nam jeszcze nowa sztuka. Mówił [Craig] o tej niewątpliwej prawdzie, że niepodobna traktować trójwymiarowego ciała aktora tak, jak traktuje się malowidło. Mówił, że na scenie musi występować rzeźba, architektura i przedmioty trójwymiarowe.“²⁸

W teatrze Stanisławskiego Craig inscenizuje *Hamleta* „jako duszę umieszczoną w przestrzeni zimnej i nieskończonej“. Dekorację stanowią parawany. „Tworzyły one na scenie zarysy architektonicznych form [...]. Zarysy te uzupełniać miała wyobraźnia widza, wciągniętego w ten sposób do aktywnej współpracy twórczej [...]. Trudno było wymyślić coś lepszego i prostszego niż parawany i trudno było o lepsze tło dla aktora [...]. Parawany winny być potraktowane jako architektoniczne przedłużenie widowni i harmonijnie z nią się łączyć. Przed samym rozpoczęciem przedstawienia wszystkie te parawany płynnie i uroczyście poruszają się, kontury i grupy mieszają ze sobą. Wreszcie ekrany zatrzymują się i zamierają w nowym układzie.“²⁹

Całe przedstawienie *Hamleta* — niezbyt udane z powodów technicznych: trudno było zbudować tak wysokie parawany i przestawiać je na oczach widzów — wywarło duże wrażenie. „Jedni zachwycali się, inni krytykowali, ale wszyscy byli podnieceni i wzruszeni, klócili się, wygłaszali odczyty, pisali artykuły, a niektóre teatry zapożyczały pomysły Craiga podając je za swoje.“³⁰

Idee Craiga różnie można rozumieć, nawet uważać je za sprzeczne z istotą teatru. Ale wiele jest w nich twórczej myśli, którą różni inscenizatorzy będą kontynuować, chociaż nie dojdą do przepowiedzianej przez niego autonomicznej „Sztuki Teatru“, co bynajmniej nie oznacza bankructwa tych idei. Spożytkowano z teorii Craiga przede wszystkim tendencje do oddania w dekoracji idei filozoficznej, symbolicznej utworu; zamiast konkret-

nego miejsca akcji — dekoracja komponowana, traktująca problem jako ogólnoludzki; zamiast konkretnej architektury — symbol tej architektury (dlatego mury *Hamleta* są złote, symbolizują przepych dworu). Mimo że Eleonora Duse, wyraźnie nawiązując do nadmarionet Craigowskich, w porywie zapалу dla nowych idei życzyła wszystkim kolegom aktorom nagłej śmierci, bo „oni uniemożliwiają Sztukę“ — dekoracje Craiga służą jednak aktorowi, współgrają z głęboką filozofią wypowiedzianych wierszy, tworzą dla aktora przestrzeń optymistyczną i pesymistyczną, zamkniętą i otwartą, suchą i wilgotną, przestrzeń ruchomą i zmienną jak człowiek, jak losy bohatera, jak zmienna jest akcja dramatu. Kolor kostiumu określa postacie: dobre lub złe, fantastyczne lub realistyczne.

Craig nie był organizatorem, był myślicielem i artystą nowoczesnym, rozumiejącym, że sztuka nie odtwarza natury, lecz sama tworzy własną naturę, wyraża się własnymi formami: malarstwo — nie imitującym kształtem i kolorem, muzyka — nie imitującym rytmem i dźwiękiem. Craig walczył o najwyższą rangę sztuki teatralnej i artysty teatru, a twórczością pragnął zastąpić odwzorowanie i naśladownictwo.

Kontakt Craiga z Leonem Schillerem, jego zainteresowanie dla sztuki i idei Wyspiańskiego, jego współpraca ze Stanisławskim sprawiają, że ten artysta jest nam wyjątkowo bliski, a jego idee może bardziej znane niż innych.

Wymienieni wyżej trzej artyści: Appia, Fuchs, Craig, są jakby prorokami reformy teatralnej — raczej głoszą reformę, niż ją realizują. W ich słowach było wiele niejasności i zawiłości, właściwej wizjonerom. Ale pojmowali inscenizację jako sztukę teatralną o własnej, specyficznej teorii estetycznej. Nie mogąc tworzyć w ojczyźnie, jak nowi apostołowie czy emisariusze jeździli po świecie poruszając umysły ludzi teatru. Dlatego wydaje się, że należało zapoznać czytelnika z ich ideami i dziełami na początku niniejszego rozdziału.

Dalszy rozwój inscenizacji będziemy śledzić w poszczególnych krajach: we Francji, Niemczech, Rosji (Związku Radzieckim), w których rozwój teatru jest najbardziej konsekwentny i przez to najbardziej doniosły.

WE FRANCJI

W Paryżu André Antoine (1857—1943), początkowo, gdy tworzył Théâtre Libre, rewolucjonista i zbawca teatru, okrzyknął już na swoich pozycjach, gdy po Théâtre Antoine doszedł do dyrekcji państwowego teatru „Odéon“, i nie był zdolny posunąć się dalej jak Stanisławski. Przeciwnie teatrowi naturalistycznemu występuje... uczeń gimnazjalny, 17-letni Paul Fort, i z pomocą poznanych poetów i malarzy tworzy nowy teatr — poetycki. Oczywiście wyrzucają go ze

szkoły. Pierwsze przedstawienie Théâtre d'Art, Teatru Sztuki, odbyło się w Paryżu w 1890 r.

Od czasu gdy 1 grudnia 1830 r. publiczność wygwizdała *Noc w Wenecji* Musseta, żaden poeta nie ośmielił się pokazać swej sztuki w teatrze paryskim. Poeci umierali, rodzili się nowi, kierunki różne przemijały — z dala od teatru. Teatr naturalistyczny jeszcze przypieczętował klęskę poetów, ale i rozbudził namiętności. Tworzy się ciekawa grupa poetów i malarzy; na czele Verlaine, Mallarmé, Vuillard, Bonnard. Zarzucają oni teatrowi, że postawił sobie „zadanie niemożliwe i nikczemne”: dokładnego naśladowania życia, że stał się „kalejdoskopem, powiększalnią migawkowych fotografii”³¹ zamiast być teatrem wyobraźni.

Namiętności były do tego stopnia rozbudzone, że na przedstawieniu w Théâtre d'Art pod fotelem Sarceya, słynnego krytyka konserwatywnego, umieszczono petardę, a Saint-Pol-Roux ostrzegał rozbawionych widzów na parterze, że jeśli nie przestaną się śmiać, to... zeskoczy prosto z balkonu! A był bardzo gruby! Dla nastroju rozpylano perfumy, a entuzjaści krzyczeli: niech żyje symbolizm! Théâtre d'Art pierwszy wprowadził na scenę Maeterlincka, Claudela, Verlaine'a.

Rzecz zrozumiała, że Théâtre d'Art nie tylko w zakresie repertuaru miał swój oryginalny program, ale i inscenizacji nadał zupełnie nowy sens. „Choćby dekorator miał najbogatszą wyobraźnię, nigdy nie zadowoli fantazji każdego widza”³², dlatego dekoracja nie powinna precyzować, lecz sugerować, ułatwiać pracę wyobraźni. Wystarczy kilka ruchomych draperii, kilka linii na kolorowym tle symbolizującym nastrój dramatu. Takiego zadania nie mogli się podjąć zawodowi dekoratorzy; zresztą wśród przyjaciół było wielu malarzy, i ci stworzyli dekoracje. A więc Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Sérusier, młodzi malarze sztalugowi, artyści, a nie rzemieślnicy.

Théâtre d'Art przyciągnął do teatru poetów i artystów malarzy; ci ostatni wniesli kompozycję i kolor, a kostium podporządkowali uproszczonej dekoracji, którą wyprowadzali z atmosfery tekstu poetyckiego.

Dwa lata później, w 1893 r., obejmuje ten teatr Lugné-Poe; zmienia jego nazwę na „L'Oeuvre” („Dzieło”), ale kierunek artystyczny pozostaje ten sam: antynaturalistyczny, poetycki, symbolistyczny — ci sami współpracują aktorzy i malarze, i ci sami autorzy. Grę aktorów charakteryzuje psalmodyczna deklamacja, głos somnambuliczny, jakby z dala płynący. Dekorację stanowi często kolorowa kotara i promień reflektora; zestawienia kolorystyczne są szczególnie akcentowane. Najbardziej reprezentatywnymi autorami są Maeterlinck, Ibsen, Claudel. Inscenizacja *Ubu króla* Jarry'ego nie była typowa dla „L'Oeuvre”.³³ Warunki materialne i mała scena nie pozwalały na fantazje. Największym osiągnięciem plastycznym była chyba dekoracja Jean Variota do *Zwiastowania* Claudela, bardzo prosta, na perkaliku malowana, ale monumentalna, poetycka, symboliczna (il. 19).

Oba teatry miały charakter eksperymentalny, awangardowy zarówno pod względem literackim, jak i inscenizacyjno-scenograficznym, a więc były przeznaczone dla wąskiego grona publiczności, często zapraszanej bezpłatnie. Premiery nie mogły być długo przygotowywane, dekoracje malowali sami malarze, zmieniano sale teatralne. (Mehoffer napisze o jednej z nich, w której był na przedstawieniu z Wyspiańskim: „teatr dosyć mały, trochę obdarty, ale teatr“.³⁴) To był jednak teatr, który świadczy, że już w końcu XIX wieku wykluwała się we Francji nowa koncepcja teatru i scenografii. Ale dopiero gdy przyjdzie na pomoc balet Diagilewa, Bakst, Benois i inni malarze rosyjscy, dopiero wówczas nowa sztuka zawojuje całkowicie społeczeństwo francuskie.

Do Petersburga i Moskwy bardzo często przyjeżdżały z Zachodu zespoły baletowe, orkiestry, śpiewacy. Sergiusz Diagilew³⁵ powziął zamiar pokazania rosyjskich artystów baletu i opery w samym sercu Zachodu, w Paryżu. Pomimo odmówienia pomocy ze strony rządu, spowodowanego niezgodą Diagilewa na jakiegokolwiek i czyjekolwiek mieszanie się do spraw artystycznych: repertuarowych, obsadowych, koncepcyjnych, impreza doszła do skutku. Diagilew pokazał najlepszych tancerzy i baletmistrzów: Pawłową, Karsawinę, Idę Rubinsztejn, Fokina, Niżyńskich, Bolma; wspaniałych malarzy dekoratorów, przede wszystkim Baksta i Benois; był również Szaliapin. A z nimi wszystkimi była muzyka rosyjska, najpierw Czajkowskiego, Borodina, Rimskiego-Korsakowa, a potem Strawińskiego.

Zachwyciła świetna technika całego zespołu, kompozycja tańców, psychologia postaci i temperament nigdzie nie spotykany, gra całego ciała, z twarzą włącznie, wspaniała oprawa plastyczna mieniąca się kolorami, łączność dekoracji i układu baletu (il. 20, 21, 22, 64, 65).

To był cios nie tylko dla paryskiej opery i baletu — balet rosyjski pokazał nową drogę awangardzie teatralnej. Znaczenie tego baletu dla rozwoju teatru, inscenizacji, a przede wszystkim dla scenografii jest olbrzymie, Francuzi zgodnie to przyznają.

Na czym polegała ta rewolucja, która wybuchła już w czasie trwania Reformy?

Łatwo zauważyć, że w ideach wszystkich reformatorów przebiega surowość, nadmierna powściągliwość, ascetyczna czystość linii, gorąca, ale i fanatyczna wiara neofitów. Tak surowa reguła była potrzebna dla przeciwstawienia się iluzjonizmowi dziewiętnastowiecznemu. Ale nie mogła ostać się na dłużej. Aktywna praca teatralna wszystkich wielkich reformatorów trwała stosunkowo krótko, jak nauczanie jakiegoś Mesjasza. Przyciągnęli wielu zwolenników, skierowali teatr na nową drogę. Na drogę surowości, monumentalności, bryły, światła. A wokół kolor nabierał coraz to większego znaczenia, opanował całkowicie malarstwo impresjonistyczne, spotęgował jeszcze swoją rolę w fowizmie. Czyż artyści teatru i publiczność mogli pozostać nieczuli na tę orgię kolorów? Entuzjastyczne przyjęcie baletu rosyjskiego było odpowiedzią. „Ale trzeba wy-

znać, że entuzjazm wzbudzały przede wszystkim błyskotliwe dekoracje malarzy Leona Baksta, Aleksandra Benois, a również Gołowina, Fedorowskiego, Bilibina. To było coś nieprzewidzianego, zaskakujące połączenia nie spotykanych linii i kolorów, których wpływ, wychodząc poza teatr, zawładnął urządzeniem mieszkań i opanował modę.³⁶

Tak więc zbudowany przez reformatorów kościec teatralny, logiczny, solidny, lecz zbyt suchy i za mało pociągający — ciałem i zmysłami ożywili dekoratorzy rosyjscy.

W sezonach następnych zabłyśnie tu jeszcze oryginalny talent Gonczarowej i Łarionowa, a potem napłyną całą masą młodzi malarze francuscy: Picasso, Matisse, Derain, Sert. A za ich przykładem i inne balety będą dekorowali nowocześni malarze: Léger (Balet Szwedzki), Dufy, Chirico, Gris, Miro, Salvador Dali, Picabia.

Premiera baletu rosyjskiego Diagilewa to rok 1909. A już w 1910 r. Jacques Rouché otwiera Théâtre des Arts, Teatr Sztuk, do którego wprowadza malarzy takich jak Maxime Dethomas (il. 23), Drésa, Piot, którzy z jednej strony mają być odpowiednikami dekoratorów rosyjskich („nad-dekoratorów“ — wg wyrażenia Variota), z drugiej strony — mają się przeciwstawić ich orgiastycznej wybujałości i kolorowości przez większy umiar, spokój, prostotę, mają przede wszystkim tworzyć dla dramatu dekoracje związane z tekstem.

Rouché był dyrektorem wydawnictwa „Grande Revue”³⁷, lecz po podróżach po Europie i zapoznaniu się z nowymi kierunkami w sztuce teatralnej zapragnął stworzyć własny teatr, który by mógł odegrać jakąś rolę w tej dziedzinie.

Eksperymenty Forta i Lugné-Poe były na ogół mało znane, nie więcej próby Appii, Craiga, Fuchsa, Stanisławskiego. Rouché pierwszy we Francji pisze o nowoczesnej sztuce teatralnej, pierwszy rozważa i przemyśla problemy formy teatralnej. A ponieważ nie jest prorokiem, słowa jego są jasne i przekonujące. „Dekorator nie powinien nigdy zapominać epoki, w której żyje, wszystkich wzruszeń, idei, wrażeń, wyobrażeń wspólnych jego współczesnym, które składają się na wizję sztuki właściwej każdej generacji. [...] Każdy wiek wytwarza sobie o różnych epokach przeszłych pojęcie bardziej lub mniej dowolne.”³⁸ „Służyć dramatowi znaczy charakteryzować dekoracją środowisko, łączyć ją stylowo z poematem, uplastyczniać postacie, umiejscawiać je w przestrzeni, zmniejszając lub zwiększając proporcje sceny.”³⁹

Rouché kontynuuje kierunek Forta i Lugné-Poe, ale jednocześnie ten kierunek rozwija, precyzuje, ugruntowuje i propaguje. W Théâtre des Arts młody krytyk teatralny Jacques Copeau inscenizuje *Braci Karamazow* z Charles Dullinem w roli Smerdiakowa. Oddawszy reformę teatru francuskiego w nowe ręce, Rouché obejmuje Operę (1914—1936), z której usuwa iluzjonistów i wprowadza swoich malarzy: Dethomasa, Maurice Denisa, Deraina, Daragnèsa,

Dignimonta, André Bolla, a również Gonczarową, Łarionowa i baletmistrza Sergiusza Lifara z baletu rosyjskiego Diagilewa.

Jacques Copeau (1879—1949) miał 35 lat, kiedy zapragnął stworzyć teatr; nie był ani reżyserem, ani aktorem, ani dekoratorem. Z grupą aktorów, wśród których znajdowali się Dullin i Jouvét, wyjeżdża do swej posiadłości pod Paryżem i tam pod gołym niebem, na tle muru ogrodowego, rozpoczyna się gorliwa praca. A oto jej plan: godzina 9 — próba, 3 — głośna lektura, 4 — ćwiczenia gimnastyczne, 5 — próba.

„W ciągu dwóch miesięcy metodycznej pracy, ułatwionej autorytetem i przykładem Copeau oraz pilnością artystów, przygotowano *Don Juana*, *Skąpcą*, *Miłość lekarzem*, *Brytanika*, *Barberyne* Musseta, jak również sztukę Heywooda *Kobieta zabita przez czułość*, która poprzedziła przedstawienie *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira i była spektaklem na otwarcie «Vieux-Colombier».“⁴⁰

Koncepcja teatru Jacques Copeau jest nowa, oryginalna i, w przeciwieństwie do wszystkich innych idei epoki, w których problemy plastyki scenicznej były podstawowymi, jakaś antymalarska (il. 24, 25, 26). Ponieważ zaś „Vieux-Colombier“ („Stary Gołębnik“) wyfrunęli Jouvét i Dullin, a od nich z kolei wywodzą się Barrault i Vilar, słuszne jest uznać ten teatr za źródło teatrów „Kartelu“ i teatru dzisiejszego. Istniał on niedługo, ale był fundamentem teatru francuskiego. Tu zrodziła się przede wszystkim koncepcja tego, co nazywa się inscenizacją czy reżyserią, tu wychowali się aktorzy.

„Dla nowego dzieła — nagi podest!“ — tymi słowami kończy Copeau swój manifest z 1913 r. Po roku doświadczeń przerwanych wojną wyraźniej precyzuje swój program: „Symbolistyczna czy naturalistyczna, syntetyczna czy anegdotyczna, dekoracja jest zawsze dekoracją: ilustracją“ — mówi Copeau odcinając się jednocześnie od dwóch przeciwstawnych kierunków. „Ta ilustracja nie dotyczy bezpośrednio akcji dramatycznej, jedynej, która wyznacza formę architektoniczną sceny. Niczego z cementu, co nie jest cementem, niczego z drzewa, co nie jest drzewem, najmniejsze pociągnięcie pędzla jest herezją.“⁴¹

Takie credo inscenizatora prowadzi do wyłączenia dekoracji z przedstawienia. Zastępuje ją stała, murowana konstrukcja sceniczna o trzech zasadniczych poziomach: proscenium, scena właściwa, wzniesiona o trzy stopnie, i, w głębi, kondygnacja najwyższa, na którą prowadzą schody i podesty (il. 101). Ażeby grać Moliera, wystarczy ustawić na scenie podest drewniany, a na nim molierowski fotel, niczego więcej nie trzeba.⁴²

Brak nam jeszcze jednego nurtu w teatrze francuskim: społecznego, masowego. Ten kierunek reprezentuje Firmin Gémier.

Gémier jest uczniem Antoine'a i przez całe życie pozostał wierny naturalizmowi (jedyne jego „grzech“ to rola Króla Ubu w „L'Oeuvre“), ale usiłował rozwalić ciasne ramy pudła sceny i ciasny dramat rodzinny, dążył do wielkich widowisk z masami statystów i z masami widzów. Bódźce działały nań różne:

dramat naturalistów Zoli i Becque'a, dramat historyczny Dumasa i Sardou, amatorskie przedstawienia ludowego teatru w Bussang (Wogezy) i masowe przedstawienia z zawodowymi aktorami na arenach Béziers, Nîmes, Arles, wreszcie Romain Rollanda idee teatru ludowego (*Le théâtre du peuple*, 1903), jak i jego dramaty: *Danton*, *Quatorze Juillet* (Czternasty lipca), „epopeje narodowe“ przeciwstawiające się „sztukom z tezą“.

W 1911 r. Gémier wyrusza z 37 wozami ciągnionymi przez 8 traktorów parowych (a drogi nie były asfaltowe) i w różnych miastach Francji daje przedstawienia naturalistycznie przeładowane. Dopiero po wojnie zrezygnuje wreszcie z tego zbyt ciężkiego artystycznie i technicznie bagażu w inscenizacji *Kupca weneckiego*. Gémier ma wiele wspólnego z Reinhardtem, przede wszystkim podstawę naturalistyczną swego artystyzmu i zamiłowanie do widowiskowości, ale inscenizator niemiecki odniósł większe sukcesy i niewątpliwie szybciej umiał się dostosować do nowych warunków i kierunków.

Francuscy inscenizatorzy — *animateurs*, jak ich tam nazywają — nie odegrali najważniejszej roli w rozwoju współczesnego teatru. Rola Antoine'a była mniejsza niż Stanisławskiego, żaden artysta nie miał tej siły zapładniającej co Wagner. Nie mieli wielkiego wpływu na teatr europejski Fort, Poe, Rouché, Copeau, Gémier — teatry ich trwały krótko (wyjąwszy „L'Oeuvre“). W dziedzinie scenografii malarze baletu Diagilewa osiągnęli większą sławę; nagi podest Copeau jest skromniutki w porównaniu z konstrukcjami Meyerholda. Nie ma w teatrze francuskim maksymalizmu, nie ma krańcowości — wszystko jest raczej na miarę ludzką, nie największą, ale i nie najmniejszą (cecha charakterystyczna niemal całej sztuki francuskiej). Dzisiaj ten teatr jest wysławiany przez historyków francuskich bardziej niż jakikolwiek inny — Craiga, Appii, Fuchsa — ale w swoim czasie był ledwie dostrzegany. Jednak inscenizatorzy francuscy zdawali sobie sprawę z celu swej pracy, każde ich wystąpienie, każdy czyn poprzedzony był manifestacjami i artykułami, każde dzieło opisane i doskonale udokumentowane. Krótkie życie tej czy innej sceny było kontynuowane przez nowego twórcę na innej scenie. Artystów zagranicznych nie zwalczano, przyjmowano ich radośnie, a ich dorobek uznawano za własny. Z tych małych i różnorodnych kamyczków powstał przecież monument bardzo jednolity i trwały, narodowy i ogólnoludzki.

W ROSJI I ZSRR

W ostatnich czasach wyrządzano wiele krzywdy Konstantemu Stanisławskiemu (1863—1938), bo widziano w rozwoju jego twórczości tylko jeden okres — „realistyczny“, a właściwie naturalistyczny. A przecież każdy wielki artysta podlega ewolucji. Zmiany społeczne, polityczne i techniczne mają na sztukę poważny wpływ. Za życia Stanisławskiego zaszły olbrzymie przemiany, wobec

których nie pozostał on nieczuły ani obojętny. Przeciwnie, jego sztuka jest jak najbardziej ewolucyjna, postępową, i przede wszystkim samej sobie zawdzięcza ona swe odkrycia, nowe zwycięstwa. Oczywiście Stanisławski jest praktykiem, a nie utopistą. Wielcy ludzie teatru w różny sposób decydują o rozwoju sztuki teatralnej. Idee Appii czy Craiga, nieczęsto realizowane na scenie, stały się jednak zaczynem wszystkich późniejszych awangardowych poczyniń, a i dziś jeszcze są punktem wyjścia dla nowoczesnych koncepcji teatru. Stanisławski tworzył i wyczerpywał swoje zamysły do końca w realizowanych przez siebie spektaklach, stworzył epokę w historii teatru, lecz powtarzanie dzisiaj jego doświadczeń, prób i zwycięstw musi być klęską, jest bowiem powielaniem zakończonych dzieł przeszłości, a nie rozwijaniem nie zrealizowanych jeszcze idei. A sam Stanisławski nie lubił kopiować własnych osiągnięć, zmuszał siebie i publiczność do nowego spojrzenia, do twórczego myślenia o sztuce.

Dzisiaj już nie dostrzegamy tych walk i kolejnych etapów w powstawaniu formy teatralnej, jak nie widzimy różnic między jednym rokiem i drugim w modzie *fin de siècle*'u. Pamiętać należy również, że Stanisławski oddał do dyspozycji Gordona Craiga swój teatr, ażeby mógł swobodnie zrealizować *Hamleta*, i że z jego teatru wyszedł Meyerhold i Wachtangow.

Teatrem naturalistycznym nie zajmuję się zasadniczo w niniejszej pracy, jednak teatr Stanisławskiego trudno byłoby, nie popełniając niesprawiedliwości, nazwać naturalistycznym od początku do końca. Jak powiedziałem, jest to teatr podlegający ewolucji. Inscenizacje Stanisławskiego, początkowo dosyć konwencjonalne i bezideowe, potem, pod wpływem ówczesnej literatury dramatycznej i rosnącej własnej dojrzałości artystycznej, stają się naturalistyczne i wreszcie — znów w oparciu o nową formę dramaturgiczną — starają się ustalić nowe konwencje teatralne na drodze większej syntezy, kompozycji malarskiej, a nieraz symbolizmu i ekspresjonizmu.

Pierwsza reforma Stanisławskiego to zastąpienie konwencjonalnych szablonów w grze aktora, w dekoracji i kostiumie — nową postępową formą naturalistyczną, opartą na studiowaniu życia współczesnego, stylów historycznych. To zbliżenie się do prawdy (il. 27, 28, 29). Trapezowy plan dekoracji zmienia się, powstaje kilka ośrodków akcji przez odpowiednie ugrupowanie mebli i skonstruowanie architektury mieszkania. Akcja nie toczy się w jednym pokoju, ale przenosi się do różnych pomieszczeń. Istnieje, w założeniu, czwarta ściana. Aktor nie gra do publiczności jak śpiewak operowy — zachowuje się jak najnaturalniej, jak w prawdziwym pokoju, odwraca się nawet tyłem do widza. Światło nie jest jednolite, zmienia się: ściemnia, rozjaśnia, wydobywa pewne miejsca sceny, a inne pozostawia w ciemności — jak w życiu. Aktorzy grają czasem w ciemnościach niemal zupełnych. Banalny dotychczas kostium, zawsze jednakowo krojony według kilku szablonów, wzbogaca się wzorami wziętymi z historii, z mody czy kopiowanymi z oryginałów muzealnych, a nawet wprowadza się na scenę nabyte u sprzedawców starożytności stroje autentyczne.

Wszystko to, chociaż prowadzi do imitacji życia, jest słuszne w owym czasie, bo wzbogaca sztukę teatru. Powstają różne dekoracje w oparciu o dramat i studium rzeczywistości. Wzbogaca się kostium; różnymi wzorami, nowymi zestawieniami kolorystycznymi oraz krojem charakteryzuje postać, która go nosi. Wzbogaca się oświetlenie sceny, różnicuje nastrój.

Oparcie się o rzeczywistość może doprowadzić do prawdy detalu lub do prawdy syntetycznej. Stanisławski, tak jak Antoine, poszedł początkowo w pierwszym kierunku. Doszło do tego, że ideałem aktorskim okazała się autentyczna wiejska baba doangażowana jako statystka do *Potęgi ciemnoty*! Stanisławski, zawsze bardzo krytycznie odnoszący się do własnej pracy, spostrzega swój błąd. Widzi również błędy w dekoracji: paludamenty, siatki — obraz malowany pocięty na kulisy, a nie komponowany na scenę przestrzenną. Widzi różnice między projektem a rezultatem. Stanisławski dochodzi do wniosku, że droga, która go zaprowadziła do prawdy szczegółu, jest mylna, ślepa. Szuka nowej drogi: „Do przeszłej naszej pracy w teatrze potrzebne były nowe zasady inscenizacji.“⁴³

Szukanie nowej formy po raz drugi nie jest łatwe dla największego nawet artysty. Stanisławski zniszczył zupełnie konwencje dawnego teatru, konwencje szablonowe i przestarzałe, zbyt widoczne i żenujące. Teraz, gdy w imitacji życia doszedł do perfekcji, gdy dalsza droga w tym kierunku kończyła się śmiercią sztuki w ogóle, zrozumiał potrzebę stworzenia nowych konwencji teatralnych. „Są dobre i złe konwencje. Dobre należy pozostawić i nawet radośnie witać, złe zaś usunąć. Dobra teatralna konwencja — to sceniczność w najlepszym tego słowa znaczeniu.“⁴⁴

Ale Stanisławski nie mógł poprzestać na tym sformułowaniu — musiał pokazać w realizacji tę nową sceniczność.

I to jest drugi etap rozwojowy. Kto mówi „sceniczność“, ten nie jest już naturalistą, musi komponować, upraszczać, nie może kopiować życia, lecz musi tworzyć je na scenie z myślą o scenie. Dlatego po postulatcie sceniczności Stanisławski zadaje sobie pytanie: jakie jest najlepsze tło dla aktora? I to pytanie zadaje... malarzowi. Poszukując sceniczności dekoracji, robi różne eksperymenty — udane i nieudane — z czarnym aksamitem, z dekoracjami malarskimi w stylu secesji (*Niebieski ptak*, il. 30), próbuje ekspresjonizmu i symbolizmu, współpracuje z Craigiem, wprowadza mechanizację (wózki), dekorację symultaniczną, bryłę, rzeźbę. Jest w tych poszukiwaniach pasja wielkiego artysty, który stale rozwija swoją sztukę, stale szuka nowych form wypowiedzi, nigdy się nie cofa; i to nie dla samej nowości, ale z potrzeby, ze zrozumienia postępu, zrozumienia ewolucyjności sztuki. Te poszukiwania idą w parze ze zmianami repertuarowymi.

Nowej formy teatralnej, jeżeli chodzi o dekorację, Stanisławski poszukiwał w dwóch kierunkach: malarskim i rzeźbiarskim. Zwracał się raczej do świetnych plastyków niż do techników teatralnych. Ale wśród nich poszukiwał takich, któ-

rzy rozumieli dramat, aktora, teatr — szukał współreżyserów! Znalazł ich w osobach Benois, Dobużyńskiego, Jegorowa, malarzy sztalugowych. Alternatywą była współpraca z rzeźbiarzem i architektem. „Rola rzeźbiarza jest nam bliższa niż rola malarza jeszcze i z tego względu, że rzeźbiarz tworzy nie w dwóch wymiarach, jak malarz, lecz w trójwymiarowej przestrzeni.”⁴⁵ Jakże dalekie jest to stwierdzenie od konwencji dziewiętnastowiecznego teatru, a jak bliskie Appii. Jakże zapomniane było w okresie ostatnim w ojczyźnie Stanisławskiego, gdy znów obowiązywały paludamenty, kulisy i drzewa na siatkach! A przecież Stanisławski pozostawił jakby swój testament: „Pozostaje tylko żywić nadzieję, że zrodzi się kiedyś artysta dekorator, który rozwiąże ten problem, najtrudniejszy sceniczny problem, tworząc tło proste, ale przepojone artyzmem.”⁴⁶

Czy zadowoliło go rozwiązanie proponowane przez Meyerholda?

„Meyerhold — pisze Stanisławski — odważnie obnaża tajniki sceny, dotychczas starannie ukrywane przed oczyma widzów. W jego teatrze cała scena jest odkryta i połączona z widownią, tworząc wspólną przestrzeń, w której głębi występują aktorzy na tle ekranów. Pośród ogólnego półmroku tylko oni są jaskrawo oświetleni i tworząc jedyną jasną plamę koncentrują na sobie uwagę widza. W ten prosty sposób zakończył Meyerhold raz na zawsze sprawę scenicznego frontonu, przeszkadzającego reżyserowi i aktorowi w wystawianiu niektórych utworów o charakterze intymnym.”⁴⁷

Stanisławski potrafił się zdobyć na takie uznanie dla artysty idącego zupełnie inną drogą, tworzącego odmienny świat teatralny. Co najbardziej niepokoiło Stanisławskiego w tych eksperymentach początkowych, to ich zewnętrżność: artysta powinien pracować od wewnątrz, inaczej staje się klaunem. Ale doceniał zdobycze techniczne aktora nowej szkoły, jego większe wysportowanie, wygimnastykowanie, utanecznienie; chciałby tylko, żeby w tym samym stopniu ten aktor wzbogacił swoją kulturę, wewnętrzny artyzm.

Jest rzeczą zrozumiałą, że nowo powstający teatr uczniów Stanisławskiego, Meyerholda i Wachtangowa musiał nieco dziwić starego mistrza. Był oparty na zupełnie innej estetyce, na innym stosunku do rzeczywistości i nawet do dramatu. Oddalono się zupełnie od przeżyć i form imitacyjnych. Zamiast wgłębiania się w duszę ludzką, teatr przechodzi na zewnętrzną widowiskowość. Nie jest to jednak równoznaczne ze spłyleniem sztuki; to raczej wyzwolenie się spod wpływów literackich i działanie plastyczne, optyczne na widza. Ten zwrot bynajmniej nie spowodował dominacji scenografa, ale zmusił reżysera i aktora do twórczości plastycznej, do komponowania ruchu i gestu, zamiast imitowania naturalistycznego. Sztuka teatralna staje się sztuką coraz bardziej integralną. Reżyser, a właściwie już nie reżyser, lecz inscenizator, jest głównym twórcą przedstawienia. Traktuje dramat jako materiał do pracy twórczej, jako surowiec, z którego trzeba stworzyć zupełnie inne dzieło, dzieło teatralne, a nie literackie. Dramat jest opóźniony w stosunku do rozwoju inscenizacji. Pisarze pracują sobie,

inscenizatorzy sobie; pisarz przy biurku, inscenizator na scenie. Dawniej, gdy pisarz związany był z teatrem, kierował nim, był jednocześnie i reżyserem, i aktorem, rozwój obu form, dramatycznej i teatralnej, odbywał się równolegle, istniała ścisła współzależność między nimi, a nawet jedność. Repertuar zawsze był współczesny i forma przedstawienia była współczesna. Teraz repertuar opiera się najczęściej na sztukach klasycznych, z przeszłości, którym inscenizacja nadaje treść współczesną poprzez formę. Tego „konfliktu“ między pisarzem i teatrem nie dostrzegamy w przeszłości, a przecież istniał dawno już przed Meyerholdem. Istniał nawet pomiędzy Czechowem i Stanisławskim. Teraz dochodzi on do punktu kulminacyjnego, bo pisarz od biurka żąda, aby jego sztuka była wytyczną dla teatru, teatr zaś dąży do stworzenia jednolitej formy teatralnej, a do tego potrzebny jest jeden twórca przedstawienia, inscenizator, któremu podporządkowany musi być literat, aktor, malarz, muzyk.

Zmienia się również charakter gry aktora. Aktor nie przeistacza się w postać, lecz ją reprezentuje, interpretuje swój stosunek do tej postaci. To prowadzi do ostrzejszej gry, do przerysowania, do komponowania, a nie imitowania, prowadzi do aktora-plastyka, plastyka nowoczesnego, działającego ruchem, gestem, rytmem, kolorem, a nie tylko wewnętrznymi przeżyciami psychicznymi. Scenografia również zrywa zdecydowanie z wszelkim naśladownictwem, nawet komponowanym. Powstaje funkcjonalna konstrukcja przestrzenna dla gry aktora, co najwyżej z aluzją do miejsca akcji. W kostiumie zaznacza się odejście od mody historycznej i autentyku do kostiumu funkcjonalnego, charakteryzującego postać proporcjami, kolorem, maską. Zwiększa się rola muzyki jako elementu konstrukcyjnego, rytmizującego przedstawienie. Wreszcie ujawniają się dążenia do zmiany architektury teatralnej, do przeistoczenia pudełkowej sceny i widowni z balkonami w jednolitą przestrzeń mieszczącą aktorów i publiczność, ze sceną bez kurtyny, z widownią amfiteatralną.

Zarysowuje się bardzo widoczna walka pomiędzy nowym i starym, walka „z idologią mieszczańską w życiu i z naturalizmem uosabiającym ją na scenie“⁴⁸, walka z iluzją, walka o nowoczesną sztukę nie tylko w teatrze, ale również w malarstwie, muzyce, architekturze i filmie (walka z filmem „teatralnym“).

W teatrze rosyjskim trzy nazwiska reprezentują nowy kierunek: Wachtangow, Tairow, Meyerhold.

Eugeniusz Wachtangow (1883—1922) był aktorem Stanisławskiego od 1911 r. Początkowo stosował w pracy reżyserskiej „system“ swojego mistrza. Potem, jako kierownik Trzeciego Studia — obecnie Teatru im. Wachtangowa w Moskwie — poszukiwał nowej, własnej formy.

Wachtangow zmarł nie mając 40 lat, nie zrealizował wielu przedstawień, ale swój program artystyczny określił przede wszystkim w inscenizacji *Księżniczki Turandot* wg Gozziego, swoim ostatnim dziele, a i w przedstawieniach wcze-

śniejszych: w *Eryku XIV* Strindberga, *Cudzie św. Antoniego* Maeterlincka i *Dybuku* Anskiego.

Premiera *Turandot* odbyła się w 1922 r. (il. 31, 32, 33, 34). Wachtangow i dekorator Ignacy Niwiński ubrali Chińczyków Gozziego w stroje wieczorowe europejskie: fraki, smokingi współczesne z dodatkiem charakterystycznego szczegółu, który aktor nakładał na siebie na oczach widzów: „Tak np. owijał głowę kawałkiem jedwabiu, jak turbanem, narzucał jedwabny płaszcz, i stawał się Kalamem; przyczepiał sobie ręcznik jako brodę, i od tej chwili był Chanem Timurem.”⁴⁹ Dekoracja wyraźnie sugerowała zabawę w teatr: na pochyłym podeście kilka kolorowych ekranów, kotar, płaskich łuków i „wejść”, organizujących przestrzeń do grania, wiszących jakby nieco krzywo na widocznych wyciągach i sznurach. W górze sceny jakieś fragmenty dekoracji, jakby przypadkiem zostawione z poprzednich przedstawień. Widoczne wyciągi i sznury akcentują teatralność, odsłaniają maszynę teatralną, tak starannie maskowaną w okresie iluzjonizmu. Krzywe ścianki mają wiele dynamiki i wesołości. W każdym obrazie dominuje jakiś element charakterystyczny formą i kolorem. Oczywiście czas i miejsce akcji nie są sprecyzowane — co najwyżej możemy spotkać kilka aluzji, że akcja dzieje się w Chinach: jakiś rysunek wieży (a nie plastyczna wieża), jakaś forma tronu, jakiś znak na sztandarze. Również i aktorzy nie byli postaciami dramatu, lecz grali, przedstawiali te postacie, bawili się w aktorów, co wzmacniało komediowość sztuki, podkreślało świadomą kompozycję aktorską.

Ta zmiana stosunku do dramatów klasycznych i do aktora jest przede wszystkim wynikiem zmian społeczno-politycznych, jakie zaszły w Związku Radzieckim, zmiany roli teatru i zmiany widowni. Podobne formy teatralne widzimy w całej Europie, ale nie tak konsekwentne, celowe i jasne. „Jeżeli w Rosji mówiono o teatrze Szekspira, o komedii dell'arte, to nie było w tym zwykłej reminiscencji historycznej, ale pragnienie zwrócenia aktorowi swobody rozporządzania bogactwami możliwościami jego natury fizycznej, pragnienie, które zbiegło się z generalnymi tendencjami w rewolucyjnej kulturze radzieckiej, żądanie maksymalnego rytmu w pracy i maksymalnej wytrzymałości jednostki.”⁵⁰

Po śmierci Wachtangowa (1922) teatr, który nazwano jego imieniem, nigdy już nie wzniosł się na poziom równy inscenizacji *Turandot*, chociaż dał wiele dobrych przedstawień przed II wojną światową, ze świetnymi niejednokrotnie dekoracjami.

Aleksander Tairow (1885—1950) zakłada w 1914 r. Teatr Kameralny w Moskwie, w którym inscenizuje między innymi *Salome* Wilde'a w scenografii Aleksandry Ekster (1917), *Zwiastowanie* Claudela w scenografii Wiesnina (1920, il. 74, 75), z tym samym scenografem *Fedre* Racine'a (1921, il. 35, 36), *Świętą Joannę* Shawa w scenografii Stenbergów (1924, il. 37) i *Czarne getto* O'Neill'a, również w ich opracowaniu (1929).

Tairow stawia sobie jako program walkę „o nową atmosferę sceniczną, ryt-

micznie i konstrukcyjnie rozwiązującą płaszczyznę sceny dla gry aktora“, walkę „o nowego aktora-mistrza, władającego całym kompleksem środków wyrazu, jednakowo przysposobionego do różnych rodzajów sztuki scenicznej“, walkę „o teatr syntetyczny“. ⁵¹ Tairow jest pod silnymi wpływami sztuki Zachodu. Znacznie mniej społecznie rewolucyjny niż Meyerhold, opiera repertuar na sztukach klasycznych i współczesnych Europy zachodniej, interpretując je oczywiście socjalistycznie, a dekorację i kostium wzoruje na zasadach malarstwa kubistycznego. Scena jest zabudowana geometrycznymi podestami; formy pionowe są uproszczone, bryłowe, syntetyczne. Kostium jest związany z dekoracją, przeważnie usztywniony, co nadaje aktorowi „gest i ruch samurajów“, jak określił to Cocteau. Całość ma jakąś architektoniczną statykę, ciężkość, siłę, masowość. W niektórych inscenizacjach pojawiają się również tendencje ekspresjonistyczne (*Salome, Romeo i Julia, Fedra*).

Ale marzeniem Tairowa było stworzenie teatru syntetycznego, „przekreślenie wszystkich zwiędłych gatunków dramatycznych i starych kanonów scenicznych“. ⁵² Dlatego próbował stworzyć „własny“ dramat, oparty na dramatach klasycznych. Tairow olbrzymią wagę przywiązywał do plastyki (nieruchomej — dekoracji i ruchomej — ruchu rytmiczno-tanecznego w kostiumie). Stworzone w jego teatrze dzieła scenograficzne nawet dzisiaj wzbudzają zachwyt kompozycją brył i kolorem. W okresie późniejszym w sztuce Tairowa nastąpiły zmiany zasadnicze i pod presją polityczną odszedł on całkowicie od swoich założeń pierwotnych.

Niewątpliwie największą indywidualnością artystyczną jest Wsiewołod Meyerhold (1874—1942), dlatego poświęcimy mu nieco więcej miejsca. Podobnie jak Wachtangow, jest on uczniem i aktorem Stanisławskiego. W roku 1902 opuszcza Moskwę i na prowincji tworzy własny zespół. Początkowo kontynuuje linię repertuarową MChATu, później opiera się na autorach bardziej nowoczesnych, na Maeterlincku, Przybyszewskim, Hauptmannie, Ibsenie. W 1905 r. wraca do Moskwy i staje na czele jednego z teatrów studyjnych; z powodu wypadków politycznych żadna z prac nie została dokończona. Meyerhold wyjeżdża do Petersburga i do 1907 r. jest reżyserem w teatrze Komisarzewskiej. Wystawia Błoka, Wedekinda, Andrejewa, Sołoguba. Do czasu rewolucji październikowej inscenizuje w teatrach Aleksandryjskim i Maryjskim w Petersburgu sztuki Calderona, Ostrowskiego, Lermontowa i kilka oper; interesuje się również kabaretem artystycznym. Współpracuje przede wszystkim ze scenografem Goliwinem.

Już w tym okresie można mówić o stylu Meyerholda, chociaż nie jest on jeszcze zupełnie skryształizowany. Już widać związek z nowoczesnym dramatem symbolicznym i ekspresjonistycznym, nowe metody współpracy z aktorem (oparte na założeniach komedii dell'arte), dążenie do wyjścia ze sceny przez częste wykorzystywanie proscenium, muzykalność i taneczność przedstawień.

Po zawierusze rewolucyjnej Meyerhold wraca do Moskwy (1920) i zostaje kierownikiem wydziału teatralnego komisariatu ludowego oświecenia. W tymże roku 1920 zakłada I Teatr RSFSR, zwany Teatrem Meyerholda. O tym teatrze pisze sam założyciel, że „zawsze był i pozostaje teatrem eksperymentalnym”.⁵³ Meyerhold przedstawia w tym teatrze swoje największe dzieła: *Jutrznie Verhaerena*, *Śmierć Tarelkina*, *Las* (il. 38), *Rewizora*, *Mądrym biada*, *Pluskwę*, *Łażnię*, *Misterium buffo*, *Krzyczące*, *Chiny*, *Mandat Erdmana*, *Komandarm 2 Selwińskiego*, *Wystrzał Biezymieńskiego*, *Ostatni decydujący* Wiszniewskiego, *Rogacza wspaniałego* (il. 39), *Wstęp Germanowa*, *Wesele Kreczyńskiego*.

W tym czasie rozpoczyna się budowa nowego teatru według założeń artysty, teatru, który nie będzie nigdy „teatrem Meyerholda” — jego twórczość skończyła się w połowie drogi, dalszym ciągiem była tragedia polityczna.

Meyerhold dokonał zasadniczych zmian funkcjonalnych: zmienił funkcję reżysera, dramaturga, aktora, scenografa, muzyka, zmienił także funkcję architektury teatralnej. Reżyser staje się inscenizatorem i jest głównym twórcą przedstawienia teatralnego; dowolnie interpretuje tekst i charakterystykę postaci, dowolnie przestawia sceny, a nawet skreśla i zastępuje tekstem własnym, osadza sztukę w dowolnej epoce, najczęściej współczesnia. Prócz sztuk klasycznych i współczesnych posługuje się powieściami, które adaptuje na scenę. Ta tendencja jest widoczna i u Tairowa, ale Meyerhold posuwa ją do ostateczności, jest najbardziej konsekwentny i ogarnia wszystkie dziedziny.

Meyerhold od razu w pierwszym swoim teatrze zmienia funkcję sceny i widowni; znosi rampę, kurtynę, ramę sceny — to wszystko, co rozdzielało obydwa te światy. Tak jak w dawnych teatrach: greckim, misteryjnym, szekspirowskim, komedii dell'arte, pragnie nawiązać kontakt między aktorem i publicznością. Nie maskuje również maszynierii teatralnej, która nie służy w jego przedstawieniach iluzji, lecz — zgodnie z tendencjami plastyki futurystycznej — charakteryzuje dynamikę współczesności. Odkrywa reflektory, dotąd starannie maskowane kotarkami, jak stół mieszczański serwetą, pokazuje zmiany „dekoracji”, całą mechanikę teatralną. Nowy gmach teatralny Meyerholda miał być pełnym wyrazem dążeń w tym kierunku (il. 110, 111, 112). Cały teatr, a więc widownia i scena znajdują się na projekcie w jednej eliptycznej sali. Widzowie siedzą amfiteatralnie i otaczają z trzech stron teren gry aktorów, to znaczy dwie obrotówki. Założenie jest wyraźne, celowe, programowe. Teatr nie został ukończony.⁵⁴ A byłby to jedyny w tym okresie teatr Europy b u d o w a n y na założeniach nowoczesnych.

Jak by wyglądały przedstawienia w tym nowym teatrze, trudno sobie wyobrazić; pewne o tym pojęcie dają nam zrealizowane inscenizacje Meyerholda, do których jeszcze nawijemy.

Najwięcej uwagi zwróciła na siebie nowa forma gry aktora, tzw. biomechaniczna.

„Studia nad teatrami starożytności stały się podwaliną naszego systemu wychowania aktora i budowy gry aktorskiej. System ten jest zbudowany na danych biomechaniki, której głównym zadaniem jest ustanowienie nowych praw ruchu aktora na płaszczyźnie scenicznej i na zasadach norm zachowania się człowieka. Ruchy aktora wychowanego systemem biomechanicznym są dokładne, wyraźne, rytmiczne, zorganizowane, celowe, ekspresyjne.”⁵⁵

Słowo „starożytność” należy, zdaje się, rozumieć dość szeroko. Meyerhold używa zwrotów: teatr staroangielski (szekspirowski), starohiszpański (Lope de Vega), starochiński, starojapoński. Sądzę, że te wszystkie teatry zalicza do „starożytności”, a również i komedię dell’arte. Z całą pewnością gra aktorów tych teatrów — o ile można wnioskować z tekstów, ilustracji i malarstwa — była daleka od przeżywania w rodzaju „metody Stanisławskiego”. Na psychologiczne przeżywanie nie pozwalała widowiskowa i popularna forma, wielka ilość widzów, a więc wielka przestrzeń. Dlatego aktor teatrów starodawnych gra wśród publiczności, a nie jak w teatrze naturalistycznym — z czwartą ścianą.

Mimika, gest, ruch aktora w teatrze Stanisławskiego podporządkowane były jego wewnętrznym przeżyciom; aktora teatru Meyerholda interesuje, jak malarza czy rzeźbiarza, zewnętrzny objaw, który można dowolnie komponować, wzmacniać, osłabiać, rytmizować. Rytm muzyki i rytm dekoracji mają za zadanie dopomagać aktorowi, współpracować z nim.

Teatr Meyerholda nie jest bynajmniej — jak niektórzy usiłowali udowodnić — teatrem malarza-dekoratora, lecz teatrem aktora-plastyka, aktora komponującego ruch, gest, maskę we współczesnych konwencjach plastycznych, a więc nowoczesnych, a nie naturalistycznych. „System” Meyerholda zmusza aktora do doskonałego wysportowania, do umiejętności akrobatycznych. Nie widziałem żadnego spektaklu tego teatru, ale wyobraźni może pomóc w tym wypadku reminiscencja przedstawień tradycyjnego teatru chińskiego, które oczarowały Europę. Tu też „scena musi być naga na całej długości i całej szerokości, ażeby nie zatracił się nawet jeden cal jej przestrzeni. Dekoracja musi być zredukowana do roli szkieletu architektonicznego konwencjonalnego, jej rola powinna się ograniczyć do roli narzędzia lub aparatu służącego gimnastyce cyrkowej, umożliwiając i ułatwiając grę aktorów, ich chodzenie, skoki, wdrapywanie się, gdyż teatr z samej swej natury jest królestwem akcji [ruchu].”⁵⁶

Powstają tzw. dekoracje konstruktywistyczne, które są odpowiednikiem abstrakcjonizmu w malarstwie. Ten abstrakcjonizm czasami sugeruje jakieś formy realistyczne: wiatrak, bramę, a czasami jest zestawiony z autentycznym stołem, ławką, z autentycznym kostiumem aktora, autentycznym murem sceny, reflektorem. Dlatego termin „abstrakcjonizm” niezupełnie odpowiada stylowi plastyki przedstawień Meyerholda. Surrealizm tym bardziej nie. Chyba naj-

słuszniej będzie stwierdzić, że jest to nowa plastyka teatralna zrodzona na scenie i dla potrzeb sceny i operująca wszystkimi dostępnymi środkami innymi niż malarstwo, rzeźba, architektura, film. Właśnie film miał podobne problemy: również szukał wśród „starych” sztuk tej, którą mógłby naśladować. Twierdzono, że film jest fotografowanym teatrem, potem, że jest ruchomym malarstwem, a w końcu tacy twórcy, jak Chaplin, Pudowkin, Eisenstein, udowodnili w swoich dziełach, że film jest autonomiczną sztuką.

W teatrze Meyerholda scenografia powstaje na scenie wspólnie z całym spektaklem jako jednolita całość sztuki czterowymiarowej, przestrzenno-czasowej, która nie jest zlepkiem malarstwa z muzyką, lecz autonomiczną sztuką teatru. Do stworzenia takiej sztuki potrzebny był inscenizator, to znaczy indywidualny twórca przedstawienia (tak jak malarz jest indywidualnym twórcą obrazu, a kompozytor indywidualnym twórcą dzieła muzycznego).

Muzyka również zmienia swoją funkcję w przedstawieniu: nie jest ilustracją, nie jest elementem wprowadzającym nastrój, lecz elementem konstrukcyjnym, „w wielu wypadkach jest podstawą, na której wyrasta i rozwija się akcja sceniczna budowana według praw ekspresji muzycznej”.⁵⁷

Z tym elementem muzyki, która organizuje czas, łączy się dekoracja ruchoma. Ruch zaznacza ewolucję w czasie (co postulował futurizm i konstruktywizm), dlatego skrzydła wiatraka w *Rogaczu uspaniałym* kręcą się podczas przedstawienia, kręcą się koła i karuzele, ściany zmieniają położenie. Dekoracja jest ruchoma jak aktor, aktor jest „plastyczny”, muzyka jest konstrukcją czasową — nastąpiło najściślejsze powiązanie wszystkich elementów sztuki teatralnej.

Być może, ta droga doprowadziłaby Meyerholda do ślepego zaułka; Stanisławski, jak już wspominałem, w pogoni za prawdą najprawdziwszego życia doszedł do ideału aktorskiego: starej baby wiejskiej. Ale Malewicz osiągnął w 1919 r. również ideał, ideał abstrakcji: suprematyzm, gdy po kwadracie czarnym na polu białym namalował biały kwadrat na białym polu.

W dziele Meyerholda znalazły wyraz wszystkie nowoczesne dążenia teatru europejskiego, a zwłaszcza rosyjskiego. W tych poszukiwaniach nowoczesnej formy teatralnej Meyerhold był najbardziej twórczy i oryginalny. Sprzyjała temu — nie ulega wątpliwości — rewolucja socjalno-polityczna, wprowadzająca rządy proletariatu, a więc nowe problemy do życia i sztuki, a więc nową publiczność na sale wystaw i teatrów. Sprzyjał również charakter rosyjski, skłonny do krańcowości; Francuzi, Anglicy, Niemcy, pomimo że inicjowali nowoczesny ruch teatralny, nigdy tak daleko nie poszli. U Craiga ruszają się ściany, u Meyerholda szkielety ścian; Craig marzy o marionecie, która zastąpi aktora, Meyerhold rzeczywiście zastępuje zmarionetyzowanym aktorem aktora Stanisławskiego. Appia podłogę sceny wzbogaca podestami, Meyerhold całą przestrzeń sceny zamienia na teren gry aktora i wprowadza prócz podestów

drabiny, wiatraki, karuzele. Stosunek do dzieła dramatycznego na Zachodzie jest pełen szacunku i poszanowania, na Wschodzie inscenizatorzy twierdzą, że jest „brak sztuk, które by w całości odpowiadały wymaganiom nowej sceny”⁵⁸, i dokonują na klasykach wiwisekcji. Tradycje humanistyczne, a nawet przyzwyczajenia kulturalne mieszczaństwa zachodniego nie pozwalały na taką rewolucyjność. Dullin w związku z przedstawieniami Meyerholda w Paryżu takie notuje uwagi: „We Francji jesteśmy bardziej wstrzemięźliwi w wyborze środków wyrazu [...] siłą teatru zachodniego jest literatura dramatyczna.” Ale jest pełen uznania dla Meyerholda. „Meyerhold jest twórcą form, poetą sceny. Pisze gestami, rytmem, w języku teatralnym, który wynajduje dla potrzeb swojej sprawy i który jest dla oczu tym, czym tekst dla uszu.”⁵⁹ Meyerhold skorzystał z braku tradycji kulturalnych widza robotniczego, lecz również z braku przyzwyczajeń do starej konwencji i z potrzeby aktualności politycznej (wyrażonej przede wszystkim inscenizacją).

Wspaniały zryw twórczy, który nastąpił w Związku Radzieckim, był niewątpliwie spotęgowany rewolucją proletariacką, ułatwiony przez upaństwowienie teatrów, podtrzymywany przez olbrzymią frekwencję zamilowanego w widowiskach nowego robotniczego widza. Ale około 1935 r., gdy w niektórych teatrach kierunek scharakteryzowany poprzednio objawił się w formach krańcowych, a przedstawienia stawały się czytelne jedynie dla wtajemniczonych, nastąpił ostry zwrot, niewątpliwie pod pewną presją polityczną, do komponowanego realizmu, a wkrótce potem przedstawienia teatralne były niemal naśladownictwem MChATu z jego pierwszego okresu twórczego. Analogiczne w pewnym sensie przemiany obserwujemy w całej Europie, jako nawrót do form bardziej komunikatywnych, bardziej realistycznych. Jest to okres neo-realizmu we Francji, Niemczech, Polsce. Inszenizacje naturalistyczne w tych krajach stosują jedynie artyści konserwatywni, zacofani, i spotykają się one z uznaniem staroświeckiego mieszczaństwa. Postępowi zaś artyści, często znani z przekonań komunistycznych (Piscator, Brecht, Schiller), kontynuują próby awangardy radzieckiej z lat dwudziestych. Tymczasem w Związku Radzieckim do teatru powracają malowane na kulisach drzewa, których korony liści podtrzymywane są siatkami, jak za czasów Stanisławskiego, rzeki i stawy malowane na prospektach falują do złudzenia (dzięki lampce projekcyjnej), we wnętrzach panuje natłok szczegółów, zanikają zasady komponowania kolorystycznego.

Zwrot ten niepokoi awangardę artystyczną całego świata. Po rozkwicie teatru Stanisławskiego, baletu Diagilewa, teatru nowoczesnego Meyerholda, Tairowa i Wachtangowa — a z dziełami tych teatrów zapoznała się cała Europa i nie tała swojego podziwu — po światowym rozkwicie filmu, muzyki i malarstwa radzieckiego następuje okres łatwostrawnego realizmu, który obniża nie tylko ambicje artystyczne, lecz i osłabia siłę propagandową sztuki komunistycznej.

NIEMCY

Pierwsze kroki na drodze do reformy teatralnej postawili w Niemczech Ryszard Wagner i książę Jerzy II Meiningen. Idee Wagnera miały decydujący wpływ na całą współczesną sztukę teatralną. Pojmował on teatr jako syntezę wszystkich sztuk: poezji, muzyki i plastyki. Otworzony w 1876 r. teatr w Bayreuth (Bawaria) miał służyć tym ideom, ale wartościom muzycznym nie dorównały inne wartości artystyczne; Wagner nie był wielkiej miary poetą i inscenizatorem.

Wielkiej miary inscenizatorem był natomiast książę Jerzy z Meiningen w Turynii. Repertuar jego teatru obejmował przede wszystkim sztuki Szekspira, Schillera, a później nawet Kleista i Ibsena. Dekoracje i kostiumy projektowane przez samego księcia były historycznie wierne, komponowane realistycznie; tłumy statystów nabrały plastyki i naturalności dzięki drobiazgowej reżyserii i przydzieleniu aktorów do poszczególnych grup komparsów. W swoich tournée artystycznych Meiningeńczycy objechali całą Europę zapładniając teatry wszystkich krajów (1874—1890).

Bardziej zdecydowany charakter naturalistyczny posiadał berliński teatr Freie Bühne pod kierunkiem Otto Brahma (od 1889). W jego repertuarze znalazły się najbardziej reprezentatywne dla tego kierunku sztuki Ibsena, Hauptmanna, Björnsona, Tolstoja.

Najsławniejszym jednak inscenizatorem niemieckim tego okresu jest niewątpliwie Max Reinhardt (1873—1943). Można go uważać za kontynuatora Meiningeńczyków ze względu na zamiłowanie do widowiskowości, umiejętność operowania tłumem, charakterystyczny iluzjonizm dekoracji i autentyzm kostiumu i rekwizytu. Ale świeżość twórcza Meiningeńczyków przerodziła się u Reinhardta w barokowy przepych, w bogactwo techniczne, w szokującą efektywność.

Gdy Reinhardt, młody i przeciętny aktor wiedeńskiego Burgtheater, przyjechał do Berlina, lansował idee bardzo zdecydowane, bezkompromisowe, ale niezbyt głębokie: sztuka teatralna ma jeden cel — nie literacki, filozoficzny czy jakkolwiek inny, lecz jedynie teatralny. Podobny cel w zasadzie mieli i inni inscenizatorzy teatru współczesnego, ale różnie, przeważnie głębiej, rozumieli tę teatralność. Reinhardta doprowadziła ona do widowiskowości bez głębszych nurtów i celów, do widowiskowości mieszczańskiej, z pewną dozą iluzjonizmu. W *Śnie nocy letniej* (1905), pomimo syntezy miejsca akcji: las ateński, Reinhardt stosuje prawdziwe krzaki i mech. Plastyczność dekoracji nie zmierza do jednolitości stylu przedstawienia, lecz do zwiększenia iluzyjności spektaklu. To go skłaniało do częstego używania sceny obrotowej, bardzo ekonomicznie i pomysłowo wykorzystanej w każdym calu przestrzeni (il. 40, 41, 42). Przedstawienia Reinhardta zbliżają się do filmu, z typową dla tej techniki zmiennością i prawdziwością miejsca akcji. W końcu życia Rein-

hardt wyjechał do Ameryki i reżyserował tam kilka filmów, między innymi *Sen nocy letniej*.

Spektakle Reinhardta są dobrze skomponowane w ruchu, nieraz malarskie, jak dawne dobre obrazy, z których często czerpie wzory.

O ile inni reformatorzy tworzą sztukę przyszłości, to Reinhardt cofa się w przeszłość, do widowisk, które naśladowały dworskie balety lub średniowieczne misteria. Jest to jednak zabawa w misterium wyzbyta wiary. Użycie rekwizytów kultu, granie na placu w Salzburgu i w katedrze — tej wiary nie wskrzesiło. Było w tym więcej rekonstrukcji dawnych form uroczystości niż ich ducha. Bawiło to i urzekało bogate mieszczaństwo rozwijających się miast niemieckich — nie prowadziło do niczego więcej. Przedstawienie *Kupca weneckiego* na ulicach i kanałach Wenecji ma nawet posmak policyjnej wizji lokalnej.

Realistyczne upodobania połączone z widowiskowością kierują Reinhardta w stronę rozbudowy technicznych urządzeń sceny (podczas gdy widowiskowość Appii, Craiga, Fuchsa, Meyerholda prowadzi do oszczędności, syntezy, skrótu). Zbudowana w 1919 r. według planów Reinhardta sala Grosses Schauspielhaus w Berlinie (il. 96) daje inscenizatorowi nieograniczone wprost możliwości: scena obrotowa, zapadniowe proscenium głęboko wsunięte w salę, kilka głębszych planów ruchomych, horyzont-cyklorama. Te wszystkie urządzenia nie służyły stworzeniu jakiegoś rytmu artystycznego, wprowadzeniu dominanty ruchu, który jest tak charakterystyczny dla naszej epoki, jakiejś nowej syntezy, a raczej umożliwiały inscenizatorowi rozbudowanie spektaklu, aby epatować mieszczaucha. Było to bezpłodne ideowo i społecznie. Nawet wtedy, gdy wystawia w tym teatrze *Juliusza Cezara* czy *Dantona* (il. 43), Reinhardt nie szuka polityczno-społecznego oddziaływania na widzów, lecz jedynie czysto teatralnych efektów, często bliskich iluzji, chociaż na bardzo wysokim poziomie „artystycznym” i technicznym. W tych inscenizacjach kolosalnych posługuje się sztabem asystentów-reżyserów, wśród których był i Ryszard Ordyński, oraz masą aktorów i setkami statystów.

To wszystko jest zresztą zgodne z jego zamierzeniami programowymi.

Reinhardt przewędruje przez cały świat ze swoimi *monstre-spektaklami*, wszędzie budząc zachwyty wszystkich, nikogo specjalnie nie oburzając. Tak był przyjmowany Rafael, a nie Michał Anioł.

Teatr Reinhardta jest raczej dalszym ciągiem kierunku Meiningeńczyków niż Appii i Fuchsa. Kontynuuje linię realistyczną z tendencjami naturalistycznymi. Widowiskowość spotęgowana tłumem statystów stanowi rozrywkę dla wielkich mas widzów, a nie podniecię do zbiorowej ekstazy religijnej, politycznej czy artystycznej.

Ten teatr nie mógł zachwycić głębiej myślących artystów. Po przedstawieniu *Das Mirakel* w rotundzie Prateru wiedeńskiego Schiller i Frycz wymieniają wrażenia: „Wbrew dookólnej zbiorowej sugestii zachwytu [...] doroczna, jakże

wobec tego teatralnego przepychu uboga, procesja, poprzedzająca w oktawę Bożego Ciała na krakowskim rynku Lajkonika, ma więcej w sobie średniowiecza, jest bardziej wzruszająca, posiada więcej — jeśli ktoś chce to tak nazwać — utajonego mistycyzmu religijnego i mogłaby snadniej służyć jako sztafaż do... cudu.⁶⁰

Karol Frycz tak charakteryzuje Reinhardta: „Był wysoce uzdolnionym i niezmordowanym praktykiem teatru, ruchliwym i wrażliwym technikiem maszyny teatralnej, chwytającym w lot wszystkie nowoczesne prądy, skąd by nie wiały, czujny na wszystkie echa, zachłanny na wszystkie nowalie, galwanizator zmarłych i wskrzesiciel zapomnianych stylów, zjawisk, utworów, epok. Z tym samym zapalem, z tą samą zręcznością umiał spożytkować produkty różnych narodów, kultur i ras. Wreszcie nieporównany menadżer, aranżer, umiejący jak nikt inny przed nim posługiwać się artystyczną reklamą w skali światowej.”⁶¹

Reinhardt próbował wszystkiego, a więc i ekspresjonizmu; ale np. po Strindbergu, Wildzie, Wedekindzie daje Lessinga *Minnę von Barnhelm* i zaprasza Adolfa Menzla, „malarza historycznego“, ażeby sprawdził, czy dekoracje wierne odtwarzają pruskie rokoko!

Julius Bab, który niemal połowę swojego *Teatru współczesnego* poświęca zachwytom nad inscenizacjami Reinhardta, kończy swoją charakterystykę słowami: „...rdzeń jego [Reinhardta] dzieła tkwi w najwyższym wydoskonaleniu teatru iluzji“ (podkreślenie moje — Z. S.).

Jeżeli zatrzymałem się dłużej przy Reinhardcie, to dlatego, że kontakty z nim mogły wpłynąć na inscenizacje polskie. Jednakże nic podobnego. Koncepcje Schillera były znacznie głębsze od poglądów niemieckiego mistrza, bardziej polityczne i oparte silnie o tradycje polskiego teatru monumentalnego i ludowego. Inni reżyserzy o mniejszym talencie, chociażby Ordyński, robili spektakle bez większego znaczenia. Nie było zresztą u nas możliwości organizowania tak wielkich zabaw mieszczańskich wobec braku bogatego mieszczaństwa.

Teatr Reinhardta jest w jakimś stopniu wyrazem gustów i zapotrzebowań estetycznych zadowolonego z siebie, wygodnego, nie szukającego głębszych przeżyć, unikającego niepokojów społeczeństwa Niemiec zwycięskiego Bismarcka i wielkiej monarchii austriackiej.

Teatr ekspresjonistyczny, rozwijający się nieco później, wnosi niepokój, gorycz i histerię Niemiec pokonanych i upokorzonych. Pierwsze objawy dały się zauważyć już przed wojną, około 1910 r., powstały jakby w przeczuciu grożącego niebezpieczeństwa.⁶² Ale dopiero po katastrofie wojennej następuje właściwy rozwój teatru ekspresjonistycznego. Załamanie psychiczne Niemców przejawia się we wszystkich dziedzinach sztuki: w literaturze, teatrze, malarstwie i filmie. Trudno wymienić jakiegoś pioniera tego kierunku, najwybitniejszą indywidualność, najwybitniejsze dzieło. Cały teatr awangardowy, od Reinhardta do Piscatora, posługiwał się w tym czasie formą ekspresjonistyczną; ale najbardziej

związani z tym kierunkiem byli reżyserzy: Fehling (il. 44), Kayssler, Jessner (il. 46), Wiecke, Weichert, Falckenberg, Kronacher, oraz dekoratorzy: Pirchan (il. 85), Sievert (il. 45), Cezar Klein (il. 86), Pillartz, Baranowsky, Strnad, Neher. Sztuka ekspresjonistyczna rozwija się w całej Europie, a spotykamy ją jeszcze po roku trzydziestym.

„Rzeczywistość powinna być stworzona przez nas; nie należy się zadowalać jakimś zanotowanym faktem, w którego prawdziwość wierzymy. Obraz świata powinien być odbity w swym autentyzmie i swej czystości, ale obraz ten istnieje tylko w nas samych“ — taką definicję zadań ekspresjonizmu daje pisarz Kasimir Edschmid.⁶³ I inscenizacja ekspresjonistyczna jej odpowiada. Dekoracja charakteryzuje się deformacją autentyku: krzywe okno, olbrzymi stół. Trójkąt jest formą najczęściej stosowaną, bo dość rzadką w rzeczywistości, formą, która „istnieje w nas samych“ i wzbudza niepokój, smutek — w przeciwieństwie do kwadratu i koła. Jeżeli jakiś kształt dekoracji musi być kwadratem lub prostokątem, to zostaje podzielony — kolorem lub walorem — na dwa trójkąty. Formy nie są z sobą związane, nie zamykają przestrzeni, pozostawiają nieodgadnioną i niepokojącą czarną pustkę (il. 45). Istnieją te formy, lecz nie rodzą się i nie mają zakończenia; są znakiem, wykrzyknikiem; zawierają treść emocjonalną subiektywną, a nie obiektywną; wywierają zwykle wrażenie przygnębienia, nigdy beztróski, wesołości. Jest w ekspresjonizmie coś z naturalizmu: jeżeli Antoine wiesza na scenie kilka prawdziwych, zajązdzonych świń, to inscenizatorzy ekspresjonistyczni powiesiliby tylko jedną świnie rozmiarów olbrzymich i zakrwawioną do obrzydliwości; z tyłu czarna kotara, snop czerwonego światła na mięso!

Po ekspresjonizmie pozostało wiele pamiątek w teatrze i scenografii, nie tak jaskrawych już i programowych, straszących i wydziwaczonych, ale raczej form dynamicznych i nastrojowych, wyrażanych skrótami perspektywistycznymi, wyolbrzymieniem formy, przerysowaniem i zmianą proporcji naturalnych na proporcje wzięte z atmosfery sztuki dramatycznej. Z ekspresjonizmu pozostała maska, raczej z ekspresjonizmu niż z Grecji, maska, z której można „od razu rozpoznać charakter“ postaci, z wyolbrzymionym nosem, uchem, wylupiającymi oczami; często — przy pomocy rękawic kaszerowanych — deformowane są ręce, narzędzie bardzo ekspresyjne.

Do gry aktorskiej ekspresjonizm również wniósł nowe wartości. Uczynił ją bardziej wyrazistą, zaostrzył i unerwował mimikę i gest: ruchy są wyraźne, wybuchowe, maksymalnie intensywne; budowa roli jest oparta na zasadzie kontrastów: opadów i zrywów, piana i fortissima. Światło punktowych reflektorów i czarne tło kotar jeszcze bardziej tę grę aktora podkreślały. Tłum jest zrytmizowany; o ile naturalisci dążyli do zróżnicowania ruchu każdego statysty, to ekspresjoniści narzucają całemu tłumowi jedną reakcję, jeden przerysowany ruch — uzyskują w ten sposób tłum-masę (il. 44).

Teatr ekspresjonistyczny tworzy dobrze skomponowaną całość. Przemiął, ale pozostała ekspresja w grze aktorów i tłum, w dekoracjach i oświetleniu.⁶⁴

W latach trzydziestych forma ekspresjonistyczna znikła już ze scen teatralnych. W tym mniej więcej czasie partia hitlerowska dochodzi do władzy, Niemcy mają nowego wodza, zapewnioną pracę, chwilowy dobrobyt, przymusową równowagę ducha, a w niedługim czasie drugą przegraną wojnę.

Do ekspresjonistów zalicza się Leopolda Jessnera — chyba niezupełnie słusznie. Pierwsze jego inscenizacje mają niewątpliwie charakter ekspresjonistyczny: w *Wilhelmie Tellu* wąwóz jest zaznaczony dwiema skośnymi kotarami, a linia fermy góry jest zygzakowata — typowe formy ekspresjonistyczne. Ale owe słynne Jessnerowskie schody, które dla niego tworzył Emil Pirchan, czy też zabudowa sceny podestami mają w sobie wiele monumentalności i spokoju, skomponowane są najczęściej na zasadzie symetrii i rytmiczności. Jakimże wspaniałym pretekstem dla czystych ekspresjonistów byłby *Ryszard III*, ponury dramat, którego dekoracje mogłyby być równie przeraźliwe. Tymczasem Jessner i Pirchan budują dekorację, w której przeważają linie poziome, tak prostą, że niemal naiwną (il. 46). Ta sama prostota panuje w inscenizacji *Otella*. Jest to niewątpliwie reakcja na widowiskową barokowość Reinhardta. Rację ma C. Poupeye: „Jessner jest człowiekiem wielkiej syntezy, jego główną troską jest odnalezienie linii syntetycznej.”⁶⁵ Ale linia syntetyczna dekoracji nie pokrywa się z syntezą utworu dramatycznego, kontrastuje raczej swoim spokojem, służy aktorom i reżyserowi do rozbudowania akcji, ruchu, sytuacji; dekoracja nie ma udziału decydującego w inscenizacji, jest tylko tłem funkcjonalnym. I na tym polega różnica między Jessnerem a Craigiem. Wszyscy historycy widzą podobieństwa i robią z Jessnera ucznia Craiga. Nic podobnego. Jessner jest poziomy, Craig — pionowy. Scenografia Craiga inscenizuje, działa, porusza, symbolizuje dramat, scenę, postać. Schody Craiga nie służą do chodzenia, a w każdym razie ta utylitarność nie jest ich głównym celem — to jest jakaś przestrzeń, którą trzeba pokonać, jakaś zaporą i przepaścią (zależnie od treści dramatu). Schody Jessnera są wygodne do rozbudowania akcji, niemal techniczne: można na nich siadać, biegać, można rozrzucić tłum, który będzie dobrze widoczny dla całego teatru. Ale po iluzjonizmie Reinhardcie Jessner rzeczywiście może się wydawać craigowski przez swą prostotę monumentalną, ale też przez nic więcej.

Jessner wnosi jeszcze inne wartości: polityczne. Związany z ruchem związków zawodowych w Niemczech zostaje wybrany po wojnie przez Radę Aktorską na intendenta teatrów berlińskich. Będąc przekonany socjalistycznych, i w doborze repertuaru, i w inscenizacji poszukuje problemów społecznych, akcentów antypruskich i antymieszczańskich. W tych tendencjach nie jest odosobniony. Przeciwnie. Tu należy wyjaśnić pewien specyficzny charakter teatru niemieckiego.

kiego, aby zrozumieć: 1. stworzenie gęstej sieci teatrów w Niemczech (w przeciwieństwie do Francji, w której całe życie teatralne skupia się wyłącznie w Paryżu), 2. powstanie politycznego teatru Piscatora i Brechta.

Na rozwój i oblicze teatru niemieckiego w sposób zdecydowany wpłynął teatr amatorski, ludowy (Volksbühne). Zrzeszenie Niemieckich Teatrów Ludowych liczy około r. 1920 — 300 towarzystw i pół miliona członków w wielkich i małych miastach (w niektórych do towarzystw należy 20% ludności). Zadaniem członków nie jest tylko organizowanie amatorskich przedstawień, lecz przede wszystkim popieranie twórczości teatralnej; ze składek buduje się na terenie całych Niemiec liczne teatry: 3 w Berlinie, 2 w Monachium, ponadto w Dreźnie, Stuttgarcie. Zawodowe teatry objeżdżają małe miasta; członkowie Volksbühne są wiernymi widzami. „Ta rzetelna socjalizacja nie tylko uratowała teatr niemiecki od upadku, lecz nadto doprowadziła [...] do jego pogłębienia w duchu ludowym.”⁶⁸ Dowodem tego teatr Jessnera, Piscatora, Brechta — żeby wymienić największych twórców.

Inscenizatorem z wyraźnym programem społecznym był Erwin Piscator (ur. 1893), twórca komunistycznego teatru politycznego na terenie Niemiec. Swoje poglądy artystyczno-społeczne zawarł w książce *Das politische Theater*, wydanej w 1929 r. Piscator, podobnie jak Meyerhold, z zamiłowaniem posługuje się maszynериą teatralną, której nie kamufluje, lecz ją odsłania. Stosuje wielopiętrowe konstrukcje (*A jednak żyjemy!*), ruchome taśmy potęgujące dynamikę scen i wprowadzanie dekoracji przy otwartej kurtynie (*Szwejk*, il. 87, *Rywale*), obrotową kopułę podzieloną na segmenty-sceny, które kolejno się przesuwają i odsłaniają (*Rasputin*, il. 48), ruchome wózki-praktykable (*Tai-Yang*). Ale zarówno elementy dekoracji, meble, rekwizyty, kostiumy, jak gra aktorów jest tu bardziej realistyczna niż w przedstawieniach radzieckich. Natomiast z tekstami literackimi, nawet klasycznymi, Piscator postępuje bardzo swobodnie. W *Zbójcach* Schillera (1926) z klasycznej tragedii robi sztukę współczesną, polityczną: skreśla, przedstawia sceny, dodaje komentarze; aktorów ubiera w ubrania dzisiejsze. Karol Moor jest scharakteryzowany jako mienszewik, a Spiegelberg, który staje się bohaterem, podobny jest charakterystyką do Trockiego. Na taką ingerencję polityczną w dzieło klasyki nie pozwolił sobie nawet inscenizator *Rewizora*, Meyerhold.

Inscenizacja *Zbójców* i w ogóle postawa artystyczno-społeczna Piscatora wzbudziła poważne protesty formalne i polityczne. Wszyscy jednak musieli uznać, że była to modernizacja najbardziej konsekwentna: celowa i logiczna, zamierzona świadomie i przeprowadzona od początku do końca (czego nie można było powiedzieć o mniej więcej równoczesnym londyńskim *Hamlecie* we frakach z 1925 r.). Dla Piscatora dramat Schillera był tylko pretekstem do wypowiedzenia się artystyczno-politycznego. Lepszą kanwę — bo zawsze uważał utwór dramatyczny tylko za materiał do twórczej pracy teatru —

znajdzie u pisarzy współczesnych: Paqueta (*Sztorm*, 1926), Tollera (*A jednak żyjemy!*, 1927), Wolfa (*Tai-Yang budzi się*, 1931), oraz w powieściach, które adaptuje na scenę (*Dobry wojak Szuwejk* Haška, 1927, *Wojna i pokój* Tolstoja, 1956).

Najbardziej znaną innowacją inscenizacyjną Piscatora jest wprowadzenie do spektaklu filmu. W *Sztormie* (il. 47) obraz filmowy jest komentarzem akcji dramatu, rozszerzeniem zagadnienia ideowego, wzmocnionym działaniem emocjonalnym na widza masowymi scenami na ekranie. Najczęściej mają te wkładki filmowe charakter rewolucyjny i budzą w mieszczaństwie zrozumiałe protesty i obawy, skłaniają do obrony tzw. teatru estetycznego (czytaj mieszczańskiego) przed teatrem politycznym i proletariackim. Zestawienie filmu z teatrem było krytykowane i od strony formalnej, ze względu na różnice między obu sztukami, w imię czystości i integralności sztuki teatralnej. Ale właśnie te różnice Piscator umiał świetnie wykorzystać: nie dążył do stworzenia przy pomocy techniki filmowej panoramy teatralnej, do zlania w jedno aktorów filmu i aktorów sceny, prawdziwych budynków, drzew z ekranu z dekoracją teatralną, przeciwnie, autentyzm filmu pozwalał mu na bardzo syntetyczne traktowanie scenografii teatralnej — podobnie jak autentyzm fasady zamku czy katedry w widowiskach plenerowych zmusza do stosowania w scenografii tylko form funkcjonalnych i geometrycznych. Pomimo że w teatrze Piscatora nie ma dekoracji, to jednak działa on na widza przede wszystkim obrazem. Obraz w wielu wypadkach zastępuje słowo — oczywiście obraz żywy, którego twórcami są reżyser i aktorzy. W sztuce Tollera *Hoppla, wir leben* (*A jednak żyjemy!*) w jednej z cel uwieczniony komunista odbiera sobie życie. Natychmiast ta wiadomość przedostaje się do towarzyszy więziennych. Wystukiwane przez więźniów wiadomości ukazują się na ekranie. Rytm stuków narasta. Światła na ekranie coraz szybciej migają. Więźniowie podnoszą bunt! W inscenizacji *Wojny i pokoju* scena jest podzielona na trzy przestrzenie: „scenę rozmyślań“, „scenę akcji“, „scenę losu“ — tu rozgrywają się sprawy wewnętrzne bohaterów, tu sprawy osobiste, tam wreszcie sprawy ogólne, narodowe.

Elementami wizualnymi Piscator posługuje się dla celów emocjonalnych, lecz najczęściej dla celów intelektualnych, dla stworzenia jakichś skojarzeń, jakichś schematów konstrukcyjnych ułatwiających zrozumienie sensu przedstawienia i wyciągnięcie wniosków. Swoją rolę artystyczną pojmuje on nie jako artystowskie poszukiwanie formalne, lecz jako walkę polityczną. Może jego teatr jest bardziej namiętną mową militanta politycznego aniżeli piękną poezją — ale bywali poetami i politycy; jednym z nich jest Piscator.

Polityczny i społeczny jest również teatr Bertolta Brechta (1898—1956). Ale Brecht ma tę przewagę, że będąc również dramaturgiem jest rzeczywistym twórcą całego spektaklu teatralnego. Pracę teatralną, o ile nie inscenizuje własnej sztuki, rozpoczyna od adaptacji jakiegoś dzieła dramatycznego czy

powieściowego. Dzięki temu uzyskuje jednolitość treści i formy całego spektaklu, całego dzieła artystycznego. Wytyczną w formowaniu tego dzieła jest przede wszystkim dydaktyzm, różne formy dydaktyzmu, od najbardziej jasnych i prostych — w początkach, do bardziej dyskretnych — w ostatnim okresie. Ale jako inscenizator zawsze będzie zwalczał stronę iluzyjną teatru. Nie obawia się napisów na ekranie kurtyny, projekcji na horyzoncie (il. 49), skrótowej dekoracji, realistycznej tylko przez fakturę, kostiumu realistycznego, ale znów przez fakturę, przez sugestię zniszczenia, zbrudzenia, i stanowiącego w ten sposób historię życia człowieka. Nie obawia się jasnego światła bez żadnych efektów, jak w teatralnej sztuce chińskiej; zawsze będzie podkreślał teatralność, sztuczność (od słowa: „sztuka“): maszynaria teatralna nigdy nie jest zakamuflowana, projekcja nie stwarza głębi sceny, dekoracja nie autentyzuje, światło nie wytwarza nastroju. W songach, napisach, projekcjach daje komentarze akcji scenicznej — ażeby nie było niejasności, zwłaszcza w sprawach politycznych. Do tego problemu wróć omawiając wartości inscenizacyjne dramatów.

INSCENIZATORZY „KARTELU“

Przejdźmy do międzywojennego okresu teatru francuskiego. Najciekawszymi są w tym czasie teatry „Kartelu“, grupy czterech dyrektorów i inscenizatorów, którzy zjednoczyli się w obronie interesów artystycznych teatru. Są to teatry pod kierunkiem Louis Jouveta, Charles Dullina, Gaston Baty'ego i Georges Pitoëffa.

Louis Juvet (1887—1951) był chyba najściślej związany z Copeau. Grał w „Vieux-Colombier“ ważne role, pełnił funkcje reżysera, dekoratora⁶⁷, kierownika technicznego, zajmował się wydawaniem programu teatralnego, do którego również pisał artykuły — można powiedzieć, że został w pełni przygotowany do zawodu inscenizatora i dyrektora teatru. (Pod rozwagę naszym reżyserom i dyrektorom!) Juvet skomponował według pomysłu swego mistrza konstrukcję sceny (*dispositif*) w „Vieux-Colombier“ i bardzo skromne dekoracje, które ograniczały się do rzeczy najniezbędniejszych dla gry aktora. Ta asceza scenograficzna będzie charakteryzowała i późniejsze przedstawienia Jouveta, bez względu na to, kto będzie ich dekoratorem: on sam, Bérard, Braque czy Cassandre.

Dla Jouveta plastyka spektaklu nie kończy się na dekoracji: głównym elementem plastycznym jest aktor, jego poza, ruch, gest. Dlatego do kostiumu, sytuacji, gry przykładają wiele uwagi malarskiej: „Reżyser widzi i posiada pełną świadomość widowiska i widowni od strony, z której kieruje próbami.“⁶⁸ Ta widowiskowość nie jest sprzeczna z interesem aktora: dekoracja jest skromna, a sytuacja i gest wynikają z kompozycji aktorskiej; słowo „z prze-

życia“ — byłoby w odniesieniu do aktorstwa Jouveta i jego zespołu nietrafne. Jouvet komponuje postać, charakteryzuje ją, karykaturuje nawet, ale nie zatracą jej prawdy, jej życia. W jego kompozycjach aktorskich odczuwa się wpływ tradycji komedii dell'arte, pewną przesadę, pewne przerysowanie postaci — dlatego to aktorstwo jest plastyczne jak dekoracja i kostium, które dopiero wówczas są interesujące, gdy przesadzają w proporcjach i kolorze, gdy są przerysowane, charakterystyczne, a nie imitatorskie. Rzeczą kultury, rozumu i smaku artystycznego jest utrzymanie się w pewnych granicach. Jouvet, pomimo dużej odwagi w eksperymentowaniu, tej granicy, dyktowanej przez zrównoważoną umysłowość klasyka, nigdy nie przekroczył.

Jego naczelną zasadą inscenizacyjną jest służenie dramatowi. Nie szuka efektów inscenizacyjnych, nie traktuje dramatu jako kanwy dla swojej twórczości, nie nagina dramatu do swojego stylu. Dlatego byli mu potrzebni wielcy pisarze współcześni. Pracował z najlepszymi: Jules Romainsem, Jeanem Giraudoux. Ich uważał za kierowników teatru, twórców inscenizacji i przedstawienia. Związał się z nimi, wystawił prawie wszystkie ich dramaty. Poza nimi wystawiał komedie klasyczne Moliera i Corneille'a, szczególnie te, których forma pochodzi od komedii dell'arte.

Ta łączność pomiędzy tradycją i współczesnością charakteryzuje również jego inscenizacje. Jouvet nigdy nie próbował określić stylu swojego teatru — ten styl wynikał z wystawianych dzieł. Chętnie sięgał do tradycji, ale nie po to, żeby znaleźć wzory do imitacji — w tradycji szukał odwiecznych praw teatralnych. „Marzę czasem o tym, aby na wzór Cuviera przestudiować kiedyś dzieje sztuki teatralnej poczynając od jej architektury, aby odkryć Aischylosa dzięki szkieletowi teatru Dionizosa czy teatru w Epidaurze, Szekspira — w śladach tego zaginionego zwierzęcia, jakim jest teatr „Globe“, Moliera — w Wersalu, gdzie był grany — po prostu wskrzesić z kamieni, jak z kości kręgosłupa, wielkie, żywe ciało tajemniczej przeszłości.“⁶⁹ Te słowa dobrze charakteryzują analityka i twórczego plastyka, pełnego uwielbienia dla wielkiej przeszłości teatralnej.

Z teatrem Jouveta jest związane nazwisko Christian Bérarda. Bérard posiadał te wszystkie cechy, jakich i Jouvet pragnął w swoich pracach dekoratorskich: prostotę, skromność, syntetyczność, służebność wobec tekstu. Ale dekoracje Jouveta były wartościowe jedynie z punktu widzenia inscenizacyjno-funkcjonalnego, a Bérarda posiadały oprócz tego wybitne walory plastyczne. Dekoracje Bérarda do *Szkoły żon* (1937), *L'illusion comique* Pierre Corneille'a (1937), *Wariatki z Chaillot* (1935), *Don Juana* (1947) (il. 50, 51), *Szelmostw Skapena* (1949) są szczytem zwięzłości formy i koloru, a przy tym są pełne wyrazu, charakteru, atmosfery poetyckiej, są trafnym szkicem, sugestią architektoniczną, syntezą miejsca akcji. Jouvet napisał o Bérardzie bardzo interesujące studium.

Charles Dullin (1885—1949) jest również uczniem Copeau, charakteryzuje go więc ta sama skromność inscenizatorska, prostota i utylitarność w dekoracji i poszanowanie dla dzieła literackiego. „Siłą teatru zachodniego jest właśnie jego dramaturgia [...]; arcydzieło wytrzyma wszystko, nawet złą interpretację.”⁷⁰ W innym miejscu Dullin pisze: „Panem teatru jest autor.”⁷¹ „Ale autorzy — żali się — odeszli od teatru do swoich biurów i zostawili miejsce inscenizatorom, reżyserom. Oni, literaci, są odpowiedzialni za zbyt wielką rolę i nadużycia reżyserów i inscenizatorów.”⁷²

Dullin, jak Jovet, swojej roli nie nadużywał. Służył dramatowi współczesnemu (Pirandello, Salacrou), klasycznemu (Molier, Szekspir, Arystofanes). Dullin był również wspaniałym aktorem, niezapomnianym odtwórcą postaci: Volpone, Skąpca, Ryszarda III.

Jovet to niewątpliwie teatr powodzenia; Dullin przez całe życie borykał się z losem bardzo ciężkim, stale szukał, eksperymentował. Często ponosił porażki i artystyczne, i finansowe, a przecież nie stracił autorytetu, poważania, uznania, nawet za niepowodzenia, bo jego sztuce zawsze przyświecał cel czysty i wzniosły.

W 1921 r. Dullin tworzy „L'Atelier“, „Warsztat“. Jego cele: walka z merkantylizmem i wyzyskiem panującymi w teatrach bulwarowych Paryża, walka z gwiazdorstwem, walka z iluzjonizmem i na jego usługach będącą maszyną teatralną. Tworzy zespół. Grają początkowo to tu, to tam, na estradzie, rzadziej w wynajętym teatrze, bo dużo nie zarabiają. Wreszcie otrzymuje mały barak teatralny na Montmartre, który staje się warsztatem jego pracy artystycznej. Uwielbienie dla komedii dell'arte — z której zresztą wyszedł Molier — będzie kierowało pracą aktorską i inscenizacyjną Dullina. Stąd marzenia o teatrze bez rampy i kurtyny, o zwykłej estradzie: „Najpiękniejszy teatr świata to arcydzieło wystawione na czterech deskach.”⁷³ Stąd w jego grze karykaturalne przerysowanie, stosowanie maski i niechęć do zbyt rozbudowanej maszyneryi: „Nie potrzebujemy maszyn do spuszczenia bogów na scenę, potrzebni są nam sami bogowie.”⁷⁴

Uczniami Dullina są J. L. Barrault, A. Barsacq, J. Vilar — żeby wymienić najwybitniejszych. Barsacq jest reżyserem i dekoratorem, twórcą, między innymi, świetnej dekoracji do *Volpone* Ben Jonsona (1928, il. 52). Ale Dullin, w przeciwieństwie do Joveta, pracował z różnymi dekoratorami: Touchagues (*Le Faiseur — Intrygant* wg Balzaka, 1935), Bonnaud (*Ryszard III*, 1942, il. 53), Sonrel (*Cynna*, 1947). Szczególnie godna uwagi jest inscenizacja *Skąpca*, utrwalona w opublikowanym wzorowym egzemplarzu reżyserskim.⁷⁵

Gaston Baty (1885—1952), uczeń F. Gémiera, głosi dominację reżysera w teatrze. Jego władzy powinien podlegać nie tylko aktor i dekorator, ale i autor. Baty często preparuje dzieło dramatyczne według swoich pomysłów

inscenizacyjnych. Pomysły te jednak nie są rewolucyjne czy awangardowe, raczej tylko świetnie wypracowane technicznie.

Baty w swoim teatrze „Montparnasse” zastosował wszelkie możliwe inscenizacje plastyczne. A więc były dekoracje oparte na przekroju domu w *Cri des coeurs* (Krzyk serc, 1928) Pellerina, *Zbrodni i karze* (1933) i w *Emilie Brontë*, romantyczno-konwencjonalne — w *Kaprysach Marianny* (1936), na scenie obrotowej — w sztuce *Prosper Lucienne Favre* (1934, il. 54, 55), na wózkach — w *Madame Bovary* (1936, il. 56), dekoracje fragmentaryczne na stałych podestach — w *Lorenzacciu*, dekoracje pełne — w *Hamlecie* (1928) i *Makbecie* oraz oparte na miniaturach i malarstwie — w *Świętej Joannie*. Studium inscenizacji Baty'ego może zapoznać każdego ze wszystkimi możliwościami technicznymi scenografii współczesnej. Brak jednak Baty'emu wielkich artystycznych wartości. Dekoracje jego są zawsze realistyczne i dość słabo skomponowane plastycznie, ale za to bardzo dobrze zagospodarowane i świetnie wyzyskane w sytuacjach; zmiany zawsze idą składnie, a światło jest świetnie wyreżyserowane — wszystko jest bezbłędne, ale i bez poezji, nowości, pasji twórczej czy improwizacji, która by widza porwała czy też ukazała nowe drogi sztuki teatralnej.

Baty jest eklektykiem. Z jego dzieła mało co pozostanie w przyszłości. Nie zapładnia, nie będąc twórczym. Ale w swoim fachu jest majstrem, od którego można wiele się nauczyć w sensie technicznym. „W swoim zamiłowaniu do malowniczości ustalonej i łatwej Baty, aby odtworzyć prawdziwą atmosferę, ucieka się do nagromadzenia szczegółów prawdziwych [...]. Ten realizm zbliża się do konwencjonalności.”⁷⁶

Natomiast teatr Georges Pitoëffa (1886—1939) ma charakter bardziej eksperymentalny i choć technicznie niedoskonały, pełen jest prymitywnego uroku. Pomijając niektóre inscenizacje (dla chleba!) jest jednolity artystycznie, ma wyraźne oblicze repertuarowe i inscenizacyjne. I Pitoëff, jak Baty, jest dyrektorem, reżyserem i dekoratorem, nadto aktorem, a żona jego, doskonała artystka, protagonistką większości wystawianych sztuk.

Pitoëff zaczynał w latach 1912—1913 w Moskwie i Petersburgu, grał w całej Rosji, nawet na dalekiej Syberii. W Petersburgu kierował Teatrem Ludowym. Wojnę światową spędził w Szwajcarii. A potem przyszedł Paryż i wielkie tournée: Niemcy, Austria, Włochy, Hiszpania, Anglia, Rumunia. Większą część życia spędził Pitoëff w Paryżu, dlatego musi być zaliczony do świata sztuki francuskiej, jak wielu artystów obcego pochodzenia.

Pitoëff wysoko cenił Stanisławskiego i przyczynił się, jak najlepszy ambasador narodu, z którego pochodził, do spopularyzowania dramatu rosyjskiego wśród publiczności teatralnej Europy zachodniej. Wiele dramatów sam tłumaczył. W jego repertuarze znajdują się 44 sztuki napisane przez Puszkina,

Tołstoja, Turgieniewa, Gogola, Suchowo-Kobyлина, Ostrowskiego, Błoka, Gorkiego.

Do najciekawszych inscenizacji należą *Święta Joanna* Shawa (1925, il. 57, 58), *Romeo i Julia* Szekspira (1937, il. 60), *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Pirandella (1923), *The Hairy Ape* (*Kosmata małpa*) O'Neill'a (1929, il. 59).

Dekoracje Pitoëffa są zawsze bardzo proste, a przecież mają wiele nastroju, stworzonego kilkoma liniami i plamami. Ta prostota ma w sobie coś z pięknej sztuki prymitywu współczesnego. Pitoëff nie wysiła się na skomplikowaną kompozycję architektoniczną — na to go nie stać: nie jest ani technikiem-plastykiem, ani dość zamożnym dyrektorem teatru. Robi to, co umie i co jest mu potrzebne do grania i do wytworzenia nastroju możliwie najskromniejszymi środkami. Czasem nawet odsłania mury sceny — w głębi wznosi się winda do przewożenia dekoracji: wychodzi z niej sześć postaci dramatu Pirandella. Do *Świętej Joanny* rysuje płaski tryptyk i kilka elementów plastycznych: schody, stołki — proste kuby — i to jest cała dekoracja, może nawet zbyt „naiwna“ i prosta jak na ironię Shawa. W *Romeo i Julii* dekoracja jest symultaniczna, a kostium stanowi rodzaj trykotu, który przypomina kostium renesansowy. W *Kosmatej małpie* scena jest widziana jakby przez olbrzymie oko. Dekoracje są małe w wymiarach (sama scena jest również niewielka) i okonturowane ciemną kreską, najczęściej płaskie i fragmentaryczne. Pitoëff „przeniósł do Paryża tę poezję nagości, ten sposób transponowania detalu choćby tylko przez izolowanie go.“⁷⁷

Zakończmy tę krótką charakterystykę odpowiedzią Pitoëffa na pytanie: Co to jest inscenizacja?

„Definicją generalną może być: interpretacja sceniczna dzieła dramatycznego. Mówię «może», gdyż ta definicja z kolei wymaga bliższego sprecyzowania w odniesieniu do sztuki teatru. Mówi się najczęściej, że ta sztuka zawiera w sobie kilka innych. A więc: dykcję, malarstwo, rzeźbę, architekturę, taniec, mimikę, muzykę itd. W końcu dochodzi się do tego, że trudno ją w ogóle określić. To dlatego, iż zapomina się, że sztuka sceniczna jest sztuką całkowicie niezależną i samodzielną. Nie tylko transponuje, ale przetwarza wszystkie inne sztuki, używając ich jako surowca.“⁷⁸

Jest rzeczą znamionną, że wśród czterech inscenizatorów „Kartelu“ trzech jest jednocześnie aktorami (Jouvet, Dullin, Pitoëff) i również trzech — scenografami (Jouvet, Pitoëff, Baty). Nikt nie jest tylko reżyserem! W stosunku do inscenizatorów poprzednich (Copeau, Lugné-Poe) charakteryzuje ich dążenie do zachowania równowagi pomiędzy wszystkimi elementami przedstawienia i akceptacja sceny pudełkowej (pewne marzenia w innym kierunku notuje się tylko u Dullina), ale kontynuując tę samą linię repertuarową, to

znaczy uważają dzieło dramatyczne za podstawę teatru i opierają się równomiernie na dramacie klasycznym i współczesnym. Rolę inscenizatora uważają za podrzędną, ale to nie przeszkadza im dawać przedstawień twórczych i odkrywczych inscenizacyjnie. Jak ich poprzednicy, pracują z zespołami, co w Paryżu jest rzadkością. Przeciwni są gwiazdorstwu. Teatr rozumieją jako sztukę specjalną, jednolitą, choć o wielu obliczach, dlatego nie ograniczają zainteresowań do samego dramatu lub aktorstwa, lecz poświęcają wiele uwagi sztukom plastycznym, muzyce, mimice, tańcowi — widoczne to jest i w przedstawieniach, i w artykułach drukowanych w programach teatralnych.

Antoine jest wstępem do nowego teatru francuskiego. Fort, Poe, Rouché i Copeau to pierwsze rozdziały reformy teatralnej, surowej i dogmatycznej. „Kartel“ to klasycy inscenizacji teatralnej, w której geniusz francuski wykazał właściwy sobie umiar, a jednocześnie doprowadził do równowagi wszystkich sztuk.

Z konieczności ograniczyłem się w tym rozdziale poświęconym inscenizacji do okresu przedwojennego i do tych krajów, w których ruch teatralny był najżywszy i najbardziej konsekwentny.

Twórczą i konsekwentną była inscenizacja przede wszystkim we Francji, Niemczech, Związku Radzieckim. Na bazie naturalistycznej wyrosła Wielka Reforma i objęła te trzy centra. Rozwój teatru we Francji ściśle jest związany z nowoczesnym dramatem i nowoczesnym malarstwem. Jest najlepszym przykładem klasycznej równowagi treści i formy, przykładem harmonijnego rozwoju. Przegrana wojna i walki polityczne wpłynęły na niemiecki teatr ekspresjonistyczny i polityczny Piscatora; dopiero po drugiej wojnie Brecht odnajduje nurt awangardowy i równowagę dramatu i inscenizacji. W Związku Radzieckim inscenizacja przybiera formę najbardziej krańcową, zarówno w teatrze naturalistycznym Stanisławskiego, jak i biomechanicznym Meyerholda; po ukazaniu przekroju człowieka pokazuje się przekrój maszyny. Ale w tym drugim etapie zawodzą pisarze, i to jest jedną z przyczyn wiwisekcji inscenizacyjnej dzieł klasyków. Gdyby nie to, do czego by doszło? Do równowagi autor — inscenizator czy też mimo wszystko do dominacji tego ostatniego?

Również na przykładzie tych trzech krajów możemy śledzić różny charakter społecznego rozwoju teatru.

We Francji poziom artystyczny i sytuacja materialna awangardowych teatrów uzależnione są jedynie od artystów, ich talentu i uporu, ich zdolności reklamowych i handlowych. Kulturalne i bogate społeczeństwo, duża ilość turystów z całego świata, których przyciąga Paryż, ułatwiają nowe inicjatywy, ale ograniczają je wyłącznie do samej stolicy; na prowincji nie ma teatru.

Inaczej w Niemczech. Organizacje społeczne w olbrzymiej mierze pomagają artystom teatru zapewniając budowę gmachów teatralnych (Volksbühne)

i frekwencję na przedstawieniach. Dzięki temu teatry mogły powstać nie tylko we wszystkich większych miastach, ale i w wielu mniejszych ośrodkach. Z rywalizacji z Berlinem zrodził się wysoki poziom inscenizacji w całym kraju.

Można by sądzić, że we Francji i Niemczech panują jeszcze zasady poprzednich ustrojów monarchistycznych — stąd we Francji na wzór Ludwika XIV skupianie całej energii narodowej w Paryżu, a w Niemczech na wzór książąt prowincjonalnych z Weimaru, Salzburga czy Meiningen — na prowincji.

Podobne tradycje odnajdziemy i w teatrze rosyjskim — dawne stolice Moskwa i Leningrad są jedynymi miastami o dużej roli teatralnej. Ale w Związku Radzieckim mecenasem jest państwo; płyną stąd duże korzyści. Korzyści materialne i ideologiczne: państwo zapewnia finansową opiekę teatrom, teatry realizują program kulturalny rządu i partii i spełniają rolę wychowawczą w stosunku do narodu, szkolą, propagują, aktualizują.

Wydaje się, że w innych krajach rozwój inscenizacji teatralnej ma mniejsze znaczenie.

W Anglii Craig nie doczekał się teatru, co niewątpliwie wpłynęło na zahamowanie rozwoju inscenizacji w tym kraju. Dopiero dzisiaj, zwłaszcza dzięki talentowi Laurence'a Oliviera, Anglia odzyskuje swoją pozycję. Interesujący jest rozwój inscenizacji we Włoszech i Stanach Zjednoczonych, ale bez wpływu na linię ogólnoeuropejską.

Inszenizacja polska również pozostała na uboczu. Wyspiański nie zdołał przedrzeć się przez otaczające nas kordony ani pobudzić ambicji narodowych na polu kulturalnym. Warunki polityczne i materialne były bardzo istotną przyczyną drugorzędnej roli Polski w ewolucji sztuki europejskiej. Ale nie brak nam było w tym okresie artystów wielkiej miary. Ich zasługą jest, że nasz teatr ma swoją indywidualność i ciągłość ewolucyjną pomimo wszelkich kataklizmów, że jest narodowy w treści dramatycznej i w formie inscenizacyjnej, niepodobny ani do niemieckiego, ani do rosyjskiego. Niejednokrotnie może dramatem i formą plastyczną przewyższaliśmy znane potęgi teatralne. Charakter społeczny naszego teatru jest również specyficzny: dobre teatry prowincjonalne jakby nawiązują do teatrów na dworach magnatów rywalizujących z Warszawą; ale powstały one raczej dzięki inicjatywie jednostek. Nadto nasz teatr jest bardzo narodowy (dramat monumentalny) — takiego układu charakterystycznych cech nie posiadają teatry innych państw. To stanowi o naszej wartości i dlatego z polską „produkcją artystyczną“ warto zapoznać świat; wstydzić się nie ma czego. A jednocześnie trzeba lepiej poznać artystyczne poszukiwania w innych krajach. (Posądza się nas o naśladownictwo, a jakże mało wiemy nawet o naszych sąsiadach!)

Zapoznanie się z różnymi koncepcjami inscenizacyjnymi uchroni nas od błędu powtarzania, odkrywania odkrytego, pomoże sprecyzować własny pogląd, uświadomić sobie cel naszej twórczości, wybrać drogi prowadzące do

tego celu, pomoże, sądzę, do pojawienia się świadomych artystów inscenizatorów.

Charakteryzując inscenizatorów w tej pracy poświęconej scenografii, zwracałem szczególną uwagę na ich idee i dzieła plastyczne. Nie jest to pełna charakterystyka, ale nie wypacza zasadniczo sylwetki, bo inscenizatorzy wielką wagę przywiązywali do formy plastycznej; przecież wielu z nich było scenografami: Jerzy II Meiningen, Craig, Appia, Pitoëff, Jouvet, Baty. W następnym rozdziale, poświęconym malarstwu, omawiam scenografię malarzy, w trzecim — scenografię pisarzy; w sumie powinniśmy otrzymać pełny obraz problemów scenografii współczesnej.

II

WPLYWY NOWOCZESNEGO MALARSTWA NA SCENOGRAFIĘ

Scenografia jest plastyką teatralną, to znaczy, że podlega jednocześnie prawom plastyki i teatru, a więc jej rozwój musi być zestawiony z ewolucją malarstwa sztalugowego oraz ewolucją inscenizacji, dramatu, architektury i techniki teatralnej. W tym szkicu zajmiemy się zbadaniem, czy i jak nowe kierunki malarstwa wpłynęły na zmiany w plastyce teatralnej.

Najpierw jednak cofnijmy się w historię, ażeby na wstępie zbadać znaczenie plastyki w teatrze. Wydaje się, że można by podzielić wszystkie przedstawienia na dramatyczne i widowiskowe, to znaczy takie, w których element dramatyczny, literacki, stanowi główną wartość, i takie, w których najistotniejszy jest element wizualny. Do pierwszej grupy wchodzi przedstawienia teatru greckiego i szekspirowskiego, teatrów, które pozostały żywe przez swoje dramaty. W drugiej grupie dramat ma znacznie mniejszą wartość: tak jest w misteriach średniowiecznych, w komedii dell'arte, we wszelkich widowiskach baletowych i operowych.

Średniowieczne mansjony ustawione obok siebie na pomoście przypominają freski i mozaiki kościelne przedstawiające w kolejnych scenach życie Chrystusa czy świętych. Malowidła te są jak barwne pasy biegnące jeden nad drugim na murach świątyni. Malowane na tych freskach zamki i kościoły są małe, ledwie trochę wyższe od postaci ludzkiej. Sceny z życia „bohatera” są przedstawione jedna obok drugiej, a nawet w tym samym obrazie artysta przedstawia jednocześnie np. pojmanie Chrystusa w Ogrójcu i biczowanie w pałacu Pilata — stąd pochodzi, sądzę, symultanizm teatru średniowiecznego i skrótowe przedstawienie architektury. Konwencje teatru średniowiecznego są w swej specyfice bardziej malarskie niż dramatyczne.

Natomiast „plastyka teatralna” grecka i elżbietańska mają bardzo mało

wspólnego z malarstwem swoich epok. Konstrukcja architektoniczna i sceniczna odpowiada konstrukcji dramatu. W tragedii greckiej podział na akcję graną przez aktorów i komentarz chóru ma swój odpowiednik w podziale architektonicznym na scenę i orchesterę. Częste zmiany miejsca w dramacie elżbietańskim przyczyniły się do takiej, a nie innej konstrukcji sceny z proscenium, alkową i balkonem, do ujęć fragmentarycznych i napisów, dekoracji najbardziej chyba literackiej. Te nieliczne fragmenty dekoracyjne teatru elżbietańskiego, jak i *periaktoi* teatru greckiego, na pewno były malowane w ówczesnych konwencjach malarskich, ale przecież ich wartość plastyczna była znikoma. Znacznie ważniejszy od tych „dekoracji“ był kostium aktora. W teatrze greckim kostium był daleki od autentyku, przeciwnie, aktor niewiele przypominał zwykłego człowieka: szata jego była barwna, wzorzysta; na twarzy miał maskę, na nogach — koturny. A aktor satyryczny obłożony był watówkami, deformującymi go zupełnie. Również kostium aktora elżbietańskiego był jak najdalej od autentycznego. Przede wszystkim był bardzo bogaty, barwny, ozdobny. W scenach zbiorowych kostiumy stwarzały prawdziwą dekorację. I dzisiaj te tradycje spotkamy w londyńskim teatrze „Old Vic“ w akcentowaniu kostiumów, a nie dekoracji. Słowem, inscenizacja teatru greckiego i elżbietańskiego nie jest pod wpływem malarstwa sztalugowego.

W teatrze renesansowym i komedii dell'arte — podobnie jak w średniowieczu — widzimy wyraźne wpływy malarstwa. Odkryciem malarzy wczesnego renesansu była perspektywa. I dekoracja, którą przecież wszystko skłaniało do trójwymiarowości (aktor, przestrzeń), spłaszcza się, naśladuje obraz i jego skróty perspektywiczne. Na scenie ta perspektywa jest sztuczna: domki w głębi są mniejsze niż na przedzie. Głęb sceny jest więc dla aktora strefą zakazaną, nie może on przecie się zmniejszyć. Toteż, zamiast budować architekturę, można ją namalować na prospekcie według zasad perspektywy — i dekoracja staje się obrazem. Dekoracja malarska oparta na wyzyskaniu praw i złudy perspektywy święci największe triumfy w teatrze barokowym XVII oraz w XVIII wieku, szczególnie w baletowym i operowym teatrze dworskim. Inigo Jones, Torelli, Bérain, a przede wszystkim Bibienowie zmieniają pudło sceny w kolosalne amfilady wymarzonych pałaców z tysiącami kolumn i rzeźb, fantastycznych schodów, którymi nikt nie schodzi, bo są malowane. Podobieństwo do konwencji malarstwa sztalugowego jest wyraźne.

Ta zależność dekoracji od malarstwa jest jeszcze wyraźniejsza w teatrze romantycznym i późniejszym.⁷⁰ Punktem stycznym jest panorama. W tym czasie następuje obniżenie poziomu artystycznego, bo powstaje wiele teatrów, a dekoratorami są przede wszystkim technicy, a nie artyści. Fantastykę wypiera naśladowanie rzeczywistości, iluzjonizm.

I wtedy w malarstwie następuje rewolucja impresjonistyczna, a w teatrze — nieco później — wielka reforma.

Mówiąc „wielka reforma teatralna“ zawsze mamy na myśli Appię, Craiga,

Fuchsa. A przecież w tym samym czasie triumfowały w teatrach dekoracje Baksta, Gonczarowej, a potem Picassa, Matisse'a, Légera i wszystkich niemal największych artystów malarzy naszych czasów. I niewątpliwie ci artyści również dokonali reformy, jeżeli nie teatru, to w każdym razie scenografii. Zresztą Appia i Craig w znacznym stopniu reformę swoją oparli na nowej koncepcji dekoracji. Ale te koncepcje nawiązywały do teatru greckiego i szekspirowskiego, teatrów o scenografii dramatycznej, a nie malarskiej. Kontynuację linii malarskiej w teatrze odnajdziemy w balecie XX wieku. Czy jednak na scenografię Appii i Craiga nie miały wpływu nowe idee plastyczne? Tę sprawę również postaramy się zbadać. Ale niezależnie od tego zajmiemy się tutaj przede wszystkim scenografią artystów będących malarzami sztalugowymi.

Ażeby dostrzec wpływy malarstwa nowoczesnego na scenografię, ażeby je zrozumieć, trzeba przede wszystkim znać to malarstwo, jego założenia, cele, orientować się w kierunkach i terminach, trzeba zagłębić się w problemach formalnych kompozycji i koloru.

Zapewne, dekoracja komponowana jest na kanwie treści dramatycznej, jak pejzaż czy portret na podstawie studium natury czy modelu. Ale poza tym problemem zarówno w obrazie, jak i scenografii istnieją wartości kompozycyjne: konstrukcja obrazu, linia, walor, kolor, logika i jedność dzieła. Te wartości formalne stanowią najczęściej o indywidualności plastyka. *Wyścigi* Degasa łatwo odróżniamy od *Wyścigów* Dufy'ego, martwą naturę Cézanne'a od martwej natury Matisse'a. I w dekoracji występują te same wartości indywidualnego stylu scenografa, dzięki którym możemy odróżnić projekty Légera od Bérarda, Baksta od Gonczarowej, Pronaszkę od Daszewskiego.

Zrozumienie ewolucji malarstwa współczesnego od impresjonizmu do dnia dzisiejszego nie jest u nas dostateczne. Dlatego podaję małą analizę kierunków w plastyce i charakterystykę dzieł sztalugowych, szczególnie tych malarzy, którzy tworzyli również dla teatru.

IMPRESJONIZM

Jest rzeczą przyjętą uważać pierwszą wystawę impresjonistów w Paryżu w 1874 r. za początek współczesnego malarstwa. Jeden z obrazów tej wystawy, Claude Moneta, zatytułowany *Wschód słońca. Impresja*, zostaje przyjęty przez krytykę jako pretekst do nazwania całej grupy impresjonistami. Należą do niej przede wszystkim Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas; dojdzie później starszy i znany już przez *Śniadanie na trawie* i *Olimpię* — które wywołały skandale na wystawie — Manet, potem Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin, Van Gogh — ci ostatni odłączają się wkrótce i stworzą zaczątki nowych kierunków.

Oczywiście rewolucja impresjonistyczna była przygotowana przez wcześniejszych malarzy i miała swoje podstawy realistyczne. Pośród poprzedników należy wymienić malarza angielskiego Turnera (płynące we mgle okręty, pędzące w oparach pociągi), pejzażystów z Barbizon (w widłach Sekwany i Marny) z Th. Rousseau, Militem i Corotem na czele, u których już możemy dostrzec migotanie kolorów pod wpływem słońca i wody. Poprzednikiem był również Manet, którego tematy obrazów uderzały w mur mieszczańskich nawyków moralnych, a forma — w nawyki estetyczne, bo już zapowiadała płaskość modelunku, okonturowanie, szkicowość i pokazanie faktury. Wkrótce Manet przyłączy się do impresjonistów i będzie malował słońce i wodę, a paleta jego stanie się jeszcze bardziej barwna, lekka i migotliwa.

Słońce i woda to byli główni bohaterowie obrazów impresjonistycznych. Podobnie jak barbizończycy, impresjoniści malują przede wszystkim nad Sekwaną. Krople rosy unoszą się w powietrzu, słońce migoce w nich kolorami tęczy, obraz rzeczywistości zaciera się, jakby był widziany przez zamgloną szybę, majaczy. Linie zamazują się, pozostają tylko kolory. Głębia, perspektywa nie odgrywają już tej roli co dawniej. Obraz staje się płaski.

Technika malowania polega na kładzeniu na płótno czystych kolorów. Kolory złożone rozbite są na zasadnicze: zielony na żółty i niebieski, a ściemnienie koloru otrzymuje się przez dodanie plamek ultramaryny; czarnego koloru nie spotyka się. „Zamiast mieszać kolory na paletce, impresjoniści kładą je obok siebie na płótno, tak aby zmieszały się w oku widza i dały właściwy ton. Jest to zastosowanie odkryć Chevreula i powtórzenie doświadczeń dobrze znanych fizyce, które polega na rozłożeniu koloru białego na siedem barw i doprowadzeniu do ponownego połączenia ich w oku.“⁸⁰ To prowadzi do odmiennej niż dotychczas faktury. Obraz impresjonistyczny nie jest wygładzony i werniksowany („wylizany“, jak mówili przeciwnicy takiej faktury), lecz chropowaty przez nakładanie kolorów jednych na drugie, nieraz prosto z tuby. Tak nigdy nie malowano.

Również pod względem tematu impresjoniści różnią się od malarzy Salonów. W pejzażu szukają fragmentów najzwyklejszych: kawał pola, kilka chałup, kilka drzew, rzeka; zwykli chłopci zaludniają te pejzaże. Prozaiczne *Śniadanie na trawie* i kurtyzana *Olimpia* są reprezentatywne dla twórczości Maneta, kąpiące się mieszcanki — dla malarstwa Renoira, tancerki na próbie, ubierające się w garderobie — dla Degasa. Pissarro będzie malował rolników w polu, ulice miast, Monet — stogi siana, lilie na wodzie, katedrę w Rouen w różnych fazach światła (il. 62), Toulouse-Lautrec — tancerki i śpiewaczki kabaretowe, prostytutki, Cézanne — jabłka, graczy w karty, kąpiących się, Gauguin — tubylców wysp hawajskich, Van Gogh — swoją izbę, listonosza, łan zboża, kwiaty (ale zwykle słoneczniki, a nie róże).

Ta codzienność tematyki, ci zwykli bohaterowie, to „szare“ życie prostych ludzi przy zwykłych czynnościach: ubieraniu się, myciu, pracy, w odpoczynku,

to odkrycie ludzi dotychczas niegodnych sztuki: mieszczanek, tancerek, prostytutek — ta tematyka zbliża impresjonizm do naturalizmu. Dowód najbardziej oczywisty znajdziemy w rzeźbie Degasa *Tancerka* (1880) — o tym samym temacie co w jego obrazach; cała rzeźba zrobiona jest z wosku dla imitacji ciała, a włosy, sukienka-paczka, pantofelki są prawdziwe! Oba prądy: naturalizm i impresjonizm, są jednocześnie, a pisarze i malarze przyjaźnią się ze sobą. Ale taki „naturalizm“ malarski jest weselszy dzięki słonecznym kolorom, jak weselszą wydaje się bieda włoskiego chłopca, bo jest ogrzana ciepłem słońca. Zresztą impresjoniści nie mają zamiarów literackich, moralizatorskich. Od nich zaczyna się bunt przeciwko fabule w malarstwie. Degasa nie interesują kłopoty tancerek, jedynie powiewność ich tiulowych sukien, w obrazach Renoira nic się nie dzieje, rozebrane kobiety leżą w słońcu. Nawet u Lautreca istnieje tylko pasja dla linii nogi czy ręki, dla ruchu, a nie chodzi o wywołanie naszej litości dla biednych i zmęczonych. Gdy Gauguin maluje Tahitanki, to jedynie jako dekoracyjne plamy, bez zainteresowania problemami społecznymi. Impresjoniści są jak uczeni, którzy badają kolejne zmiany efektów świetlnych — reszta ich nie obchodzi, bo znajduje się poza zasięgiem ich możliwości działania.

Tym samym odrzucają psychologizowanie. Nawet w autoportretach interesuje ich kolor, refleksy światła, a nie „dusza“. Pod tym względem impresjoniści stanowią zupełnie odmienny świat od naturalistów. Może najwięcej niepokoju wewnętrznego mają obrazy Van Gogha; nawet słoneczniki są jakby autoportretem człowieka palącego się wewnątrz, niespokojnego, tragicznego — toteż możemy zaliczyć Van Gogha również do ekspresjonistów. W przeciwieństwie do „czystych impresjonistów“, takich jak Manet czy Pissarro, Van Gogh posługuje się kreską; nawet niebo, nawet krąg słońca rysuje farbą wyciskaną z tuby.

Lautrec również rysuje posługując się pastelą; ostrym konturem kreski charakteryzuje profil skretyniałego bywalca „Moulin de la Galette“ czy figurę „La Goulue“, czy Valentina „Le Désossé“. Toteż rysunek satyryczny Lautreca reklamujący tancerki i śpiewaczki kabaretowe zreformuje plakat (il. 134).

Również i Cézanne przeciwstawia się impresjonistycznym mgłom przez konstrukcję obrazu. Jego jabłka ułożone są równie logicznie jak planety we wszechświecie, a przez cały obraz przebiega jakby rusztowanie trójkątów czy innych form geometrycznych, którym poddane jest kładzenie koloru, jakby cieniowanie koloru. O ile Monet notuje kolejne fazy światła na stogach siana, na wodzie porosłej białymi liliami, na murach katedry w Rouen, to Cézanne rozwiązuje różne zadania kompozycyjne przy pomocy swoich jabłek, graczy w karty, kąpiących się, pejzaży z góry Sainte Victoire. Z tej geometryzacji obrazów Cézanne'a wezmą początek kubiści.

A z dekoracyjnych obrazów Gauguina — fowiści. Kolorowy i prymitywny świat wysp Oceanii daje malarzowi pretekst do stworzenia sztuki dekoracyjnej,

plaskiej i barwnej jak wycinanka ludowa, jak kwiaty na sukniach Tahitanek, jak malarstwo na szkle czy witraże. Tę ornamentykę i płaskość uzyskuje Gauguin okonturowaniem czarną linią kolorowej plamy (*cloisonnisme*).

Impresjonizm, początkowo jednolity, przekształca się w końcu XIX wieku w kilka różnych kierunków. Kontynuacją impresjonizmu jest postimpresjonizm, reprezentowany przez Seurata (il. 63); plamki, swobodnie kładzione przez impresjonistów, w obrazach Seurata stają się regularnymi punkcikami (*pointylizm*), pokrywającymi całe płótno, tworzącymi płaszczyzny i linie — słowem, jakiś matematyczny impresjonizm.

Jeszcze należy wspomnieć o Henri Rousseau, celniku z zawodu, zaprzyjaźnionym z impresjonistami, który jest przedstawicielem prymitywizmu. Tendencje prymitywistyczne, charakteryzujące się skłonnościami do prostoty, często świadomie naiwnej, zrodziły się z buntu przeciwko sztuce wyrafinowanej, spotykamy je również w scenografii, np. u Pitoëffa.

Oto w dużym skrócie i uproszczeniu problemy plastyczne końca XIX wieku. Te idee plastyczne wynikały z terenów pracy artystów i ich indywidualności — nie były żadną igraszką formalną. Po początkowym oburzeniu obrazy impresjonistów bardzo szybko zjednują sobie amatorów wśród społeczeństwa, ceny ich rosną wraz z uznaniem, i wkrótce znajdują one miejsce na ścianach muzeów.

Czy impresjonizm (w najszerszym tego słowa znaczeniu) wywarł wpływ na scenografię?

Wpływu bezpośredniego nie miał. Żaden z malarzy impresjonistycznych nie projektował dekoracji dla teatru. Nawet Cézanne, mimo że przyjaciel Zoli, jednego z twórców teatru naturalistycznego, nie został wciągnięty do współpracy z Théâtre Libre. Złożyło się na to wiele przyczyn. Przede wszystkim dekoracje teatralne owych czasów niewiele miały wspólnego ze sztuką plastyczną, a dekoratorów nie uważano za artystów. Cóż by w tym teatrze iluzjonistycznych tricków i naturalistycznych rekonstrukcji mogli zdziałać Cézanne, Pissarro, Lautrec? Nie nadszedł jeszcze czas na współpracę największych malarzy z teatrem.

Ale już wówczas awangardowi artyści malarze, poeci, muzycy zawarli przyjaźń na poddaszach Montmartre'u. Ich teatrem stały się liczne kabarety artystyczne, wśród nich, najślynniejszy chyba, „Chat Noir“. Lautrec rysuje afisze dla „Moulin Rouge“ i zdobi swoimi obrazami ściany „Moulin de la Galette“. Następne pokolenie malarzy opanuje balet i teatr poetycki.

Istniały jeszcze inne przeszkody oddzielające teatr od malarstwa — różnice formalne. Teatr szedł w kierunku trójwymiarowości, malarstwo dążyło do płaskości; teatr był czarny, malarstwo — jasne. Świat malarstwa i dramatu był różny. Tematem impresjonistów był słoneczny pejzaż, akcja dramatu naturalistycznego rozgrywała się w ciemnych suterenach i równie ciemnych wnętrzach mieszczańskich, do których słońce nie ma wstępu, bo okna zasłonięte

są pluszowymi portierami. Malarze mówili: świat jest piękny, bo kolorowy; literaci: świat jest brzydki, bo zły, niesprawiedliwy, drapieżny. Te dwie postawy wynikały z różnej specyfiki sztuk malarskiej i literackiej, a nie z różnej postawy społecznej czy artystycznej. Jedno wszakże ich łączyło: obserwacja codziennego życia i walka z mieszczańską etyką i estetyką. Dzieła literackie, tak jak malarskie, budziły oburzenie mieszczaństwa, bo były postępowe.

Dopiero balet rosyjski Diagilewa, który przybył do Paryża w 1909 r., wskazał malarzom sztalugowym drogę na scenę. W balecie wartości wizualne odgrywały najważniejszą rolę. Temat, akcja, psychologia, tło społeczne — elementy niezbędne i podstawowe w dramacie, a obce malarstwu impresjonistycznemu — w balecie miały rolę poboczną. Forma, a nie treść baletu, przemawiała do widzów. Dekoracje do baletu z punktu widzenia formalnego nie musiały być ani trójwymiarowe, ani naturalistyczne. Przeciwnie, balet wymagał malowanego płaskiego tła i oszałamiających kolorów. A te wartości posiadało malarstwo nowoczesne impresjonistów i ich bezpośrednich następców. Publiczność była już przygotowana do nowej kolorowości przez kilkanaście lat walki impresjonistów. Toteż była to „rewelacja, uderzenie piorunu, kiedy Paryż ujrzał *Szecherezadę*, *Pietruszkę*, *Ognistego ptaka*“⁸¹, bo w teatrze dotychczas niczego podobnego nie widziano. „Nigdy zespolenie sztuk plastycznych, poezji i muzyki nie dokonało się tak całkowicie.“⁸²

Diagilew przywiózł ze sobą kilka baletów przygotowanych w Petersburgu. Każdy z nich dekorował inny plastyk. Wśród nich największą sławę zyskali Leon Bakst (1866—1924) i Aleksander Benois (ur. 1870 r.).

Na sukces dekoratorów rosyjskich złożyło się wiele czynników. Połączyli oni przede wszystkim orientálną ornamentykę z nowymi prądami malarskimi. A obie te sztuki były sobie bardzo bliskie, bo barwne i płaszczyznowe, antynaturalistyczne. Trzecim elementem był szczęśliwy wybór tematu: balet, a nie dramat. (Niektórzy z dekoratorów Diagilewa projektowali dekoracje dla teatru dramatycznego, ale nie stworzyli dzieł rewelacyjnych.) Balet pozwalał malarzowi na wielką swobodę, fantazję, odpowiadał nowemu kierunkowi w malarstwie. Wreszcie dekoratorzy rosyjscy projektowali plastykę całego spektaklu — wszystkie dekoracje, kostiumy, oświetlenie (co na owe czasy było rzadkością). Nie było więc przypadku w stronie malarskiej, kostiumy harmonizowały z tłem dekoracji. „Można ocenić nowość tych spektakli, gdy się przypomni, że panowało wówczas w teatrze zamiłowanie do sztucznej perspektywy (*trompe-l'oeil*); w życiu, jak i na scenie, panowała moda na półtony i kolory wyblakłe; ciemności i tajemnicza melancholia, jeżeli nie kurz, stały się niejako elementem niezbędnym w każdym spektaklu teatralnym.“⁸³

Dekoratorzy rosyjscy wnieśli do teatru kolor w całej jego migotliwej różnorodności, oszałamiającej i podniecającej, a ognisty taniec jeszcze bardziej potęgował tę orgię bachiczną. To przede wszystkim teatr zmysłów trafił we Francji na dobry grunt i doprowadził wszystkich do szału. „Nazwisko Leona

Baksta stało się natychmiast sławne; Bakst był przede wszystkim malarzem, to znaczy istotą czującą na rytm linii, proporcję wielkości, czującą modelunek, perspektywę i harmonię kolorów. Co więcej, był urodzonym dekoratorem dzięki szerokiej wizji całości i jednolitości swoich kompozycji. Miał silne zamiłowanie do przepychu, łączył w jedno barbarzyńską, posuniętą do najwyższego stopnia zuchwałość i wyrafinowaną zmysłowość dekadenta. Dzieła jego były zawsze pod rozkosznym urokiem Wschodu, przepełnione subtelną lubieżnością.⁸⁴ W podobnych terminach można by scharakteryzować sztukę Gauguina.

Tak, wydaje się, że scenografia Baksta i Benois ma cechy impresjonistyczne, właściwe temu kierunkowi swobodę kompozycyjną i barwność (il. 20—22, 64). Plamki czerwone, niebieskie, żółte znajdziemy w różnych fragmentach dekoracji i kostiumów, co stwarza wrażenie bądź to pointyizmu (plamy kolorów są odpowiednio do sceny powiększone), bądź dekoracyjnego preflowizmu (w rodzaju malarstwa Gauguina). Dekoratorzy rosyjscy nie akcentują też kolorem kostiumu solisty, kompozycja jest raczej rozproszona, kolory rozsiane po całym obrazie, jednakowo intensywne na wszystkich planach.

Wielką zasługą Diagilewa i jego artystów było to, że nie zatrzymali się w miejscu. Dekoracje ich były coraz odważniejsze, coraz bardziej rywalizowały z malarstwem sztalugowym. Do głosu doszli z kolei młodszy dekoratorzy rosyjscy, Gonczarowa i Łarionow. Również repertuar zmienił się na bardziej nowoczesny. Borodina i Rimskiego-Korsakowa zastąpił Strawiński i Prokofiew. Balet przechodził od impresjonizmu do fowizmu.

Impresjonizm zarówno w malarstwie sztalugowym, jak i scenografii, pomimo całej swojej rewolucyjności, nowości, zachowywał pewne elementy dawne. W malarstwie Monet i Pissarro kontynuowali sztukę barbizończyków, Renoir był dalszym ciągiem Fragonarda, a Lautrec — Daumiera. Podobnie dekoratorzy rosyjscy zachowali schemat dziewiętnastowiecznej dekoracji. Żadna nowa sztuka całkowicie z przeszłością zerwać nie jest w stanie.

FOWIZM

Na wystawie w 1905 r. w Paryżu pokazali nowe prace Matisse, Van Dongen, Dérain, Vlaminck, Friesz, Dufy, Braque, Marquet i Rouault. Obrazy ich były tak wściekle kolorowe, że jeden z krytyków porównał całą grupę do... dzikich bestii (*fauves*). Krytyka posłużyła za sztandar, i malarze ci nazwali się fowistami.

Co charakteryzuje ich dzieła?

Powierzchnia płaska, bez modelunku i światłocieni iluzjonistycznych, zastąpienie światła i cienia kolorem, prostota środków malarskich, kompozycja dekoracyjna, zmysłowość dynamiczna koloru i linii, synteza. Dzieła oczywiście są różne, zależnie od charakteru i talentu twórcy.

Fowiści wywodzą się z Gauguina i Van Gogha; z Gauguina — gdy operują dużą dekoracyjną plamą okonturowaną czarną kreską, z Van Gogha — gdy rysują kolorem i zatracają o ekspresjonizm. Matisse'a można uważać za reprezentanta pierwszej grupy i może nawet za najwierniejszego fowistę (il. 66). Obrazy jego są płaskie jak wycinanka, nie ma w nich planów ani głębi; przedmioty nie mają cienia własnego ani rzuconego. Cała płaszczyzna jest jednolicie skomponowana, nigdzie nie ma dużych przestrzeni pustych ani natłoku linii i kolorów. Matisse posługuje się jednocześnie plamą i rysunkiem, jakby malarstwem i grafiką; z upodobaniem stosuje kolor czerwony, w każdym wypadku inny, który jeszcze bardziej wzmacnia zestawieniem z czarną kreską lub plamą. (Kolor czerwony jest zresztą sztandarowy dla fowistów.) Twarz jest dla niego tylko elementem dekoracyjnym, równie ważnym jak wzór na bluzce czy liść filodendronu, a nie zwierciadłem duszy, przeżyć psychicznych.

Marquet jest spokojniejszy w kolorze, natomiast Vlaminck — chyba najtypowszy przedstawiciel drugiej grupy — operuje bardzo intensywną kolorową kreską, a w okresie późniejszym kontrastującymi plamami, niepokojącymi przez nagle rozjaśnienia i ściemnienia, Rouault jest mocny i ciężki, poważny, tragiczny nawet (w samym sposobie malowania), natomiast Dufy lekki, żartobliwy. Dzieła Rouaulta przypominają witraże; poszczególne plamy kolorów, chociaż okonturowane czarną kreską jak ołowiem, nie są jednolite (jak w obrazach Gauguina i Matisse'a), lecz ściemniają się i rozjaśniają jak nierównej grubości kolorowe szkło. Technika Dufy'ego jest akwarelowa: obraz jest jakby podmalowany kolorem, a następnie na to tło naniesiony jest szkicowy, lekki rysunek, jakby notatka z natury.

Dekoracyjne założenia fowistów prowadzą do deformacji kształtów i zapowiadają kubizm; płaszczyzna płótna organizuje się lepiej w ramach obrazu, który, zamiast być wycinkiem natury, staje się powoli zamkniętą kompozycją.

Fowizm wywarł duży wpływ na sztuki dekoracyjne: na wzornictwo tkanin, na urządzenie wnętrz, na plakat; wprowadził kolor na ulicę — do życia powszedniego. I do teatru.

Pierwsze przedstawienia baletu Diagilewa odbyły się już po pierwszej wystawie fowistów. Toteż ten kierunek bardzo silnie oddziałuje na malarzy Diagilewa, tym bardziej że dekoracje, z którymi przyjechali do Paryża, już posiadały elementy bliskie fowizmowi: kolorowość i dekoracyjność.

W pierwszych pracach Baksta i Benois jeszcze są widoczne pewne pozostałości dawnego stylu dekoratorskiego: pewien iluzjonizm i romantyczny sentymentalizm. Następne prace są pod wyraźnym wpływem fowizmu. Bakst „używał niewiele kolorów, a te były najczęściej bardzo żywe: zieleń, oranż, czerń, różowy, niebieski, biały, szmaragdowy czy zieleń Veroneza. [...] W dekoracjach do baletu *Jeux* (Gry, 1937 r., z muzyką Debussy'ego) Leon Bakst operował tylko trzema kolorami: na tle dekoracji niebieskiej i zielonej białe plamy tancerzy-graczy w tenisa.”⁸⁵ W *Pietruszce* Benois maluje ramę sceniczną

na kolor ultramaryny, a tło niektórych scen przypomina tła *Odalisek* Matisse'a: w 3 scenie na czerwonej kurtynie olbrzymie barwne kwiaty.

Wpływy fowizmu są jeszcze wyraźniejsze w dekoracjach Natalii Gonczarowej (ur. 1883) i pierwszych pracach Michała Łarionowa (ur. 1881) — późniejsze są raczej kubistyczne, futurystyczne. Gonczarowa opiera się jeszcze silniej na malarstwie staroruskim, cerkiewnym, i sztuce ludowej, które są tak bliskie fowizmowi przez antynaturalizm, dekoracyjność, barwność, płaszczyznowość. W *Złotym koguciku* kulisy i prospekt nie udają domów, lecz są po prostu ekranami, obrazami, na których artysta tworzy dekoracyjne ornamenty. Przeważają intensywne kolory: czerwony, żółty (il. 65). Podobna jest koncepcja dekoracji do *Ognistego ptaka* z muzyką Strawińskiego. Dekoracja — prospekt — jest jakby ornamentacyjnym dywanem, który przedstawia jakiś starodawny gród ruski z wieżami zamkowymi i cerkiewnymi kopułami, rysowanymi kreską konturową, z kilkoma barwnymi plamami dachów; całość sprawia wrażenie monumentalne, a przecież jest tylko lekką sugestią architektury. Pierwsze prace Łarionowa są również fowistyczne, ale bardziej niespokojne niż Gonczarowej. Ten ekspresjonizm będzie jeszcze wyraźniejszy w scenografii późniejszej, o charakterze kubistycznym.

Diagilew wciąga do baletu malarzy francuskich. Za jego przykładem wszystkie najwybitniejsze przedstawienia baletowe mają dekoracje podpisane przez nowoczesnych artystów. Wśród nich Matisse, Dérain, Rouault, Dufy, Bonnard, Picasso, Braque, Léger. Prace te powstały po 1915 r., a więc gdy kubizm był w pełnym rozwoju. Dlatego te dwa kierunki: fowizm i kubizm, miały wpływ na scenografię. Toteż omówimy je po zapoznaniu się z malarstwem kubistycznym.

KUBIZM

W 1907 r. ukazał się pierwszy obraz kubistyczny. Picasso namalował kilka kobiet o kształtach zgeometryzowanych, w jednolitej gamie żółtawordzawej. Głowa jest elipsą, pierś kołem lub trójkątem. Tak powstał kubizm.

Był to nawrót do formy, zagubionej przez mgły impresjonistów i dekoracyjność fowistów. Rola koloru została ograniczona na korzyść linii i bryły. Grupę kubistów stanowią Picasso (il. 61, 67), Braque, Léger, Gris.

Na powstanie kubizmu złożyło się kilka czynników, przede wszystkim wystawa rzeźby murzyńskiej w Paryżu i retrospektywna wystawa Cézanne'a. Sztuka murzyńska, niedawno odkryta (rzeźba, zdobnictwo, muzyka), zachwyca Europę i Amerykę swoją świeżością, prostotą, geometrycznością kompozycji. Tę konstrukcję geometryczną można odnaleźć również w obrazach Cézanne'a w dzieleniu płaszczyzn cieniowanymi plamami kolorystycznymi, przypominającymi formy kryształów.

Zasada płaskości obrazu jest w dalszym ciągu respektowana, bo kubiści wydobywają bryłę kolorem i linią geometryczną, bez cieniowania i skrótu perspektywicznego. „Przypadkowe“ formy z życia są jakby poprawiane przez artystów, którzy nadają im formę prawidłową, geometryczną, krystaliczną. Sensualizmowi poprzednich kierunków przeciwstawiają intelektualizm. „Zmysły deformują, umysł kształtuje“ — powiedział Braque, określając w ten sposób różnicę pomiędzy fowizmem i kubizmem.

Rozwój kubizmu dzieli się na trzy fazy: Cézanne'owską (krystaliczną), analityczną i syntetyczną.

Zasadą pierwszego okresu jest porządkowanie natury na wzór form krystalicznych; to jakby wstęp do właściwego kubizmu.

Faza analityczna jest chyba najbardziej odkrywczą, bo wnosi do sztuki nowy sposób patrzenia. Dotychczas malarz przedstawiał świat widziany z j e d n e g o miejsca. Teraz zdaje sobie sprawę z tego, że przedmiot ogląda rzeczywiście ze wszystkich stron: z przodu, z góry, z boku, od tyłu. Próbuje więc pokazać na obrazie cały przedmiot, przekazać wszystkie swoje wiadomości o nim. Te rzuty i przekroje przedmiotów nie są ułożone na obrazie według zasad geometrii analitycznej, lecz według zasad malarskiej kompozycji.

Konsekwencją takiego patrzenia było umieszczenie przedmiotu na środku, jak rzeźby na cokole. Obraz kubistyczny jest zamkniętym światem ograniczonym ramami. W impresjonizmie i fowizmie panowała inna zasada widzenia i kompozycji: obraz był fragmentem pejzażu czy martwej natury, wycinkiem świata, który istniał i poza ramą obrazu, poza polem widzenia. Cézanne w *Martwej naturze* przepoławia butelkę ramą, natomiast Braque ustawia wszystkie przedmioty na stole, jak na cokole, i tę całość umieszcza na środku obrazu. Ta zasada będzie bardzo istotną dla kompozycji dekoracji.

Czy na tym etapie mogła się zatrzymać myśl kubisty? Nie. Dążąc do geometryzacji, do form jak najprostszych, kubiści musieli odrzucić wreszcie formy bardziej złożone i sprowadzić je do kwadratu, walca, kreski. Obraz jest już wtedy zbiorem wymyślonych znaków, metaforą realnych kształtów, najdalej posuniętą syntezą rzeczywistości. Léger powiedział: „Z cylindra robię butelkę.“ I nie tylko butelkę; z cylindrów Léger tworzy również swoich ludzi, ludzi zgeometryzowanych, zmaszynizowanych. Większość jego prac należy do tego ostatniego okresu kubizmu syntetycznego. Tematem ich jest najczęściej maszyna, metalowa konstrukcja. Kolory czarne, srebrzyste, z akcentami czystej czerwieni, niebieskiego, żółtego. Jego obrazy są mocne, poważne, monumentalne.

Gris ma więcej poezji w delikatnej gamie kolorystycznej, w tematyce (najczęściej martwa natura z gitarą), w linii cienkiej i wrażliwej.

Braque jest również poetą martwej natury. Jego obrazy są zwarte kolorystycznie, mocne, ciekawe w linii i kompozycji. Ulubione zestawienia — rdzawo-czarno-białe.

Picasso jest z nich wszystkich najbardziej wielokierunkowy. Jego twórczość dzieli się na kilka okresów: „niebieski“, „różowy“, kubistyczny — zależnie od rozwiązywanego problemu formalnego. W jego obrazach znajdziemy różne tendencje, od klasycznych do abstrakcyjnych. Ale nie poprzestaje na samych problemach formalnych. Jest on chyba najbardziej politycznym malarzem współczesnym. Jego dzieła: *Guernica*, *Masakra na Korei*, *Wojna i pokój* — są próbą malarstwa tematycznego, w oparciu o najnowsze zdobycze formalne. Artysta bardzo płodny, wypełnił swoimi dziełami całą pierwszą połowę naszego wieku (il. 61, 67).

Reakcją na statyczną konstrukcję obrazu i rozumową analizę kubizmu francuskiego, a jednocześnie wyzyskaniem jego zdobyczy jest futuryzm włoski, czyli kubizm dynamiczny. Za datę jego narodzin przyjmuje się rok 1909, za twórcę tego kierunku (nie tylko malarskiego, lecz również literackiego i teatralnego) uważa się Marinettiego. Ideą naczelną było tu przekazanie w sztuce dynamizmu życia współczesnego, apoteoza pędu maszyn i tempa w ogóle. Do najsłynniejszych artystów futurystów należy rzeźbiarz i malarz Boccioni. „Podczas gdy impresjoniści malują obraz, żeby przedstawić wybrany moment i uformować życie obrazu na jego podobieństwo, my syntetyzujemy wszystkie momenty (czasu, miejsca, formy, koloru) i budujemy obraz“ — oto charakterystyka twórczości futurysty przez Boccioniego.⁸⁶ Futurysta, pragnąc wyrazić zafascynowanie światem technicznym, odrzucają linie poziome i pionowe, natomiast stosują linię, która wyraża siłę, moc, dynamikę.

Po 1915 r. malarze są niemal stałymi dekoratorami teatrów baletowych, a ich nazwiska pojawiają się również na afiszach oper i teatrów dramatycznych (Théâtre d'Art, „L'Oeuvre“, Théâtre des Arts). W 1917 r. Picasso projektuje *Parade* do libretta Cocteau i muzyki Satie, w 1918 r. Delaunay (kubista i abstrakcjonista) — *Kleopatrze* z choreografią Fokina. W 1919 r. Picasso — *Tricorne* (*Trójkątny kapelusz*) do muzyki M. de Falli, Matisse — *Chant de rossignol* (*Śpiew słowika*) do muzyki Strawińskiego, Friesz — *La lumière* (*Światło*), Dérain — *La boutique fantasque*, Vlaminck — *L'homme en marche* (*Człowiek w marszu*). W 1920 r. Picasso tworzy dekorację do baletu *Pulcinella* Strawińskiego, Dufy — do *Boeuf sur le toit* (*Wół na dachu*). A potem stale powtarzają się nazwiska Dérain, Picassa, Dufy, Marqueta, Grisa, Massona, Matisse'a, Légera, Rouaulta (*Le Fils prodigue*, *Syn marnotrawny*, 1929), Utrilla (*Barabau*, 1925). Zasadniczy przełom został dokonany. Od tej chwili na scenach ukazują się coraz częściej dekoracje projektowane przez artystów. Artyści zwyciężają techników, nowoczesna twórczość — sztampę i stare konwencje. Przykład Diagilewa, podjęty przez innych ambitnych kierowników zespołów baletowych, wywarł również wpływ na teatr dramatyczny, którego specyfika, chociaż inna niż teatru baletowego, przecież zostanie opanowana przez wartościowych plastyków.

Na wymienione wyżej dekoracje baletowe wpłynęły różne prądy: i fowizm, i kubizm w różnych fazach, i inne idee, jakich w tym czasie w malarstwie jest bardzo wiele. Nie każdej pracy przypisać można jakąś jedną etykietę. Na formę miała wpływ również tematyka baletu.

Formy kubistyczne pojawiły się na scenie w 1917 r. w Paryżu, gdy Picasso zaprojektował *Parade* (il. 68, 69). Kostiumy były zróżnicowane na architektoniczne i akrobatyczne. Kostiumy postaci Menażerów, przypominające amerykańskie drapacze chmur, były małymi ruchomymi dekoracjami kubistycznymi, przedstawiającymi jakąś architekturę; aktor był całkowicie schowany w tej konstrukcji, a jego ruchy odpowiednio uproszczone, zrytmizowane (jednego z nich tańczył Leon Wójcikowski). Akrobaci natomiast ubrani byli w trykoty barwne z ornamentem o liniach kolistych i posiadali całkowitą swobodę ruchów. W innym charakterze jest *Tricorne* (il. 70). Kostiumy są bardzo kolorowe, dekoracja spokojna: na lekko piaskowym tle szkic kilku domów i łuk mostu, z cieniami delikatnego szarego fioletu — to tylko sugestie jakiegoś hiszpańskiego miasta.

Również w scenografii Légera spotkamy różne kierunki. Do *Création du monde* (*Stworzenie świata*, 1923) w wykonaniu baletu szwedzkiego, występującego w Paryżu pod dyрекcją Rolfa de Maré, Léger skomponował scenografię wyraźnie kubistyczną (il. 71, 72, 73), natomiast projektowany w 1950 r. *Bolivar* Dariusa Milhauda (1949) przypomina raczej założenia fowistów, bo miejsce akcji, Południowa Ameryka, do takiego stylu dekoracyjno-zmysłowego skłaniała artystę. *Création du monde* (z muzyką Milhauda, opartą na folklorze murzyńskim) było przede wszystkim wielką sensacją plastyczną. Léger zaprojektował kilka prospektów i kurtynę w konwencjach kubistycznych oraz kubistyczne, usztywnione kostiumy. Całość w kolorach rdzawopiaskowych i czarnych. Ta koncepcja plastyczna była adekwatna do muzyki i tematyki: wprowadzała w nastrój jakiegoś ciężkiego, monumentalnego prymitywu, sugerowała jakiś świat bezkształtny, lecz potężny i dopiero się organizujący. Formy malowane na prospektach były początkowo wielkie, masywne, potem skala coraz bardziej się zmniejszała, obrazy wypełniały się kształtami coraz mniejszymi i bardziej złożonymi — w ten sposób artysta scharakteryzował narodziny i ewolucję świata.

Dużo dekoracji projektuje Gris: *Dafnis i Chloe* z muzyką Ravela, *Tentation de la bergère* (*Kuszenie pasterki*) z muzyką Monteclaira (1924), *Colombe* (*Golębica*), *L'éducation manquée*. Mają one ten sam poetycki, delikatny charakter jak jego obrazy sztalugowe. Braque projektuje dekoracje do baletów: *Natréty*, *Zéphyre et Flore*, *Sylfidy*.

Futuryści nie pozostają w tyle. W 1918 r. przedstawiają w Rzymie *Balet mechaniczny*, a sam Marinetti pisze sztuki teatralne i pantomimy. Enrico Prampolini tworzy scenografię do tych przedstawień (il. 78, 79). Liczne manifesty futurystyczne propagują ten kierunek w teatrze. W przeciwieństwie do in-

nych prądów, które ograniczają się do samego malarstwa, futurysta ogarnia również literaturę i na tym polu odnosi może nawet największe sukcesy.

Scenografia projektowana przez artystów malarzy dla baletów jest bardzo wiernym powtórzeniem ich malarstwa sztalugowego. Z punktu widzenia techniki teatralnej artyści ci nie wnoszą nic nowego. Dziewiętnastowieczny schemat kulis, fermy i prospektu pozostaje bez zmiany. Ale na tych starych kulisach powstaje teraz nowoczesne malarstwo, barwne, swobodne, wyrażające przede wszystkim indywidualność artysty. Projekt malarza jest powiększony na wielkich płótnach teatralnych ze skrupulatnością, jaka się należy wielkiemu dziełu. Swoboda pociągnięcia kreski i położenia plamy kolorowej na szkicu jest powtórzona na scenie. Podobnie ma się sprawa z kostiumami, które teraz nie mają nic wspólnego z rekonstrukcją jakiejś mody, lecz są raczej małymi ruchomymi obrazami. I tutaj obowiązuje jak największa precyzja w powtórzeniu koloru i linii, a nawet cieni, które są albo malowane, albo naszywane (cień jest kolorem kontrastującym, a nie ściemnionym).

Balet przez udział w nim największych kompozytorów i artystów staje się sztuką odzwierciedlającą najbardziej postępową, nowoczesną sztukę muzyczną i plastyczną.

Jak na to wszystko reaguje teatr dramatyczny?

Artyści malarze, jak już wspomniano, nie mieli wspólnego języka z dyrektorami teatrów. Reżyserów właściwie nie było, a aktorzy ubierali się, w co kto mógł i za własne pieniądze. Powstały z przyjaźni poetów i malarzy Teatr Sztuki, Théâtre d'Art, i „L'Oeuvre“, „Dzieło“, miały co prawda dekoracje projektowane, a nawet malowane przez takich artystów, jak postimpresjonista Maurice Denis, bliski Gauguinowi i symbolistom, jak Sérusier i bardzo subtelny kolorysta Vuillard, ale były te teatry ubożuchne, małe, grające sztukę kilka razy za ledwie. Doniosłe znaczenie miały one raczej w dziedzinie wprowadzenia nowego repertuaru i tworzenia się inscenizacji. W dziedzinie wielkiego teatru dramatycznego przodowali Appia i Craig, którzy stanowili prawa postępu w tej gałęzi sztuki. Ale wiemy, że nawiązywali oni do teatru dramatycznego, a nie malarskiego, że podstawą ich reformy było słuzenie dramatowi i aktorowi, a więc postulowali dekorację architektoniczną, a nie malarską.

Czy jednak idee Appii i Craiga nie mają nic wspólnego z kubizmem i futuryzmem? Nie można wątpić, że dzieła malarskie tych kierunków były obu reformatorom dobrze znane. Wartości formalne: kompozycyjne, kolorystyczne, rysunkowe, Picassa czy Légera były wprawdzie bez porównania większe niż w ich własnych dziełach, natomiast Craig i Appia przewyższali tych malarzy umiejętnością analizowania dramatu, zrozumieniem specyfiki aktorskiej, ideami reformatorskimi obejmującymi całokształt twórczości teatralnej.

Gdy przeglądamy wcześniejsze projekty scenograficzne Craiga czy Appii, to musimy stwierdzić, że nie ma w nich wielkich rewelacji plastycznych, są one dość tradycyjne, raczej jeszcze secesyjne. Dopiero po 1910 r. w ich kom-

pozycjach uwidacznia się dążenie do jak najprostszych form geometrycznych, abstrakcyjnych nieomal. Appia nazywa niektóre dekoracje „przestrzenią rytmiczną” — tytuł bardzo abstrakcyjny. *Hamlet* Craiga, wystawiony w MChAT w 1911 r., również ma dekoracje, które nie określają ani czasu, ani miejsca akcji, symbolizują dramat, syntetyzują architekturę sprowadzając ją do prostokątnych płaszczyzn parawanów. Te parawany są w ciągłym ruchu, dynamizują przedstawienie. Craig projektował tę dekorację we Florencji w tym czasie, gdy Marinetti ogłaszał manifest futurystyczny, manifest ruchu i dynamiki. Czy Craigowskie idee „dekoracji dynamicznej”, sceny o „zmiennym obliczu”, „tysiąca scen w jednej scenie” — nie są futuryzmowi bliskie? To właśnie moskiewski „futurystyczny” *Hamlet* stanie się jednym z punktów wyjściowych dla założeń artystycznych Meyerholda i Majakowskiego. Bryłowate dekoracje Craiga i Appii ukazują się po pierwszych obrazach kubistycznych, w momencie gdy rodzi się malarstwo abstrakcyjne. Nie chodzi tutaj o wykazywanie wpływów i ustalenie pierwszeństwa — jedynie o stwierdzenie wspólnych problemów, wspólnych dążeń w malarstwie i teatrze.

Jeżeli chodzi o dekorację kubistyczną w teatrze dramatycznym, to pojawia się ona po 1920 r. w Związku Radzieckim, przede wszystkim w teatrze Tairowa.

Sztuka radziecka po rewolucji jest szczególnie wrażliwa na nowoczesną formę. Tam rodzi się najbardziej nowoczesna plastyka, muzyka, architektura, teatr, film. Dobrym warunkiem rozwoju jest świeża publiczność robotnicza, bez przyzwyczajenia do starej formy, a nawet wrogo usposobiona do dawnej „burżuazyjnej” sztuki. I właśnie w Moskwie, w teatrze Tairowa, spotykamy najlepsze przykłady zastosowania zasad kubizmu w teatrze.

W przeciwieństwie do baletu, w którym, jak widzieliśmy, nie było żadnej transpozycji obrazu kubistycznego na scenę, lecz wystarczało powiększenie obrazu do wymiarów prospektu, w teatrze dramatycznym należało komponować dekorację nie malarsko, lecz rzeźbiarsko, architektonicznie, należało komponować przestrzeń, a nie płaszczyznę. I to zarówno w dekoracji, jak i kostiumie. Tu następuje połączenie idei reformatorów teatru z reformatorami malarstwa.

Kubizm szczególnie nadawał się do zastosowania w teatrze dramatycznym (w przeciwieństwie do impresjonizmu), bo był bryłowaty, konstrukcyjny, nie-agresywny w kolorze.

Bardzo teatralna była również zasada kompozycyjna kubizmu, nakazująca osadzenie przedmiotu na środku obrazu, nieprzedłużanie tematu poza ramy. Konsekwencją teatralną było budowanie całej dekoracji na podeście. Dekoracja, jak rzeźba, musi całkowicie rozegrać się na podeście-cokole, w ramie sceny. Poza ramą nie ma niczego, nic się nie dzieje, w przeciwieństwie do poprzednich założeń, kiedy pokazywano tylko fragment miejsca akcji, jakiś wycinek, a reszta ginęła w kulisach.

Kubizm więc nie tylko wprowadził na scenę bryłę, lecz również zasady kompozycji rzeźbiarskiej. Dekoracja odrywa się od ramy scenicznej i istnieje mo-

żliwość skasowania tej ramy razem z kurtyną i rampą, a nawet wysunięcia całej dekoracji z podestem-cokołem na środek widowni. Takie były też zamierzenia Meyerholda, Piscatora, Pronaszki.

Futuryści teatralni, szczególnie plastycy, poszli jeszcze dalej w swoich postulatach — i nawet w realizacjach. Ruch dekoracji, który dla Craiga, a nawet dla Meyerholda był celem pośrednim, dla Prampoliniego, czołowego scenografa i malarza futurystycznego, stanowi cel główny. Cała dekoracja, jak maszyna artystyczna, jest w ciągłym skomponowanym ruchu. Wobec tego aktor staje się elementem zbędnym. Osobą dramatu są ruchome, kolorowe formy w przestrzeni — jakby abstrakcyjne konstrukcje Władimira Tatlina lub *mobile*, rzeźby ruchome Alexandra Caldera. Koncepcja na pewno interesująca i logiczna, ale czy nie poza teatrem, który przecież nie tylko nie jest literaturą, lecz również nie jest malarstwem ani ruchomą rzeźbą.

Pierwszą fazę kubizmu najlepiej chyba reprezentuje dekoracja i kostiumy Wiesnina do *Zwiastowania* Claudela z 1920 r. w teatrze Tairowa, szczególnie zaś dwie rzeźby kubistyczne po bokach sceny (il. 74, 75). Skubizowany jest świecznik, a tło zamykające przestrzeń uformowane jest w pionowe załamania, jakby prostopadłości. Tej zasadzie porządkowania form przez sprowadzenie do brył geometrycznych jest poddany również kostium. Projekty Wiesnina są bardzo wyraźne w koncepcji — postacie wyglądają jak rzeźby, jak roboty Légera. Realizacja, jak widać na fotografiach, zachowała tę zasadę, zapewne dzięki usztywnieniu i malowaniu kostiumów z typowym dla kubizmu podcieniowaniem krystalicznym.

W tym stylu jest również *Salome* Aleksandry Ekster (1917).

Bardziej ekspresjonistyczno-kubistyczna wydaje się dekoracja tejże dekoratorki do *Romea i Julii* (1921) oraz Wiesnina do *Fedry* (1922, il. 35, 36).

Ale już dekoracje do *Świętej Joanny*, projektowane przez W. i G. Stenbergów w 1924 r., mają inny wyraz, wyznaczony przez schody i maszty (il. 37). Ten styl określa się najczęściej jako konstruktywizm, bo odsłonięta jest konstrukcja dekoracji (schody czy podesty nie są kryte, pokazana jest robota stolarska). Określenie to jest więc raczej techniczne. Wydaje mi się, że dekoracje tego typu można zakwalifikować również do kubizmu, lecz do jego fazy syntetycznej, kiedy to kolumnę sprowadzano do pionowej kreski, a schody do rytmu kresek poziomych, gdy z bryły pozostały same tylko krawędzie, same linie. Na kubistyczny charakter tej scenografii wskazują bryłowate kostiumy.

W podobnym stylu — konstrukcji zaznaczającej kształty realne i stanowiącej teren gry dla aktora — skomponowana jest dekoracja Rabinowicza do *Lizystraty* w reżyserii Niemirowicza-Danczenki z r. 1923 (il. 76) oraz dekoracje Rindina do *Patetycznej sonaty* M. Kulisza z 1931 r. (il. 77).

(W Polsce kubizm do teatru wprowadzili A. i Z. Pronaszkwie około 1924 r. w przedstawieniach na scenie Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie.)

ABSTRAKCYJONIZM

Zatrzymaliśmy się na kubizmie syntetycznym. Do abstrakcjonizmu był tylko jeden krok. Malarstwo, wyzwalające się z literackości i fotograficzności, dążyło do stworzenia czystej plastyki. Toteż zazdrosnym okiem patrzyło na sztuki nie naśladowujące: architekturę i muzykę, sztuki oparte na matematycznym rytmie i improwizacji zmysłowej. W oparciu o te przesłanki zrodzą się różne kierunki abstrakcjonizmu, m. in. matematyczny, reprezentowany przez Mondriana (Holandia), Malewicza (Rosja), Corbusiera (Francja); improwizacyjny, mający przedstawicieli w Kandinskim (Rosja) i Kupce (Czechy); oraz dynamiczny, stworzony przez Tatlina (Rosja).

Mondrian jest twórcą neoplastycyzmu. Wychodząc z założenia, że linia skośna sugeruje perspektywę w głąb, należy dla podkreślenia płaszczyzny obrazu stosować tylko kąt prosty w poziomie i pionie (linie poziome i pionowe) i kolory zasadnicze: czerwony, niebieski, żółty, oraz kolory niekolorowe: biały, szary, czarny, a więc te kolory, które nie sugerują przestrzeni (il. 84). W przeciwieństwie do poprzednich kierunków, które akcentowały fakturę (uwidaczniając kładzenie farby czy innego materiału, jak np. kolorowego papieru), neoplastycyzm z tego działania rezygnuje.

Abstrakcyjne kompozycje plastyczne (malarskie i architektoniczne) Malewicza reprezentują kierunek zwany suprematyzmem. Kanonem tej idei jest stosowanie form najprostszych: kwadratu, trójkąta, prostokąta, koła i krzyża; trapezu ani elipsy — nie, bo trapez sugeruje kwadrat w perspektywie, a elipsa koło. Wyrazem suprematyzmu jest namalowany przez Malewicza w 1913 r. *Czarny kwadrat na białym polu*.

Ale teatr, szczególnie radziecki, najbardziej wykorzystał zasady Tatlina skonkretyzowane w postaci „Manifestu realistycznego“ (sic!) przez braci Pevsner (1920) — kierunek ten nazwano konstruktywizmem. Jego zasady: rzeźba powinna organizować nie tylko przestrzeń, lecz również czas; przestrzeń powinna być wyrażona nie tyle bryłą co ażurową konstrukcją, a czas — ruchem; nie imitować, lecz tworzyć nowe formy. W 1919 r. Tatlin zaprojektował *Pomnik III Międzynarodówki*. Jest to konstrukcja składająca się z dwóch ażurowych cylindrów i szklanej piramidy, które się obracają z różną szybkością i są otoczone żelazną wznoszącą się spiralą. Na tej zasadzie były konstruowane dekoracje w Teatrze Meyerholda, a aktor, tekst, muzyka dopełniały tej kompozycji czasoprzestrzennej.

Pomiędzy dekoracją komponowaną w zasadach kubizmu syntetycznego a dekoracją opartą na zasadach abstrakcjonizmu konstruktywistycznego nie ma wielkich różnic, ale są one zasadnicze. W pierwszym istnieje jakieś podłoże realistyczne, jakaś figuratywność, przedstawianie, w drugim tylko spekulacja umysłowa, formy stworzone przez artystę. Podobnie ma się sprawa z futuryzmem,

choć łączy ją z konstruktywizmem zasady dynamiczne, kinetyczne. Konstruktywizm jest więc dalszym etapem i kubizmu syntetycznego, i futuryzmu, a granica jest często nieuchwytna.

Neoplastycyzm i suprematyzm mają doniosły wpływ na architekturę i urbanistykę, ustalając na podstawie badań zasady harmonijnego rytmu i proporcji wyrażonych matematycznym równaniem, organizując funkcjonalnie przestrzeń i wprowadzając kolor do budownictwa i wnętrza.

Drugi nurt abstrakcjonizmu dążył w kierunku wprost przeciwnym — do wyzwolenia w artyście swobodnej improwizacji kolorystycznej z elementów niefiguratywnych, bez żadnych aluzji do rzeczywistości, poezji malarstwa osiągananej na płaszczyźnie płótna, kreską, plamą, kolorem.

Dzieł abstrakcjonistycznej scenografii nie było wiele (Teatr Meyerholda jest tu wyjątkiem), bo tematyka dramatu i obecność aktora na scenie są sprzeczne z abstrakcją. Natomiast zainteresowanie plastyków abstrakcjonistów teatrem było duże. Należy tu wymienić przede wszystkim tych, którzy byli skupieni w „Bauhaus“ w Dessau: Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer, Klee; teatrem interesowali się żywo również Malewicz, Mondrian. Nie był to teatr tradycyjny, psychologiczny, lecz teatr, który jest przestrzenią, rytmem, światłem, kolorem, bryłą, muzyką. Te elementy — występujące przecież w „normalnym“ teatrze — zostały sprowadzone do form „czystych“, jak by powiedział Witkiewicz, do form nie oplecionych fabułą, obnażonych do samego kośćca dla tym lepszej analizy. Np. Oscar Schlemmer w serii rysunków (il. 80—83) analizuje — z punktu widzenia plastycznego — ciało aktora, jego kostium, gesty, ruch, stosunek do przestrzeni scenicznej. Poszczególne części ciała sprowadza do prawidłowych form typowych: jaja, wazy, maczugi (il. 82), kostium — do form kubistycznych (il. 81), wreszcie ciało w ruchu obrotowym tworzy formy bąka, dysku, spirali (il. 83). Wynikają stąd pewne podziały, proporcje, eliminacja rzeczy przypadkowych (gestów „naturalnych“), funkcjonalne rozwiązanie kolorystyczne. Artyści sami komponowali scenariusze, często nawet muzykę i układ tańca. W przedstawieniach brali udział profesorowie i studenci, również lalki i marionety, a nawet przedmioty ruchome — jakieś maszyny (mające tę zaletę w stosunku do człowieka, że ruch ich jest absolutnie rytmiczny i bezbłędny).

Przeciwstawienie się obrazowaniu w jakiegokolwiek formie życia i jego problemów na scenie jest cechą wspólną artystów „Bauhaus“. Zajęci kolorowymi trójkątami i kołami nie zauważali nawet rosnącego hitleryzmu, który kilka lat później przeciął abstrakcyjne poszukiwania (1933).

(Pewnym odpowiednikiem tego teatru malarzy jest krakowski „Cricot“ — zob. część trzecia.)

Ale zasady matematycznego podziału płaszczyzn, brył i przestrzeni, odkryte przez abstrakcjonistów, były szczególnie użyteczne dla komponowania podestów i organizowania przestrzeni scenicznej, a zasady ruchu — w organizowaniu

rytmiki przedstawienia. Z tych idei na pewno korzysta Appia, gdy w późniejszym okresie projektuje swoje dekoracje przestrzeni rytmicznej i zaleca stosowanie kontrastujących kształtów kanciastych (dekoracja) i obłych (aktor)⁸⁷, opiera się na nich Craig, jeśli chodzi o proporcje i rytm jego dekoracji z prostopadłościanów, opierają się plastycy Meyerholda dla obliczenia proporcji pomiędzy konstrukcjami. Zdobywcze abstrakcjonizmu są ukrytym rusztowaniem kompozycyjnym każdej dobrej scenografii, nawet realistycznej.

Dzisiaj już spotykamy się zarówno w teatrze, jak i filmie z próbami tworzenia abstrakcyjnej sztuki widowiskowej, z kunsztownym operowaniem ruchem, z udziałem muzyki konkretnej, a nie słowa, itp. Rezultaty są interesujące, szczególnie w filmie (w Polsce np. tzw. „kineformy“ Pawłowskiego i Kantora).

DADAIZM

Jest rok 1915, drugi rok wojny światowej. Matematyczne i analityczne idee artystów-myślicieli, szukających porządku, absolutnego piękna i logiki, oddających się abstrakcyjnym rozważaniom, dziwnie musiały brzmieć w zestawieniu z tragicznymi wypadkami, które obalały wszelką logikę i porządek.

Wśród artystów, którzy schronili się do Szwajcarii, rodzi się nowy kierunek artystyczny: „Dada“. Słowo jest przypadkowo wylosowane z encyklopedii. Oznacza teraz kierunek ogólnointelektualny, dążący do wyswobodzenia fantazji, podświadomości (wpływy psychoanalizy), dążący do improwizacyjności, prostoty niemal prymitywnej. Oznacza również kult irracjonalizmu, bunt przeciwko wszystkiemu: społeczeństwu, moralności, religii, sztuce klasycznej przechowywanej w muzeach. Tristan Tzara był głosicielem dadaizmu i fanatykiem grupy. Należeli do niej Arp, Chirico, Kandinsky, Klee, Modigliani, Grosz, Kokoszką, Ernst, Miro, Feininger, Picasso — wszyscy oni brali udział w szwajcarskiej wystawie „Dada“ w 1917 r.

Światoburcze pogroźki były wynikiem przygnębiających nastrojów wojennych. Zaraz po wojnie Kandinsky wraca do Związku Radzieckiego i zostaje profesorem Akademii Sztuk Pięknych; Klee i Feininger obejmują profesurę w „Bauhaus“, stworzonym przez architekta Waltera Gropiusa (projektanta — wraz z Piscatorem — Teatru Totalnego), który na otwarcie tej szkoły tak powiedział: „Musimy wspólnie przygotować gmach przyszłości, który zjednoczy harmonijnie architekturę, rzeźbę, malarstwo; ten gmach wzniesiony zostanie rękami milionów robotników w niebie przyszłości jako kryształowy znak naszej wiary w przyszłość.“⁸⁸

Ale takiej wiary hitleryzm wkrótce zabronił.

Modigliani nie był światoburcą, przeciwnie, sztuka jego jak najbardziej nawiązywała do klasycyzmu, przypominała smukłe i płaskie akty Botticellego.

Grosz burzył militarystkę pruski. Jego obrazy są niemal rysunkiem satyrycznym

wykpiwającym spasione mieszczaństwo, drapieżne mordy bankierów, sklepikarzy i generałów. Jego pogardliwy i krytyczny wzrok przenika poprzez ubrania, obnaża zwyrodniałe i sprośne ciała, przenika przez mury domów, widzi dzielnice i miasta z całym ich brudem, odkrywa klasy i klany. Grosz współpracował z Piscatorem. Najbardziej znana jest jego scenografia do *Dobrego wojaka Szwejka* (1927, il. 87). Jest to właściwie seria rysunków satyrycznych; ale Grosz nie rysuje „dekoracji“, tła architektonicznego — jak Daszewski w kabarecie warszawskim „Cyrulik“ — lecz same postacie dramatu, z którymi, jak ze statystami, współgrają żywi aktorzy. Te rysunki wytwarzają odpowiednią atmosferę dla dzieła Haška, z którego inscenizacja Piscatora wydobyła całą złośliwą ironię polityczną.

Malarskie wizje Kokoszki są bliskie ekspresjonizmowi przez niepokój linii i koloru. Kokoszka pisał również dramaty dadaistyczne, które wywołały skandale.

Malarstwo Arpa jest abstrakcyjne, ale stworzone z form — „dzieł przypadku, irracjonalnych, okaleczonych, złamanych“.⁸⁹ Jest on również rzeźbiarzem i poetą, jak wielu innych artystów spod znaku „Dada“, dążących do wyzwolenia podświadomości, spontaniczności we wszystkich dziedzinach sztuki.

Ernst i Miro po okresie dadaistycznym przechodzą do surrealizmu. Projektują wspólnie dekoracje i kostiumy do *Romea i Julii* dla baletu Diagilewa. Ernst tworzy również scenografię do *Ubu skowanego* A. Jarry'ego.

Do dadaistów zalicza się także początkowo Klee, jeden z najciekawszych malarzy naszego wieku. Łączy on w swoich obrazach prymitywną prostotę dziecka z wyrafinowanym smakiem i głębią myśli filozofa, wytworny rysunek z wyszukaniem kolorem, grafikę z malarstwem, dekoracyjność z metafizyką. Jego poetyckość nie jest poetyckością literacką, lecz romantyką koloru i subtelnością kreski. Pociąga nas tajemniczość jego obrazów, zmusza do zastanowienia się, wzrusza, uspokaja, nigdy nie nudzi.

Wpływy dadaistów na teatr z pewnością dadzą się udowodnić. Przecież siedzibą kierunku był kabaret „Voltaire“ w Zurychu, w którym odbywały się wystawy malarskie, namiętne dyskusje i przedstawienia teatralne. Dadaści skupiają wokół siebie wszystkich artystów buntowników estetycznych, społecznych, politycznych. Większość z nich to uciekinierzy z Niemiec, Rosji, Włoch. Po wojnie powstają różne ośrodki narodowe ruchu dadaistycznego w Paryżu, Kolonii, Nowym Jorku. Wydawane są czasopisma i bardzo często konfiskowane za ton anarchistyczny, buntowniczy, skierowany przeciwko wszelkiej władzy i porządkowi.

Przedstawienia w klubie „Voltaire“ wyglądały nieco szokująco. „Na scenie robiono muzykę, waląc kluczami w pudełka, dopóki oszalała publiczność nie zaczęła protestować. Składano bukiet kwiatów u stóp manekina, a jakiś głos wydobywający się spod ogromnego kapelusza recytował coraz to głośniejsze poematy Arpa, podczas gdy Tzara walił do rytmu w wielki bęben.“⁹⁰

Sztukę A. Jarry'ego *Ubu król*, wystawioną w 1896 r. w Paryżu,⁹¹ Boy uważa za sceniczną prekursorkę dadaizmu.

Również w inscenizacjach Pitoëffa, który był w tym czasie w Szwajcarii, dałyby się wykazać wpływy dadaizmu w prymitywnej prostocie środków plastycznych w *Świętej Joannie Shawa* (il. 57, 58), w *Angelice* Léo Ferrera.

EKSPRESJONIZM

Zaraz po wojnie, szczególnie w Niemczech, na pierwsze miejsce wśród licznych kierunków wybija się ekspresjonizm. Triumfuje przede wszystkim w teatrze i filmie.

Ekspresjonizm, podobnie jak dadaizm, jest buntem artystów przeciwko światu pod bezpośrednim wrażeniem wojny. Ale buntem bardziej społecznym, mniej abstrakcyjnym.

Jeśli chodzi o styl ekspresjonistyczny w malarstwie, trudno mówić o jakimś określonym okresie jego panowania. Jest to raczej tendencja widoczna w każdym kierunku artystycznym u malarzy nerwowych, ze skłóconym czy niespokojnym życiem psychicznym, chorobliwie wrażliwych. Elementy tego nastroju znajdziemy już u Van Gogha (a można szukać znacznie dalej: El Greco, Bosch), potem u Klingerera, Muncha, Ensora, Noldego, Kokoszk, Chagalla, nawet u Grosza i Picassa w pewnym okresie (np. w *Guernice*). Linia ekspresjonistów jest zawsze niespokojna, postacie są zdeformowane, najczęściej wydłużone, kolory ostre, zgrzytliwe lub zgaszone, trupie.

Do teatru ekspresjonizm wszedł przede wszystkim pod postacią kubizmu, bryły, dlatego spotykamy go raczej w dramacie niż balecie. Można go określić jako kubizm ekspresjonistyczny. Cechami charakterystycznymi są: zdeformowana bryła, skłonność do trójkątów, linii skośnych, zamykanie do koloru czarnego (kotara), ostre kontrasty walorowe osiągnięte przez różnicę między partiami oświetlonymi reflektorem a pogrążonymi w cieniu.

Druga odmiana ekspresjonizmu opiera się na graficznym rysunku deformującym człowieka karykaturalnie i na rysunku architektury widzianej z bardzo wysoka czy z dołu, na skutek czego perspektywa jest przeakcentowana.

Aktor bardzo często nosi maskę, która lepiej niż prawdziwa twarz potrafi wyrazić przestach i jest bardziej niesamowita przez nadmierne powiększenie oka czy ucha, wydłużenie nosa. Czasami podobnej deformacji ulegają ręce, powiększone przy pomocy wykaszerowanej rękawicy.

Ale w obu wypadkach nie mamy do czynienia z ucieczką w abstrakcję. To by osłabiło społeczne działanie ekspresjonizmu. Podstawą jest zawsze rzeczywistość, lecz widziana w krzywym zwierciadle. Dekoracja nie jest tylko terenem gry, określa nie tylko miejsce akcji czy czas (nawet fantastyczne), przede wszystkim

wyraża halucynacje bohaterów, ich wewnętrzny niepokój wobec nieludzkiego i wrogiego świata.

Bezpośrednia współpraca malarzy sztalugowych z teatrami należy w ekspresjonizmie raczej do rzadkości. Teatr dramatyczny wymagał jednak jakiejś transpozycji obrazu na dekorację. Dokonywali tego wybitni scenografowie zawodowi: w Niemczech — Pirchan (il. 85), Sievert (il. 45), Cezar Klein (il. 86), w Ameryce — Edmund Jones, Simonson, Geddes, Mielziner, w Polsce — przede wszystkim Drabik, a także w niektórych pracach Pronaszko, Gall. Ekspresjonizm spotkamy również na scenach moskiewskich — u Tairowa w *Fedrze* (il. 35, 36), *Romeo i Julii*, *Antygonie* Hasenclevera, *Czarnym getcie* O'Neill'a; u Wachtangowa w dekoracji do *Turandot* (il. 31—34); we wszystkich niemal dekoracjach Teatru Żydowskiego — że wymienię tylko najbardziej znane scenografie.

Malarstwo ekspresjonistyczne wywarło również duży wpływ na film. Dotychczasowy autentyzm dekoracji filmowej okazał się fałszem w zestawieniu ze scenariuszem ekspresjonistycznym. Należało budować i malować dekoracje w tych samych kategoriach, zdeformowane, niepokojące. To tło w filmach ekspresjonistycznych odgrywało niemal równie ważną rolę jak aktor, nie było obojętne, obiektywne, lecz wносиło odpowiedni nastrój grozy. Nigdy jeszcze dotychczas dekoracja nie zrosła się w takim stopniu z akcją; teraz była osobą działającą. Aktor musiał również odstąpić od gry imitacyjnej na rzecz ekspresji, komponować ruch według wzorów z malarstwa. Plastyka po raz pierwszy zatriumfowała w filmie dzięki ekspresjonizmowi. Nastąpiła również zmiana w ustawieniu kamery: obraz dla spotęgowania nastroju jest fotografowany w dużym skrócie. Odsłania to możliwości kompozycyjne ekranu. W przyszłości film zrezygnuje z ekstrawagancji ekspresjonistycznych, ale pozostanie umiejętnością wydobywania z dekoracji siły dramatycznej i umiejętności komponowania obrazu. Filmy ekspresjonistyczne, jak *Gabinet doktora Caligari*, a jeszcze bardziej *Burza nad Azją*, *Pancernik Potiomkin*, pozostaną w historii sztuki filmowej.

NEOREALIZM

Scenografię ekspresjonistyczną wypiera neorealizm: spokojny, zrównoważony, oparty na dokumentacji autentycznego czasu i miejsca akcji, interpretowanych w duchu dramatu (poetycko, satyrycznie, monumentalnie...) z uwzględnieniem kolorytu lokalnego. Dekoracja jest wkomponowana w ramę sceniczną — czasem specjalnie projektowaną — i trójwymiarowa, co jest dowodem wykorzystania doświadczeń kubistycznych. Ale neorealizm nie jest taki surowy w formie geometrycznej i kolorze, jest swobodniejszy, mniej rygorystyczny, bardziej „rozumiały”, a przecież daleki od opisowości realizmu XIX wieku — kolorem, bryłą, fakturą, syntezą, interpretacją. Tu można wymienić wielu wybitnych scenografów francuskich: Bérard (*Szkola żon*), Barsacq (*Volpone*, il. 52), Tou-

chagues (*Le Faiseur*); niemieckich: Pirchan, Neher (*Matka*, il. 49), Appen, Klein (po okresie ekspresjonizmu); również w Związku Radzieckim w latach trzydziestych widać wyraźną orientację w stronę neorealizmu. W Polsce ten kierunek stworzony przez Daszewskiego trwa do dnia dzisiejszego.

Neorealizm jest potężnym prądem w teatralnej inscenizacji: scenografii, grze aktorów, reżyserii. Do niego można zaliczyć francuskich inscenizatorów „Kartelu”, w pewien sposób Brechta, wiele przedstawień Schillera. Komponowany, syntetyczny realizm — tak można by najkrócej określić ten kierunek.

W malarstwie sztalugowym nie ma jakiegoś wyraźnego kierunku neorealistycznego. Ale przecież łatwo zauważyć tendencje realistyczne w malarstwie Utrilla, Modiglianiego, Dufy’ego, a nawet w wielu obrazach Picassa, nie mówiąc już o mnóstwie mniej znanych malarzy. W niektórych historiach sztuki ten termin jest wprowadzony (podobnie jak ekspresjonizm). Tęsknoty za nowym realizmem objawia się najoryginalniej w malarstwie sztalugowym pod mianem surrealizmu.

SURREALIZM

W 1924 r. André Breton ogłasza, już po powstaniu niektórych dzieł surrealistycznych, manifest surrealizmu: zniweczyć wszelką granicę pomiędzy życiem i śmiercią, przeszłością i przyszłością, prawdziwym i zmyślnym!

Te słowa przypominają nieco dadaistów. Surrealizm jest jakby sprecyzowaniem tamtej ideologii i choć węższy, jest zarazem bardziej skonkretyzowany.

Obrazy surrealistów charakteryzuje zestawienie, jakby przypadkowe, różnych konkretnych, realnych przedmiotów (il. 88). Przedmioty te są bardzo czytelne, jednoznaczne. Zaakcentowane cienie i skróty perspektywiczne uwypuklają je jeszcze bardziej niż przedmioty rzeczywiste. Ale zestawienie tych form jest niemożliwe, bezsensowne w życiu — jest możliwe chyba we śnie, w świecie fantastycznym Poe i Wellsa, w którym każdy szczegół jest tak drobiazgowo i precyzyjnie przedstawiony, że rodzi wiarę w wymyślone kosmary.

Przodują w surrealizmie malarze południowi. W ich kraju słońce rzuca ostre cienie na szczątki kolumn, łuków, na potrzaskane posągi. Tam chyba najprędzej można spotkać te dziwne zestawienia klasycznych kształtów i nowoczesnych konstrukcji metalowych. Odnosi się wrażenie, jakby niektóre obrazy surrealistów przedstawiały nasz świat po jakimś wielkim kataklizmie. Częstym motywem obrazów jest beznadziejnie smutne niebo, ciemne morze i piaszczysty brzeg, na którym bieleją kości ludzkie czy zwierzęce, rzucając długi cień — to jakby ponura wizja przyszłości naszej cywilizacji, naszego globu, jakby proroctwo, a może tylko ostrzeżenie.

Inny motyw to bezkresna architektura i manekin. Jeszcze inny to marzenia i kosmary sennie. Ale realizm szczegółu zawsze obowiązuje. Niebieska krowa

Chagalla, która lata nad dachami, jest najbardziej normalną krową z czterema nogami, rogami, ogonem. Ludzie Salvadora Dali mają najbardziej prawdziwą budowę, tylko z uda ich wysuwa się kilkanaście szufladek. Architektura w obrazach Chirica jest zagadkowa, tajemnicza, pomimo braku jakiejkolwiek deformacji; może tylko niepokoi nas rytm powtarzających się łuków, ostra perspektywa, czarne cienie. Człowiek Siqueirosa wyciąga do nas w tragicznym pytaniu swoje kolosalne ręce; zamiast twarzy ma kamień.

A więc jest to nawrót do literackości i perspektywy renesansowej. Dali przyznaje, że malarze renesansu raz na zawsze ustalili środki wypowiedzi. Techniką renesansową surrealiści starają się wyrazić nowe treści — czasem głębokie, poetyckie, a czasem tylko usiłujące przerazić. Ale to jest wyłom w zasadniczej linii malarstwa współczesnego, dążącego od impresjonizmu do podkreślenia płaskości obrazu, stroniącego od literackiej fabuły. Te wartości zbliżały jednak surrealizm do teatru.

Wpływ surrealizmu na scenografię jest bardzo duży i jeszcze nie zakończony. To, co można by było uważać za wadę tej sztuki z punktu widzenia czystego malarstwa (literackość, perspektywa), odpowiadało doskonale specyfice teatru, bo pomagało scharakteryzować dramat i zorganizować przestrzeń sceniczną. Użyteczne dla teatru były również elementy fantastyki w nowym kierunku, bo wskazywały na rozwiązanie plastyki sztuk np. egzystencjalistów, a nawet takich sztuk klasycznych, jak *Don Juan* Moliera, niektórych tragedii Szekspira itp. W tych konwencjach mieścił się również świat Kafki, O'Neill'a, a jeszcze bardziej chyba Ionesco i Becketta.

Toteż, podobnie jak kubiści, surrealiści projektują bardzo często dekoracje. Po raz drugi malarstwo sztalugowe tak silnie złączyło się z teatrem. Malarze opanują przede wszystkim balet, a scenografowie zawodowi (również malarze, ale nie najwybitniejsi) wprowadzą ten styl na sceny dramatyczne.

Chirico maluje architektury piękne i miłe w kolorze, akcentując mocnym cieniem ich plastykę, ale przez swobodne kładzenie plamy nadaje dekoracjom charakter lekkiego szkicu (*La Jarre* — *Dzban*, chor. Börlina, libr. Pirandella, muz. Caselli, Paryż 1924; *Bal*, chor. Kochno, muz. Rietiego, Monte Carlo 1929).

Bardziej charakterystyczne dla surrealizmu są dekoracje Salvadora Dali, będącego tu równocześnie librecistą, do *Bacchanale* (muz. R. Wagnera, Nowy Jork 1939, il. 89) i *Labyrinth* (muz. F. Schuberta, Nowy Jork 1941), zatracając one o iluzjonizm dziwny, niesamowity, gadatliwy.

Dekoracje o podobnym charakterze do baletu *Hamlet* stworzył Leslie Hurry (muz. Czajkowskiego, Londyn 1942, il. 90, 91), a Paweł Czeliczew do *Orfeusza* Glucka (1936). Zasada ich polega na zestawieniu zaskakującym, nawet niesamowitym, różnych przedmiotów, często ludzi z przedmiotami. W zamku Elysyzjskim z kolumn wyrastają ręce, przez krużganki przelatują jakieś dziwne stwory z mieczami. W *Labyrinth* w piersi kolosa wylaniającego się z morza wy-

cięty jest otwór, jakieś wejście, a na schylonej, łysej głowie widać pęknięcia czaszki.

Chagall zaprojektował w Moskwie dekoracje do sztuk Szolem Alejchemy (Państwowy Teatr Żydowski, 1919) oraz do *Rewizora* (Teatr Satyry Rewolucyjnej, 1920) i *Kresowego rycerza wesółka* Synge'a (1921; premiera nie odbyła się). Dekoracje do baletów (*Aleko*, Nowy Jork 1942, i *Ognisty ptak*, Nowy Jork 1945) są właściwie powiększonymi obrazami i zachowują całą fantastykę „nawrotnych” poetyckich marzeń.

W teatrze dramatycznym surrealizm spełnia podobną rolę jak ekspresjonizm. Oba style opierają się na autentyku i transponują go fantastycznie w celu swobodnego oddziaływania na widza. Ale ekspresjonizm deformuje rzeczywistość przez skrzywienie, surrealizm przez przedziurawienie (Dali), przez powtarzanie motywu i przeakcentowanie skrótu perspektywicznego (Chirico), przez zestawienia nierzeczywiste, a raczej wywodzące się ze snów (Chagall), przez zamianę człowieka w manekin (Carrà). W surrealizmie nie ma deformacji, są niepokojące zestawienia przedmiotów realnych i realistycznie malowanych (tunel w piersi człowieka, kobieta z szufladami w nodze). Ale zestawienia nie muszą być przerażliwe. Chagall jest bajkowy, Chirico poetycki. Toteż i scenografia surrealistyczna może mieć różny charakter: fantastyczno-ekspresyjny, poetycki, satyryczny.

Najwięcej chyba przykładów dekoracji surrealistycznej spotkamy w Niemczech (tam gdzie wystąpił najsilniej ekspresjonizm), ale również, w formie bardziej lub mniej jaskrawej, we Włoszech, w Anglii, Francji. Dekoracje o tendencjach fantastyczno-ekspresyjnych stworzyli Neher do *Makbeta*, Wendel do *Parsifala* i *Suity* Couperina, Schulz do *Symfonii fantastycznej* Berlioza, Zimmermann do *Pour Lucrèce* Giraoudoux (il. 92) itp. Do tej grupy można zaliczyć i dekorację Labisse'a do *Procesu* Kafki (il. 93); ma ona m. in. tę zaletę, że jest bardzo prosta; zresztą i temat jak wymarzony dla tego stylu. Labisse buduje podest jakby most prowadzący znikąd donikąd. Arkada czy łuk powtarza się również w nieskończoność, ale w głębi. Kilka mebli autentycznych.

Dekoracje Cassandre'a i Bérarda są bardziej poetyckie i architektoniczne. Cassandre nawiązuje do malarstwa wczesnoreniesansowego przez akcentowanie perspektywy i światłocienia, ale okna jego domów są wymarłe, draperie porwane, przestrzeń nie ma kresu (il. 50). W *Don Juanie* Bérarda jakiś nastrój surrealistyczny dają nie kończące się arkady jakby pałacu, jakby akweduktu (il. 48). W *Wariatce* z *Chaillot* fasada restauracji jest jakby realistyczna, bo okna mają barierki żelazne i okiennice, ale to wszystko jest tylko konstrukcją na tle nieba. Podobną zasadę spotykamy w dekoracji amerykańskiej Mielzinera: cały dom jest jakby rysunkiem z cienkich linii (listwy drewniane lub metalowe rurki), ale umeblowanie jak najbardziej autentyczne — widać więc wszystkie pokoje jednocześnie, jakby były pozbawione ścian.

Metoda surrealistyczna w zastosowaniu do komedii, groteski, kabaretu satyrycznego jest podobna: zaskakujące zestawienie realistycznych form. Przykładem mogą być niektóre dekoracje Touchagues'a, Daszewskiego, Eilego. Każdy szczegół jest przedstawiony jak najbardziej plastycznie, z silnie akcentowanym cieniem, z podkreśleniem faktury i skrótu perspektywicznego; zestawienie form jest dziwne, śmieszne, kpiarskie.

W kabaretach dekoracja tworzona jest z zestawienia autentycznych przedmiotów: zawieszona butelka, siedzący manekin, reflektor.

Można powiedzieć, że surrealizm w teatrze nadał rekwizytowi nową wartość, wartość symboliczną. Rekwizyt był nieszczęściem scenografów, szczególnie potrzebnym w akcji, a trudnym do przetransponowania kubistycznego czy ekspresjonistycznego. Jeżeli krzesło zamieniano na sześcian, to w imię wspólnego stylu z dekoracją, ale powstawał konflikt z aktorem, trudnym do przetransponowania, szczególnie w sztuce o akcji współczesnej. Te trudności rozwiązuje surrealizm: autentyczne krzesło ustawione na pustej scenie nabiera jakiegoś nadnaturalnego znaczenia.

Taszyzm, który jak dotąd jest ostatnim terminem słownika plastycznego, stanowi powrót do wartości malarskich, utraconych w okresie surrealizmu, powrót do faktury, koloru, linii, improwizacji, jest wyeliminowaniem literackiej fabuły, perspektywy i wszelkiej kontroli umysłu. Jakie będą konsekwencje scenograficzne tego kierunku — zobaczymy jeszcze, na razie tego rodzaju tendencje nie zmanifestowały się na scenie. (Pierwszą próbą dekoracji taszystowskiej jest tło dla *Ubu króla* wystawionego przez warszawski zespół studencki „Stodoła” w 1959 r.)

Scenografia jest plastyką teatralną. Widzieliśmy, jak w XX wieku jej rozwój podąża, co prawda ze zrozumiałym opóźnieniem, za malarstwem sztalugowym. Malarstwo jest sztuką indywidualnego artysty, teatr — sztuką tworzoną zbiorowo. Scenograf musi przewalczyć nie tylko opór widza, lecz również opory dyrekcji, reżyserów, aktorów. Do rzadkich należą wypadki, gdy reżyser — jak Meyerhold, Piscator, Schiller — zapładnia wyobraźnię malarza i sam — przez kompozycję ruchu aktora — tworzy w tych samych konwencjach. Bo tylko wtedy spektakl jest artystycznie wartościowy, tylko wtedy scenografia się tłumaczy, jeżeli wszystkie elementy są tego samego stylu, jeżeli panuje jedność konwencji aktorskich, reżyserskich i scenograficznych.

Scenografia posiada mocny kościół, bo opiera się na malarstwie; jej rozwój jest równoległy z rozwojem malarstwa sztalugowego. Dlatego w rozwoju teatru XX wieku scenografia odegrała rolę najważniejszą. Raymond Cogniat stwierdza: „Teatr w pierwszej połowie XX wieku przyznał malarzowi wyjątkowe miejsce i pierwszoplanową rolę w ewolucji spektaklu.”⁹²

Malarstwo jest podstawową dyscypliną wszystkich plastyków — grafików, ceramików, architektów wnętrz i scenografów. Nie znaczy to, że z wyjątkiem ma-

larzy wszyscy kopiują. Każda dyscyplina ma swoją specyfikę i mechaniczne przenoszenie z jednej dziedziny do drugiej nie daje dobrych rezultatów, może być nawet niebezpieczną pomyłką. Idee, zasady ogólne, kierunek mogą być przejęte z malarstwa; reszta, specyficzna forma, musi być stworzona w każdej dyscyplinie oddzielnie przez specjalistów grafików, scenografów itd.

Ażeby ten kontakt między teatrem a malarstwem utrzymać, najwybitniejsi malarze sztalugowi projektowali dekoracje, a najwybitniejsi scenografowie uprawiają malarstwo, chociażby jako ćwiczenie wyrabiające wrażliwość na kolor i formę; a również i dlatego, ażeby lepiej zrozumieć zasady ewolucji plastyki, logikę przemian formalnych.

Dlatego, aby czytelnika lepiej zapoznać z problemami formalnymi malarstwa, pozwoliłem sobie na analizę kolejnych kierunków plastyki współczesnej i charakterystykę najwybitniejszych artystów naszych czasów. Te wiadomości należy oczywiście pogłębić, przede wszystkim przez oglądanie dobrych, kolorowych reprodukcji. Nie można oceniać scenografii nie znając się na malarstwie współczesnym.

Wejście malarzy sztalugowych do teatru spowodowało również przemiany innego rodzaju — przewyciężyło eklektyzm dekoratorów. Od tego czasu dekoratora obowiązuje indywidualny styl plastyczny. Scenograf „służy” dramatowi, jak malarz „służy” modelowi. To samo drzewo w każdej epoce malarze malują inaczej, bo co innego w tym drzewie ich interesuje i co innego chcą przekazać widzowi. Ale na podstawie samego rysunku, sposobu malowania, zestawień kolorystycznych można określić nazwisko artysty. Podobnie w teatrze, pomimo różnych tematów, styl plastyczny scenografa musi się przejawiać w stałości konwencji, w stałości przekonań artystycznych. To nie wyklucza ewolucji i eksperymentów świadomych, celowych. Ale wyklucza projektowanie w różnych stylach.

Stąd zasada oceny dzieł scenograficznych: te są bardziej wartościowe, które są objawem indywidualności artystycznej. Stąd zasada oceny scenografów: na większe uznanie zasługują ci artyści, którzy stworzyli jednolite dzieło, którzy do tej sztuki wnieśli nowe elementy, nowe odkrycia, wprowadzili nowe kierunki.

Malarze sztalugowi odegrali tu rolę bardzo istotną.

Scenografia współczesna jest wypadkową dwóch tendencji: z jednej strony — reformy teatru dramatycznego przez inscenizatorów, z drugiej — udziału najwybitniejszych artystów malarzy w projektowaniu dekoracji dla baletu.

Teatr otrzymał życiodajny zastrzyk, który odnowił inscenizację i, pomimo braku wielkiego dramatu, zapewnił tej sztuce wspaniały rozwój i powszechne zainteresowanie społeczeństwa.

III

PROBLEMY WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY I TECHNIKI TEATRALNEJ

Zagadnienie to będę rozpatrywał od strony artystycznej, a nie technicznej; interesuje mnie tutaj koncepcja architektury teatralnej, maszyn i światła i ich wpływ na scenografię, a nie problemy inżynierskie.

ARCHITEKTURA I MASZYNERIA

Architektura teatru jest wynikiem wielu czynników: społecznego, artystycznego, technicznego. Podział widowni obrazuje podział społeczny w państwie, architektura budynku — styl i konwencje sztuki, maszynerie i oświetlenie — wiedzę techniczną. Architektura teatru i urządzenia sceny odpowiadały zasadniczo koncepcjom inscenizacyjnym dramaturgów, reżyserów i scenografów. Parafrazując słowa Wyspiańskiego można by powiedzieć: nie istnieją idealne teatry, lecz jedynie teatry budowane do pewnego repertuaru i do pewnych inscenizacji.

Widownia, scena, maszyny i oświetlenie wyznaczają w pewnym stopniu dekorację. Do przykazania Leona Schillera, że dekoracje należy budować na planie tekstu, można by dodać: i na planie teatru.

Na przykładzie dawnych teatrów zobaczymy współzależność tych wszystkich czynników.

Przedstawienia teatru greckiego w starożytności odbywały się pod gołym niebem, w świetle słońca. Widownia była amfiteatralna; największe teatry (późniejsze) mogły pomieścić do 40 tysięcy widzów. Scena, *proskenion*, była wąska i długa, występowało na niej tylko trzech aktorów. *Skene* — budynek za *proskenion* — służyła za garderobę aktorów. Między sceną i widownią

znajdowała się kolistą arena, *orchestra*, miejsce dla ewolucji chóru. Olbrzymie rozmiary teatru stały się przyczyną stosowania przez aktorów koturnów, które ich podwyższały, i masek, które w sposób wyrazisty i z daleka widoczny prezentowały konwencjonalne charaktery. Stała dekoracja architektoniczna przedstawiała fronton pałacu.

Stosowano i maszyny teatralne, jedną z nich była *enkyklema*, rodzaj platformy na kółkach, przy pomocy której można było pokazać rezultat jakiejś akcji toczącej się poza sceną, np. zwłoki po zabójstwie. W późniejszym okresie, nieco bardziej realistycznym, po bokach sceny ustawiano obrotowe prostopadłościąny o podstawie trójkątnej (*periaktoi*); trzy ścianki odpowiadały trzem rodzajom dramatu: tragedii, komedii i sztuce satyrowej. Marmurowe teatry, które się zachowały, pochodzą z IV i III wieku p.n.e., wcześniejsze były drewniane.

Teatr misteryjny w średniowieczu również dawał przedstawienia w dzień, pod gołym niebem. Dekoracje, małe domki zwane mansjonami, ustawiano jedno obok drugich jednocześnie, symultanicznie, na długim pomoście. Widzowie przesuwali się od jednej dekoracji do drugiej; z tyłu za pospółstwem stały łóża dla możnych. Ten teatr jest jakby pasmem obrazów następujących jedno po drugim, jakie widzimy w romańskich kościołach, na freskach i mozaikach.

Teatr szekspirowski wywodzi się z kwadratowego czy wielobocznego podwórka oberży angielskiej, otoczonego kilkoma piętrami krużganków, które w oberży prowadziły do mieszkań gości, a tu służyły umieszczeniu widzów. Naprzeciw wjazdowej bramy ustawiano podest dla aktorów, osłaniany go dachem wspartym na dwóch kolumnach; dwa wejścia w tylnym murze prowadziły na tę scenę. Między nimi znajdowała się alkowa, zasłonięta kotarą — jakby scena tylna; nad nią balkon — scena górna. Kilka wniesionych rekwizytów czy też spuszczonego spod dachu fragment dekoracji wystarczały dla gry aktorów. Miejsce akcji — bardzo często zmieniane — było określone w kwestiach postaci dramatu. Rozalinda mówi: „Więc to jest Las Ardeński“ — i już wiadomo, w jakim miejscu będzie się odbywała akcja tej sceny. I w tym teatrze kostium aktora jest bardzo bogaty i stanowi najważniejszy element scenograficzny. Parter zajmuje pospółstwo, galerie mieszcząństwo, szlachta.

Te trzy teatry mają pewne cechy wspólne: przedstawienia odbywają się pod otwartym niebem, są masowe, to znaczy dla wszystkich klas społecznych. Dekoracje są trójwymiarowe; właściwie to teatr grecki i szekspirowski nie mają dekoracji, lecz konstrukcję sceniczną odpowiadającą konstrukcji dramatu. Dramat grecki dzielił się na akcję przedstawianą przez aktorów i komentarz wygłaszany przez chór. Odpowiednikiem tego podziału w architekturze i dekoracji jest arena orchestry i scena. W teatrze szekspirowskim konstrukcja sceny pozwalała na granie bez przerw; akcja przenosiła się z proscenium do alkowy (sypialnia królowej w *Hamlecie*), to znów na balkon (galeria w *Hamlecie*, balkon Julii). Wygoda tej konstrukcji w dramatach okresu elżbietańskiego jest tak oczywista, że do dnia dzisiejszego narzuca się jako schemat inscenizacyjny.

Teatr renesansowy nawiązuje do teatrów starożytnych: amfiteatralna widownia, półkola orchestra, płytka scena (właściwie proscenium), dekoracja architektoniczna stała: fronton pałacu z trzema wejściami. Ale budynek nakryty jest dachem i w przyszłości wynikną z tego zasadnicze zmiany w konstrukcji sceny i widowni. Widownia nie może pomieścić dużych mas widzów, więc do teatru wstęp mają arystokraci, szlachta. Scena pogłębia się coraz bardziej. Dekoracje są malowane na kulisach perspektywicznie. Pojawiają się maszyny: wyciągi, zapadnie, następują zmiany dekoracji; manipulacje „maszynistów” trzeba osłonić przed dostojną publicznością jakąś kurtyną. Podobnie jak w malarstwie i w dekoracji od renesansu do XIX wieku, widoczne jest dążenie do realizmu, nawet do iluzjonizmu. Z miejsca, które zajmował król na parterze, wyznaczano perspektywę dekoracji. Potem parter zapełnił się publicznością mieszczańską, a dekoracja panoramiczna, dostosowując się do tych warunków, opiera wykres perspektywy na dwóch punktach zbieżnych bocznych — ażeby obraz sceniczny tłumaczył się z każdego miejsca. Zmianom ulega również widownia: aby oddzielić widzów bogatszych od biedniejszych, architekci budują łoże, balkony z oddzielnym wejściem, korytarzem. Bogatsza burżuazja zajmuje łoże; biedniejsi — balkon pod dachem teatru (paradyz, „jaskółka”). Scena wyraźnie oddziela się od widowni i stanowi oddzielny człon architektoniczny i funkcjonalny. I oto jesteśmy w teatrze mieszczańskim XIX wieku, opisanym we wstępie.

Ażeby zreformować inscenizację, należało również przedsięwziąć reformę architektury teatralnej.

W 1876 r. w nowym teatrze w Bayreuth Wagner wprowadza widownię amfiteatralną na planie trapezu z kilkoma tylko łóżami w głębi dla książęcych protektorów (il. 97, 98). Później Fuchs w Monachium (1908), a Copeau w Paryżu (1913) znoszą zupełnie łoże i balkony, i całą publiczność, jak dawniej, znów zostaje zgromadzona w jednolitej widowni.

Na scenie zatriumfowały dekoracje plastyczne i syntetyczne, wypierając panoramy iluzjonistyczne.

Pomiędzy zreformowaną widownią i zreformowaną sceną nawiązuje się łączność, której znakiem architektonicznym jest wysunięte proscenium ze stopniami.

Teatr nie jest salonem zabaw towarzyskich, jest świątynią wiary i walki artystyczno-społecznej, której aktor jest głosicielem, a publiczność zaangażowanym stronnikiem. Teatr odzyskuje wyższą rangę, którą utracił w XIX wieku. Aktor już nie jest wesółkiem, lecz artystą i nauczycielem, dekorator nie jest już imitátorem, lecz artystą plastykiem.

Na takiej koncepcji oparte były architektura widowni i urządzenia sceny Künstlertheater w Monachium, zbudowanego w 1908 r. przez Maxa Littmanna według pomysłu Fuchsa⁹³ (il. 99, 100). Scena Fuchsa była płytka, przeznaczona do gry reliefowej, płaskorzeźbowej. Dekoracje również musiały być

płaskorzeźbowe, a nie rozbudowane przestrzennie. Wskutek tego widoczność była doskonała i istniał ścisły kontakt aktora z publicznością.

Magazyn na dekoracje znajdował się z boku sceny i był wąski a długi; dekoracje, stosunkowo płaskie, zawieszano na szynie łączącej magazyn ze sceną i lekko przesuwano je na „plan“, tzn. na ich miejsce na scenie. Scena dzieliła się na trzy części: proscenium, które mieściło się pomiędzy ruchomymi wieżami bocznymi, a więc mogło być dowolnie zwiększane lub zmniejszane; scena zasadnicza, w której ustawiało się dekoracje reliefowe; i część tylna sceny, objęta półkolistym horyzontem (cyklorama) — ta część była położona niżej niż scena, w zapadni, do której spływało płótno horyzontu, unikając bezpośredniego styku z podłogą (w teatrach typu klasycznego ten styk zasłania się fermem o konturze pagórków).

Scena Künstlertheater zdała całkowicie egzamin, a Erler stworzył w tych warunkach bardzo ciekawe dekoracje do *Fausta* (il. 14), *Ptaków*, *Hamleta* (il. 13) — bardzo proste, nie rozbudowane tło dla aktora.

W 1919 r. na życzenie Reinhardta architekt H. Poelzig przerobił cyrk berliński na teatr, Grosses Schauspielhaus. Widownia była tu amfiteatralna, w stylu grotty stalaktytowej, a środek parteru zajmowało półkoliste proscenium, co pozwalało na rozegranie akcji wśród widzów, np. w *Dantonie* Rollanda (il. 43). Olbrzymia scena wyposażona była w obrotówkę o 18 m średnicy, w zapadnie, które pozwalały na podnoszenie lub obniżanie poziomu podłogi, w wózki do wsuwania dekoracji i stały, muszlowy horyzont, który stwarzał całkowitą iluzję przestrzeni (tym bardziej gdy płynęły po nim chmury wyświetlane specjalnym aparatem projekcyjnym; il. 96).

Scenę obrotową podobno po raz pierwszy zbudowano w Operze w Monachium w 1893 r. (Karl Lautenschläger), a Reinhardt wprowadzał ją do każdego teatru, w którym pracował.

W Grosses Schauspielhaus Reinhardt wystawił *Hamleta*, *Dantona*, *Juliusza Cezara*, ale bez powodzenia.

Również w 1919 r. Jacques Copeau stworzył stałą konstrukcję sceny w teatrze „Vieux-Colombier“ (il. 101). Warunki były dosyć skromne, ale pomysł ciekawy i twórczy. Niskie proscenium (z dwiema zapadniami) łączyło się ze sceną właściwą trzema stopniami; w głębi podesty, schody, wnęki i wejścia zbudowane na mur (dosłownie), jeszcze dalej — horyzont. Taka scena dawała aktorowi dużo możliwości ruchowych i wystarczyło dodać kilka elementów, ażeby zamienić ją na taras zamku, salę królewską, ulicę, ogród czy pokój (il. 25, 26). Zresztą Copeau nie dążył do iluzjonizmu, raczej do prawdy teatralnej: ściana była ścianą murowaną, podest konstrukcją drewnianą, kotara tkaniną — bez iluzjonistycznych namiastek. Ta konstrukcja sceny z „Vieux-Colombier“ przypomina scenę szekspirowską.

Inaczej pomyślany był teatr zbudowany przez A. i G. Perretów na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Przewidziany on był przede

wszystkim dla inscenizacji adaptacji powieściowych, a więc dla wielu małych scen dramatycznych i dla wielu zmian dekoracji. Perretowie zaproponowali scenę trójdzielną⁹⁴, ze sceną pośrodku i dwiema scenkami po bokach, pod kątem 45°, oraz duże zmienne proscenium. Taka koncepcja sceny pozwalała na prowadzenie akcji bez przerw. Niestety, ten teatr nie znalazł inscenizatora, który by go ożywił, i umarł śmiercią naturalną, to znaczy został przerobiony na teatr „zwykły“ (il. 103, 104).

Na podobnych założeniach powstał w Warszawie w okresie międzywojennym teatr Malickiej i Sawana, w którym wystawiono adaptację powieści Flauberta *Madame Bovary*.

Ten schemat tryptykowy (trójdzielny) nie jest nowością i spotyka się go dość często w teatrze, między innymi w teatrze pasyjnym w Oberammergau (z 1900 r.).

Ciekawą i bardzo prostą formą teatru „masowego“ był cyrk Firmin Gémiera, przerobiony z Cirque d'Hiver w 1919 r. Arena cyrkowa i ćwierć amfiteatru służyły za scenę (podobnie jak w teatrze greckim *orchestra* i *skene*); pozostałe 3/4 amfiteatru zajmowała publiczność. Ta koncepcja była bardzo wygodna i tania i mogłaby być łatwo zrealizowana i u nas; z takiego eksperymentu może uformować się najwłaściwsza architektura dla teatru masowego. (W Grecji również nie od razu budowano teatry z marmuru!)

W 1929 r. za pieniądze hrabiego Rotszylda zbudowano w Paryżu Théâtre Pigalle (arch. Siclis). Prototypu tej sceny należy szukać w pomysle André Antoine'a, który ten twórca teatru naturalistycznego opublikował w 1923 r. w przeglądzie „Je Sais Tout“ (il. 102). Chodzi tu o koncepcję „teatru na szynach“, a właściwie teatru z platformami-scenami na szynach poziomych i pionowych. Fakt ten jest jeszcze jednym dowodem, że naturaliści przyczynili się do rozbudowy maszynierii teatralnej. Scena Théâtre Pigalle jest olbrzymim, wysokim budynkiem, w którym mieszczą się windy-sceny; jest ich sześć i poruszają się w wysokiej wieży scenicznej w dwóch pionach: przednim i tylnym, od podscenia do nadscenia. Magazyny znajdują się w podziemiach i tam ustawia się dekoracje na platformach scen windowych, a następnie, za naciśnięciem guziczka, posyła się zmontowaną dekorację na jej miejsce w otworze scenicznym. Po odegraniu aktu winda unosi się w górę i zostawia miejsce dla następnej sceny. Większe dekoracje, bardziej rozbudowane w głąb, można ustawiać na dwóch windach jednocześnie, przedniej i tylnej. Można również tylną scenę podnieść wyżej i uzyskać naturalny podest. Zmiany więc są bardzo szybkie.

Ale jak dotychczas Théâtre Pigalle okazał się bardzo mało użyteczny i szalenie kosztowny, toteż najczęściej jest nieczynny. Uruchomienie maszynierii wymaga sztabu specjalistów, a jeżdżące windy pozbawiły życia kilku ludzi.

Teatry o maszynierii bardzo rozbudowanej spotykamy najczęściej w Niemczech, Związku Radzieckim i Ameryce — krajach o specjalnym szacunku dla maszyny. Przyczyny ich rozpowszechnienia były różne. Po pierwsze, maszynieria

teatralna ułatwia wywołanie iluzji jako niewidoczna siła przyspieszająca zmiany wielkich, rozbudowanych dekoracji naturalistycznych czy rewiowych. Po drugie, maszyneria ukazana w działaniu podkreśla tendencje teatru mechanistycznego, jest bohaterem przedstawienia, dyktuje inscenizację, jej rytm, ruch, symbolizuje nowoczesny pęd i pracę. (Jako taka nie może być kamuflowana.)

Pierwszą tendencję, naturalistyczną, reprezentuje Grosses Schauspielhaus Reinhardta, Théâtre Pigalle, wywodzący się z ducha teatru Antoine'a, teatry rosyjskie z lat czterdziestych oraz wiele teatrów amerykańskich. Do drugiego kierunku należy teatr biomechaniczny Meyerholda i teatr totalny Piscatora oraz teatr Bel Geddesa (wszystkie pozostały w projektach).

Tendencje naturalistyczne objawiają się w dążeniu do ukrycia maszyny na scenie pudełkowej, ograniczają się właściwie do urządzenia ułatwiającego szybkie zmiany miejsc akcji. Tendencje awangardowe, przeciwnie, zmierzają do umieszczenia maszyny na środku widowni, zazębienia ruchu sceny z ruchem widowni i umieszczenia aktora pośrodku tego ruchu.

Pierwszy sygnał tych tendencji postępowych spotykamy już w 1916 r. u Apollinaire'a w *Les Mamelles de Tirésias* (Piersi Tyrezjasza), sztuce wydanej w 1918 r. Píše on tam:

Teatr kolisty, o dwóch scenach,
Jedna pośrodku, druga jakby pierścieniem
Obejmująca widzów, i który dozwoli
Na wielki rozwój naszej sztuki nowoczesnej,
Łącząc niewidocznym węzłem, jak w życiu,
Dźwięki, gesty, kolory, krzyki, hałasy,
Muzykę, taniec, akrobację, poezję, malarstwo,
Chóry, akcje i liczne dekoracje.⁹⁵

Wyraźnie, bez poetyckiej mglistości, Apollinaire „projektuje“ teatr ze sceną pośrodku widowni i sceną pierścieniową; jego „proroctwo“ spełni się kilkanaście lat później, ale tylko w postaci projektów.

Jednym z najciekawszych projektów jest Teatr Totalny architekta Waltera Gropiusa z 1926—1928 r. wg koncepcji Piscatora (il. 105, 106). Widownia ma kształt elipsoidalny; scena jest płytka, trójdzielna, zamknięta muszlowym horyzontem i zaopatrzona w wózki dla zmian dekoracji. Proscenium jest tarczą styczłą do sceny i osadzoną na drugiej, znacznie większej obrotówce, mieszczącej również część publiczności; obrót tego dużego koła wraz z siedzącymi na niej widzami powoduje przesunięcie aktorów grających na proscenium na środek widowni, pomiędzy widzów. Cała widownia otoczona jest ekranami, na których można wyświetlać filmy (od tyłu, z kabin umieszczonych w okalającym salę murze). W ten sposób widzowie znajdują się jakby pośrodku akcji dramatycznej. Można grać również na pierścieniu okalającym widownię — szczególnie sceny wymagające większego ruchu. Teatr Totalny daje inscenizatorowi wszelkie możliwości, a publiczności — najsilniejsze przeżycia; zespala aktora z widzem — jak zespala scenę z widownią. Projekt nie doczekał się

realizacji, a makieta zginęła podczas bombardowania Kolonii w II wojnie światowej.

Meyerhold również nie doczekał się swojego teatru, chociaż rozpoczęto budowlę wg planów architektów G. Barchina i S. Wachtangowa w Moskwie w 1932 r. na placu Majakowskiego (il. 110, 111, 112). Kilka lat później linia Meyerholda została uznana za niestuszną i prace budowlane przerwano. Koncepcja architektoniczna była wynikiem wieloletnich doświadczeń inscenizatorskich. Meyerhold konsekwentnie dążył do zerwania z teatrem iluzjonistycznym i sceną pudełkową przez skasowanie rampy, kurtyny, ramy scenicznej, pokazanie maszynierii teatralnej, zmian dekoracji, reflektorów. Nowy teatr Meyerholda pomyślany był jako jedna sala o planie elipsoidalnym, z dwoma obrotówkami pośrodku: mniejszą i większą, które otaczają amfiteatralne stopnie dla publiczności. To połączenie sceny i widowni znalazło wyraz również na zewnątrz budynku, który wygląda (na projektach) jak jedna zwarta bryła z akcentem wieży na rogu gmachu.

Z tego okresu — lat trzydziestych — są interesujące projekty teatru dla Charkowa na 4 tysiące widzów (m. in. Gropiusa), ale można je uważać za warianty poprzednich (Piscatora i Meyerholda). W 1938 r. architekt niemiecki Käß zaprojektował teatr na 2500 miejsc, z obrotowym pierścieniem jako sceną ruchomą, dowożącą dekoracje i aktorów z tyłu widowni na przód. (Podobny teatr zaprojektowali Pronaszko i Syrkus w 1928 r.)

Zmiana kierunku polityki kulturalnej, jaka nastąpiła potem w Związku Radzieckim, odbiła się również na architekturze teatralnej. Powstają liczne teatry nie służące żadnej nowej idei artystycznej, epatujące widza zbędnym przepychem. Powstają projekty teatrów, których widok zewnętrzny przypomina wszystko, tylko nie budynki teatralne. A więc świątynie greckie i rzymskie (teatry w Soczi i Taganrogu), mauzolea (Mińsk), dworce kolejowe (Aszhabad), wejścia na wystawy i gwiazdę (Teatr Armii Czerwonej w Moskwie). Wszystkie te teatry, mające bardzo rozbudowaną maszynierię, potrzebną dla iluzjonistycznych efektów — nie wniosły nic nowego do rozwoju architektury i inscenizacji teatralnej (il. 114, 115). Jakże interesująco są rozwiązane projekty teatrów wcześniejszych, jak widoczne są poszczególne człony, podkreślony funkcjonalizm, jak ciekawe zestawienie brył (il. 113).

Teatry w Ameryce pod względem technicznym stoją nieraz bardzo wysoko, wyposażone są w obrotówki, „szuflady“, zapadnie, znakomitą aparaturę oświetleniową — szczególnie w teatrach rewiiowych — ale brak jest budynków oryginalnych w koncepcji, zapładniających dramat i inscenizację, lub budowanych wg pomysłu inscenizatorów (których Ameryka ma sporo, i to bardzo interesujących, monumentalnych). Bardzo ciekawe projekty stworzył Norman Bel Geddes, ale podobnie jak Piscator i Meyerhold nie doczekał się realizacji. Teatr masowy Geddesa (il. 107—109) oparty jest architektonicznie na dwóch przenikających się sferach: wyższa stanowi horyzont sceny, niższa, lecz dłuższa — wi-

downię amfiteatralną, a więc jedna sala dla widzów i aktorów. Inny projekt tego inscenizatora przewiduje scenę-arenę zapadniową pośrodku kolistej widowni. Najciekawsze kompozycje scenograficzne Geddesa, jak np. *Boska komedia*, pomyślane są właśnie dla takich monumentalnych teatrów.

Reforma teatralna XX wieku w minimalnym stopniu objęła zagadnienia architektury teatralnej. Dopiero po zapanowaniu trójwymiarowej dekoracji na scenie pudełkowej, po I wojnie światowej, pojawiły się próby wyprowadzenia aktora i dekoracji na prosceń, potem na środek widowni — co z kolei spowodowało pojawienie się nowych koncepcji budynku teatralnego. Powstały różne projekty, ale żaden nie został zrealizowany. Nowe idee, choćby najbardziej słuszne pod względem społecznym, technicznym i artystycznym, społeczeństwo nie od razu zdolne jest przyjąć. Dopiero po II wojnie sprawa nowej architektury teatralnej dojrzała do realizacji (wojna oczywiście tylko ją opóźniła). Wtedy pojawia się jakieś bardzo wyraźne i powszechne dążenie w kierunku nowoczesności we wszystkich dziedzinach malarstwa, muzyki, literatury, teatru, architektury, techniki. Początkowo co prawda obserwujemy w dziedzinie teatru ucieczkę od techniki, spowodowaną, być może, restrykcjami okresu odbudowy miast po zniszczeniach wojennych. Ale już po 1950 r. znów rodzą się projekty teatrów o bogatej maszynierii, a idea zlikwidowania pudła, ramy i kurtyny zyskuje coraz więcej zwolenników i nie wydaje się już tak szokująca i rewolucyjna.

Prace architektów idą w dwóch kierunkach: 1. unowocześniania teatrów pudełkowych, 2. tworzenia teatrów przestrzennych.

Unowocześnienie teatrów pudełkowych, klasycznych, polega nie tylko na wprowadzeniu nowej techniki w budownictwie i maszynierach, lecz również na nowej estetyce form i kolorów, nowym kształcie ramy scenicznej, balkonów, lamp, foteli, nowej bryle całego gmachu, który ma jakiś wspólny mianownik z obrazami Miro, a nie z obrazami Rubensa. W tej dziedzinie bardzo interesujące są osiągnięcia w Niemczech. Hamburg, Kolonia, Stuttgart mają nowoczesne teatry, chociaż ich koncepcja funkcjonalna jest oparta na schemacie dawnym, włoskim, dworskim (il. 116, 117). Pewnym krokiem naprzód są teatry, które chociaż nie rozbijają dawnego schematu, jednak go naruszają, np. teatry o jednej scenie i dwóch widowniach czy z widownią o zmiennej przestrzeni (ilości miejsc). Przykładem pierwszej koncepcji może być teatr w Mannheim, projektowany przez architekta Mies van der Rohe, i sporo innych, zbudowanych na całym świecie. Praktyka wykazała, że jest rzeczą pożyteczną artystycznie i gospodarczo łączenie teatru widowiskowego z kameralnym, dużego z małym. Konsekwencją jest budynek zawierający dwa teatry połączone scenami — co pozwala na skupienie maszyn na jednej przestrzeni, wyzyskanie jednej brygady maszynistów itp. Na tych scenach daje się w zasadzie dwa różne przedstawienia, lecz można również podnieść dzielący obie sceny horyzont czy kotarę i grać

„na dwa fronty“. Z tego eksperymentu niektórzy architekci uczynili zasadę. W tymże Mannheim architekt Gerhard Weber zbudował salę z platformą sceny (bez ramy), która może zajmować różne pozycje, pośrodku widzów lub z przodu.

Te rozwiązania nie mają jedynie na celu stworzenia aktorom nowych warunków do grania, lecz przede wszystkim liczą się z publicznością, chcąc jej dać nowe przeżycie, stworzyć jak najlepsze warunki odbioru. W teatrze w Malmö widownia, zależnie od sztuk, może być zmniejszana lub zwiększana przy pomocy specjalnych parawanów (grodzi), których jeden układ pozwala pomieścić na widowni 400 osób, drugi — 600, trzeci — 1100. Zrozumiano, że odbiór każdej sztuki wymaga innych warunków — nie wystarczy zmieniać proporcji sceny dekoracją, trzeba również zmieniać proporcje sali.

Widzimy więc, że powoli realizują się idee uznawane za rewolucyjne 20—25 lat temu.

Dalszym krokiem na tej drodze są teatry, które zdecydowanie pozbyły się formy pudełkowej. To zadanie było dosyć łatwe do zrealizowania w Teatrze Szekspirowskim w Kanadzie (w Stratford, Ontario, il. 120), bo architekci Rounthwaite i Fairfield nawiązali do konwencji teatru elżbietańskiego. Platforma z piętrową konstrukcją sceny wrzyna się głęboko w widownię. Publiczność otacza ją z trzech stron i dlatego najdalszy widz tego teatru, liczącego 2200 miejsc, jest oddalony od sceny zaledwie o 21 m. Dla porównania: w Teatrze Polskim w Warszawie, liczącym 980 miejsc, najdalszy widz oddalony jest od sceny o 27 m! Z tego wyciągnięto wnioski, że teatr ze sceną pośrodku może widzów bardziej zbliżyć do aktora, może mieć największą ilość miejsc, a więc najmniejszą kubaturę, i największe wpływy czy też najtańsze bilety, a więc największą frekwencję. Artystowskie niemal idee przeliczono na beton, bilety, pieniądze i nawet biznesmeni stali się propagatorami teatru nowoczesnego. Zrozumiano również, że w dobie telewizji nie można przedstawić oglądać w ramie teatralnej jak w ekranie: widzowie chcą widzieć się wzajemnie i chcą być jak najbliżej żywego, trójwymiarowego aktora, chcą wspólnego przeżycia. Istnieją więc dzisiaj te same warunki, które towarzyszyły powstaniu attyckiej tragedii.

Teatr sferyczny ma dwa zasadnicze rozwiązania: 1. albo scena znajduje się pośród publiczności, 2. albo publiczność znajduje się w środku, a scena otacza ją pierścieniem. W pierwszym wypadku aktor gra raczej statycznie i widziany jest ze wszystkich stron, gra całym ciałem. Na dekorację-tło nie ma tu miejsca, mogą być co najwyżej meble, podesty, jakieś formy wiszące, przezroczyste, linie z drutu — jak w niektórych współczesnych rzeźbach. W drugim wypadku akcentowany jest ruch — pierścień sceny wymaga ruchu aktora i ruchomej, obracającej się za nim widowni; ale aktor gra na tle dekoracji i widoczny jest przede wszystkim z przodu.

Próbowano również — np. architekt von Laban — połączyć obie koncepcje (sceny pośrodku i sceny dookoła), co jest bardzo wygodne dla inscenizatora,

bo pozwala grać w dowolnym miejscu teatru, dowolnie organizować publiczność, lecz jest również... bardzo kosztowne.

Istnieją jeszcze nierealne (dzisiaj) projekty scen sferycznych, jak np. architekta Andreasa Weiningera — jego teatr jest kulą, i w tej przestrzeni, a nie na płaszczyźnie jakiejś sceny, mają się odgrywać spektakle z akrobatami lub abstrakcyjnymi formami. Rudolf Honigsfeld zaprojektował nawet teatr bez publiczności!

Spełniają się więc, choć nie u nas, marzenia Piscatora, Gropiusa, Meyerholda, a również Wyspiańskiego, Pronaszki, Syrkusa, Galla. Po czterech wiekach sceny dworskiej i mieszczańskiej aktor wyzwała się z pudła scenicznego.

Wyda się, że te idee znalazły dobrego sprzymierzeńca w nowym stylu architektonicznym. Na wystawie światowej w Brukseli w 1958 r. parabola wyparła pion i poziom, bryła sferyczna — sześcian; reprezentatywnym dziełem był pawilon Le Corbusiera. Prekursorskie budowle tego kierunku pojawiły się wcześniej. M. in. teatr projektowany przez Joerna Utzona dla Sidney (Australia) jest oparty o formy konchoidalne (il. 95); ale nowoczesne rozwiązanie zewnętrzne bryły budynku nie odpowiada schematycznemu podziałowi wewnętrznemu na scenę i widownię. Forma sferyczna wymaga teatru sferycznego; zwycięstwo w architekturze form opływowych nad kubami dopomoże również do zwycięstwa sceny pośrodku widowni.

Ludzie teatru przywiązują do problemu architektury teatralnej duże znaczenie. Dowodem tego są liczne konferencje krajowe i międzynarodowe z udziałem autorów dramatycznych, aktorów, reżyserów, scenografów, teatrologów, architektów (a zainteresowani są również dyrektorzy przedsiębiorstw, działacze kulturalni). W 1948 r. odbyła się taka konferencja w Paryżu, zorganizowana przez Ośrodek Studiów Filozoficznych i Technicznych nad Teatrem (Centre d'Études Philosophiques et Techniques du Théâtre), i poświęcona była zagadnieniu „stosunku terenu teatralnego do dramaturgii współczesnej i przyszłej”. Dyskutowane tematy: Istota tragizmu i jej konsekwencje dla architektury teatralnej, Sześcian i sfera (o scenie pudełkowej i scenie pośrodku sali), Teatry do zbudowania (konceptje). Praktyczne wyniki tej konferencji można streścić w kilku postulatach:

— repertuar eklektyczny potrzebuje widowni i sceny wygodnej dla różnych form inscenizacyjnych, widownia i scena powinny nadawać się do transformacji;

— zbytnia rozbudowa maszynierii szkodzi sztuce teatralnej, nie jest potrzebna dramaturgom, a inscenizacje może skierować na drogi niewłaściwe;

— potrzebne są widownie duże i małe, ale duże widownie nie powinny wiele przekraczać 1200 miejsc — taka jest ludzka proporcja teatru — a małe sale nie powinny mieć charakteru elitarnego, lecz kameralny; są one potrzebne nie pewnej klasie społecznej, lecz pewnym sztukom, pewnym inscenizacjom (kameralnym);

— w mniejszych miastach teatry powinny służyć również jako sale kinowe, koncertowe, konferencyjne — co zapewni rentowność tych budynków;

— widownia powinna być raczej amfiteatralna, ażeby nie rozbijać wspólnoty widzów;

— aktor powinien mieć ułatwiony kontakt z publicznością przez wysunięcie proscenium i schodów na widownię;

— sceny amatorskie powinny się opierać na teatrze estradowym, pochodzenia ludowego, jak komedia dell'arte (a u nas komedia rybałtowska), a nie na teatrze mieszczańskim, pudełkowym.⁹⁶

Nieco inne tendencje zarysowały się na międzynarodowej konferencji poświęconej architekturze teatralnej, w Paryżu w 1950 r.; bardziej podkreślano tu znaczenie wprowadzania nowej techniki. Dowodzono, że po wojnach budownictwo teatralne jest zawsze skromniejsze ze względu na zniszczenia i brak materiałów budowlanych. Ale te okresy mijają; wówczas inscenizatorzy i publiczność domagają się sal bardziej okazałych, scen lepiej zaopatrzonych w maszynię. Duże teatry powinny mieścić więcej niż 1500 widzów — mniejsza widownia nie może zapewnić przedsiębiorstwu rentowności. Scena powinna być duża, ale raczej szeroka niż głęboka, z obrotówką czy zapadniami mechanicznymi. Proscenium musi odzyskać znaczenie, które miało w teatrze greckim, renesansowym i szekspirowskim — wówczas było głównym miejscem dla gry aktorów. Ażeby dzisiaj to zadanie ułatwić, proscenium powinno być również zmechanizowane obrotówką lub zapadniami i doskonale oświetlone. Aktor chce grać blisko publiczności i trzeba ten wzajemny kontakt umożliwić.

Duże teatry należy łączyć z małymi ze względów i repertuarowych, i finansowych, i albo tworzyć sąsiadujące ze sobą dwie sceny różnej wielkości, albo transformować widownię, jak to zrobiono w teatrze w Malmö. Kontakt publiczności z żywym aktorem, wyżycie towarzysko-społeczne widzów przez wspólne uczestnictwo w imprezie to atuty teatru w rywalizacji z kinem i telewizją.⁹⁷

Coraz więcej zwolenników ma teatr ze sceną centralną, teatr kolisty. Zdał praktyczny egzamin w Mediolanie, Paryżu (gdzie istnieją sceny stałe, małe, co prawda, ale specjalnie zaaranżowane), a również na dorywczych imprezach. Ale, twierdzą jego zwolennicy, dopiero teatr masowy, na kilkanaście tysięcy widzów (!), okaże się rewelacją i potwierdzi słuszność tej koncepcji. Zwracają uwagę, że rozwiązanie sceny i widowni w kole pozwala na zbliżenie widza do aktora i zwiększenie rentowności.

Teatry pod gołym niebem, otwarte, nie mają w naszych czasach tego znaczenia, jakie posiadały dawniej. Teatrem plenerowym był teatr grecki, średniowieczny, szekspirowski, hiszpański, czasem również komedia dell'arte. Od XVII wieku zasadniczy nurt życia teatralnego przebiega przez sale zamknięte, spektakle stają się chlebem codziennym. Natomiast od święta są dziś takie przedstawienia, jakie pod gołym niebem inscenizował np. we Florencji

Jacques Copeau, w Wenecji i Salzburgu — Max Reinhardt, w Awinionie — Jean Vilar. Przedstawienia są tu sporadyczne, ale owiane inną atmosferą, stwarzające inny nastrój, jakiego nie ma w salach zamkniętych.

Istnieją trzy zasadnicze typy teatrów plenerowych: teatry stałe otwarte, teatry dorywczo aranżowane na placach publicznych, podwórcach pałacowych, przed kościołami, w lesie; wreszcie teatry ruchome, które jak cyrki jeżdżą z własnymi namiotami od miasta do miasta.

Do grupy pierwszej należy zaliczyć np. znany teatr pasyjny w Oberammergau, teatry otwarte w Berlinie, Neapolu, a nawet w Finlandii (w Tampere) oraz Teatr w Łazienkach w Warszawie. Na ogół teatry te są podobne do siebie i oparte o schemat teatru antycznego — amfiteatralna widownia i pomost sceniczny z murem z tyłu jako tłem dla aktora. Teatr w Tampere jest jednym z nielicznych odstępstw od tej zasady i jakąś próbą bardziej nowoczesną. Widownia jest obrotowa, a dekoracje — niemal średniowieczne mansjony — ustawione są dookoła tej obracającej się odpowiednio widowni o formie nieregularnego koła silnie pochylonego, co zapewnia doskonałą widoczność dla 840 widzów (il. 121).

Najczęściej spotykaną, również najżywszą formą są przedstawienia dawane w oparciu o jakąś starodawną architekturę. Miejsca dla widzów zaaranżowane są na konstrukcjach drewnianych lub metalowych (podobnych do rusztowań, jakie stosuje się w budownictwie). W okresie letnim występują tak zespoły teatralne w wielu miastach Europy zachodniej i południowej: przed gotycką katedrą Notre-Dame w Paryżu, na dziedzińcu renesansowego zamku w Blois i średniowiecznego zamczyska papieskiego w Awinionie, w Wenecji, Norymberdze, Salzburgu, w Rzymie w termach Caracalli, we Florencji na placu Signorii, w wielu miastach Jugosławii (przede wszystkim Dubrownik), Czechosłowacji, a nawet w północnym Leningradzie przed Pałacem Zimowym. W Polsce widowiska tego typu wystawiane są dosyć rzadko; do najbardziej znanych terenów teatralnych można zaliczyć Barbakan i Wawel w Krakowie oraz Rynek Starego Miasta w Warszawie.

Teatr plenerowy naprowadza dzisiejszych inscenizatorów i aktorów na drogę antynaturalistyczną. W takim teatrze nie wystawia się naturalistycznych sztuk, nie można grać naturalistycznie, nie można stosować dekoracji naturalistycznej, pełnej mebli i rekwizytów.⁹⁸

Architektoniczne tło katedry gotyckiej czy renesansowego pałacu stanowi jedynie nastrojową scenerię, wytwarza odpowiednią atmosferę. Ta architektura jest jedynie kompozycją na temat sztuki, a nie dekoracją do poszczególnych miejsc akcji, jest syntezą epoki, dopełnieniem dramatu, a nie ilustracją jakiegось pojedynczego aktu czy rekonstrukcją topograficzną. Ta sceneria zmusza inscenizatora do syntetycznego komponowania podestów, kostiumów, do ograniczania rekwizytów. Widownia teatru plenerowego, zawsze większa niż teatru pudełkowego, zmusza również aktora do syntetycznej gry, wyraźnego gestu.

Prawdziwość otaczającej architektury, jej piękno i starożytność nadają i sztuce cechy prawdy i wielkości. Ale podobnie jak na scenie pudełkowej mogą być stosowane wszystkie style i konwencje, podobnie i w plenerze wystawiano w okresach iluzjonizmu sztuki w iluzjonistycznej inscenizacji, że przypomnę przedstawienia w Nîmes na początku naszego wieku i spektakle Reinhardta.

Problemem technicznym bodajże najważniejszym jest akustyka: tekst musi być słyszany przez wszystkich widzów. Aktor grecki miał maskę z rezonatorem! Niektóre zespoły próbowały spotęgować głos głośnikiem, a nawet grać na tle tekstu, transmitowanego z taśmy magnetofonowej. Vilar twierdzi co prawda, że w niektórych starych murach akustyka jest lepsza niż w nowych teatrach.

Drugi problem, widzialność, rozwiązuje w pewnym stopniu lornetka. Ale mimika aktora niemalże nie wchodzi w grę, gest musi być wyrazisty i czytelny, ruch zdecydowany i malarski, kostium nie rozbity na drobne fragmenty, lecz zdecydowany w linii i kolorze, a kostiumy statystów jednolite. Światło wydobywa przede wszystkim aktora; niektórzy inscenizatorzy w ogóle nie oświetlają otaczających murów — wystarcza świadomość, że są. Zmiana miejsca akcji może być zaznaczona jednym tylko szczegółem. Dekoracja ogranicza się najczęściej do podestów, organizujących ruch aktora i statystów. Podesty w przedstawieniach inscenizowanych przez Copeau i Barsacq na placu Signorii we Florencji (il. 119) i w klasztorze w Beaune we Francji (il. 118) były zawsze wyraźnymi konstrukcjami drewnianymi (zgodnie z ideami Copeau), nie nawiązywały do stylu otaczającej architektury ani do faktury kamienia — były to po prostu teatralne podesty do gry, nie udające żadnej określonej rzeczywistości.

Przedstawienie przed Pałacem Zimowym w Leningradzie w okresie rewolucyjnym miało charakter inny: na podeście ustawiono malowane dekoracje, co zbliżyło to widowisko do normalnych spektakli w salach zamkniętych; zdaje się, że chodziło tutaj o połączenie autentyzmu — właśnie na tym placu miały miejsce przedstawiane wypadki — z pewną teatralnością posuniętą nawet do groteski, szczególnie gdy ośmieszano przeciwników politycznych.

Natomiast Reinhardt inscenizując *Kupca weneckiego* w Wenecji miał tylko jeden cel na względzie: autentyzm, i z dzieła Szekspira zrobił policyjną rekonstrukcję zbrodni.

Trzecia forma teatru plenerowego, teatr ruchomy, jest mało praktykowana, chociaż istnieją liczne próby w tym kierunku. Ale w krajach kapitalistycznych nie znajdują te teatry finansowego poparcia rządu, a w krajach socjalistycznych... jeszcze się nie doczekały.

Teatr ruchomy ma najczęściej dwie możliwości zastosowania: w widowiskach monumentalno-masowych, jak w wypadku Cyrku Gémiera, i bardziej kameralnych, na mniejszą ilość widzów i przy skromniejszej wystawie. I tutaj panują różne tendencje: bardziej konserwatywne lub nowoczesne. Francuskie projekty Théâtre des Quatre Vents i Théâtre Volant niewątpliwie nawiązują do scen pudełkowych, ale przez wysunięte proscenium, przez namiotowość — mają coś

harcerskiego. Projekt Pronaszki i Bryły, z obrotową małą widownią i dekoracjami na obwodzie, jest ciekawszy.

Projektów jest mało — aktorzy niezbyt chętnie grają w takich warunkach. Pogoda w Europie (z wyjątkiem Południa) jest tak niepewna, że sama estrada nie wystarcza — trzeba budować namioty mogące zabezpieczyć aktorów i widzów przed deszczem, a zimą również i przed zimnem. Niewątpliwie dzisiaj można te wszystkie trudności przezwyciężyć, ale czy nie lepiej wybudować stały budynek, znormalizowany i prefabrykowany, stale czynny, przeznaczony na różne imprezy, do którego mieszkańcy miasteczka się przyzwyczajają, a aktorzy na nieliczne przedstawienia przyjadą szybkim autobusem?

Przed zaprojektowaniem teatru ruchomego trzeba zapytać, czy są dzisiaj artyści, którzy chcieliby prowadzić takie życie jak cyrkowcy? Niewątpliwie rezultaty artystyczne mogłyby być wspaniałe!

Istnieją więc dwie zasadnicze koncepcje współczesnej architektury teatralnej (z punktu widzenia sztuki teatralnej, a nie z punktu widzenia sztuki architektonicznej):

— Jedna polega na zachowaniu schematu teatru dworskiego (włoskiego), rozdzieleniu kurtyną widowni od sceny. Łoże i balkony na widowni, a na scenie ukryte maszynerie do zmian dekoracji: obrotówki, zapadnie, wózki. To jest teatr pudełkowy.

— Druga koncepcja prowadzi do scalenia obu członów budynku teatralnego przez skasowanie kurtyny i ramy sceny, przeniesienie akcji na środek widowni, między publiczność. Maszyny w takim teatrze odgrywają rolę elementu dynamizującego akcję. To jest teatr sferyczny.

Pierwszy kierunek prowadzi do dekoracji obrazowej — tła dla aktora; to tło może być płaskie lub głębokie, malarskie lub architektoniczne, ale zawsze może być oglądane tylko z jednej strony, z przodu, jak obraz sztalugowy — dlatego scena oprawiona jest w ramę.

Drugi kierunek prowadzi do dekoracji rzeźbiarskiej, stojącej na piedestale podestów, w której gra aktor; ten zespół brył (dekoracji i aktora) może być oglądany z kilku stron (z przodu, z boków, a nawet z tyłu) i dlatego wymaga centralnego miejsca, przestrzeni sferycznej — jak pomnik. Ale do trzech wymiarów rzeźby dochodzi jako czwarty wymiar czas przedstawienia i ruch aktora w czasie wypowiedzanych wierszy oraz zmiany świetlne w ciągu trwania widowiska. Przedstawienie teatralne ma wiele wspólnych cech z tzw. „mobilami” — rzeźbami ruchomymi; i przedstawienie, i „mobile” są przestrzenne, kolorowe, ruchome i dźwiękowe.

Ta druga koncepcja, sferyczna, jest dalej idąca, nowa, twórcza i prędzej czy później musi zwyciężyć i zapanować jako nowy kierunek inscenizacji teatralnej.

Ale sztuki, które są „przekrojem życia” — może tak szybko nie będziemy mogli z nich zrezygnować — znajdują na scenach pudełkowych właściwszą at-

mosferę, tę, z której wyrosły. Jak przez szklaną ścianę może widz obserwować intymne życie swoich bliźnich sam nie biorąc w nim udziału, oddzielony za ciemnioną widownią czy klatką windy. Ale czy tej roli nie spełnia kino i telewizja?

Istnieją jednak sztuki większego formatu, które są jakby światem całym, losami ludzkości, syntezą historii i charakterów, i te znajdują właściwe wymiary i współudział społeczny na scenie sferycznej. Nowe kierunki społeczne, kulturalne, naukowe, którym potrzebny jest entuzjazm i wiara społeczeństwa, takiego, sądzę, teatru potrzebują. Wydaje się jednak, że do tej pracy twórczej najbardziej już przygotowani są architekci, może plastycy — poeci, aktorzy, reżyserzy pozostają za nimi w tyle.

OSWIETLЕНИЕ

Ponieważ aparatura oświetleniowa jest częścią wyposażenia gmachu teatralnego, tak jak np. maszyny sceniczne, problem światła domaga się omówienia przy architekturze. Ale takie ujęcie sprawy jest na pewno minimalistyczne i w pewnym stopniu niesprawiedliwe. Światło odgrywa tak ważną rolę, że całą historię teatru można by napisać pod kątem widzenia nie dramatu, nie plastyki czy architektury, lecz oświetlenia. Człowieka, który by powiedział, że ewolucja inscenizacji, a więc i scenografii była zależna od ewolucji oświetlenia, trudno byłoby nazwać szaleńcem, podobnie jak kogoś, kto by twierdził, że prawdziwą dekoracją specyficzną teatralną jest dekoracja świetlna, osiągnięta światłem, a nie malowaniem czy bryłą, bo te są zapożyczone z malarstwa sztalugowego, rzeźby czy architektury.

Rozpatrzmy więc to zagadnienie: wpływ oświetlenia teatralnego na scenografię.

Najpierw krótki zarys historii problemu. Teatr starożytny, średniowieczny, szekspirowski — teatry oświetlone słońcem — mają dekoracje trójwymiarowe. Mocne światło słoneczne wymaga bryły. Gdy nad teatrem zamyka się sufit, wewnątrz zapalają się świece, które zaledwie mogą rozproszyć ciemności. W takim oświetleniu bryła ginie. Ustawia się więc na scenie parawany jeden za drugim, a każdy oświetlony przez świece umieszczone z tyłu poprzedzającego go parawanu; na nich, jak na obrazach, malowane są domy czy drzewa ze światłocieniem. Ale jak oświetlić aktora grającego na środku sceny? Nie ma innej rady: trzeba go oświetlić z przodu, od dołu i od góry. Tak powstała rampa, która oddzieli scenę od widowni na długie lata, wieki. Od góry opuszcza się świeczniki, bez względu na to, czy dekoracja przedstawia pokój, las, grotę. W dekoracjach Bérarda do *Szkoły żon* te świeczniki na placu przed domem były zastosowane bardzo trafnie, bo charakteryzowały konwencję siedemnastowiecznego teatru. W 1660 r. Molier oświetlał scenę i widownię 12 świecznikami po 10 świec w każdym i rampą o 48 świecach. A był to mały teatr. Teatry operowe i baletowe musiały mieć kilkakrotnie więcej świec. Kosztowały one drogo (paliły się stale), a liczba widzów w teatrach zamkniętych poważnie się zmniejszała.

szła w stosunku do widzów w teatrach otwartych. Może dlatego teatr stał się elitarny? Potem oświetlało się scenę olejem i lampami Arganda i Quinqueta, ale niewiele to pomogło. Dopiero wynalazek gazu w końcu XVIII wieku poprawił sytuację. Do teatru wprowadzono gaz dopiero po 1830 r. Ma to wpływ na powstanie dekoracji panoramicznej, a więc półplastycznej, i na różne efekty iluzjonistyczne jak np. dioramy. W końcu XIX wieku teatry jeden po drugim instalują oświetlenie elektryczne. I wtedy następuje wielka reforma sztuki teatralnej, nawrót do dekoracji trójwymiarowej.

Dotychczas oświetlenie zmierzało do iluzyjności, a więc miało te same cele co i malarstwo, które od renesansu, to znaczy odkąd zaczęto stosować perspektywę i pogłębianie obrazu („dziurawienie“ powierzchni płótna, jak mówią współcześni malarze), dążyło do coraz większego realizmu (w najlepszych dziełach) i iluzjonizmu (w landszaftach). W końcu XIX wieku następuje w malarstwie, jak wiemy, zwrot do większej syntezy, do akcentowania walorów formalnych, odwrót od iluzjonizmu. W teatrze ta sama reakcja następuje w postaci Reformy. Te dwie reformy łączy logika artystycznego myślenia: obraz jest płaszczyzną, więc tę płaszczyznę zachowajmy; a w teatrze scena jest przestrzenią, aktor jest bryłą, więc dążmy do rozwiązania przestrzeni bryłami.

W reformie plastyki scenicznej Appii światło odegrało bardzo ważną rolę. On pierwszy tworzył dekoracje światłocieniem i zastosował reflektory punktowe i oświetlenie kolorowe. „Wynalazków“ tych użył ściśle do celów inscenizacyjnych, a więc aby nadać określony wyraz przedstawieniu, a nie dla efektu formalistycznego. Nie poszedł również drogą iluzjonistyczną — a przecież elektryczność jeszcze bardziej niż światło gazowe ułatwiała iluzję — lecz wyznaczył nowemu oświetleniu rolę syntetyzującą, scalającą aktora z dekoracją.

Reforma oświetlenia objęła najpierw operę (cóż z tego zostało?!). Zbigniew Raszewski tak to zagadnienie przedstawia: „W jeden tylko sposób można było według Appii ustanowić harmonię między duchem Wagnerowskiej muzyki i jej teatralnym wcieleniem. Tylko przy pomocy światła w całym bogactwie jego odcieni i zmian natężenia można przetłumaczyć falującą, niespokojną muzykę Wagnera na język teatralny. Śpiewaczki unoszące się w *Złocie Renu* na wózkach, pośród malowanych dekoracji «przedstawiających rzekę» — to absurd. Wrażenie głębin Renu osiągnie się o wiele łatwiej i, co ważniejsze, w zgodzie z nastrój panującym w muzyce, jeśli dużą i pustą scenę pozostawi się w półmroku, z którego wynurzać się będą niewyraźne zarysy postaci. Zygfryd nie powinien skradać się wśród śmiesznych, malowanych drzew, ale wśród cieni konarów, pomiędzy którymi od czasu do czasu tylko przebija zabłąkany promień słońca.“

„Appia nie poprzestał jednak na zastąpieniu starej, malarskiej scenografii nowymi, «świetlnymi» dekoracjami. Jeszcze ważniejsza od funkcji towarzyszącej wydawała mu się funkcja ekspresywna światła. Kontrastując jego barwy i natężenie — dowodził — można osiągnąć w teatrze tak subtelne efekty w charakterystyce postaci czy sytuacji, można tak sugestywnie wyrazić to, czego nie

dopowiedział autor, i tak dobitnie podkreślić rytm akcji, że wszystkie inne metody teatralne wydadzą się w porównaniu z tą nową inscenizacją blade i niezgrabne. Na przełomie stuleci była to zupełna rewelacja. Z podziwem wpatrywali się widzowie na premierze *Manfreda* wg Byrona z muzyką Schumannna w scenę, niemal zupełnie ciemną po podniesieniu kurtyny. Tylko na postać Manfreda padał snop purpurowego światła, od którego jaskrawo odbijała ukazująca się na znacznym podwyższeniu w złocistym świetle Astarte. To Appia odkrył przy pomocy światła znaczenie szczegółu w kompozycji teatralnej. Jego pochodnia w inscenizacji *Tristana i Izoldy* przeszła do historii teatru jako rozwiązanie klasyczne.⁹⁹

Oczywiście i Craig doceniał znaczenie światła. W wystawionym w 1902 r. w Londynie *Bethlehem* zrezygnował ze wszelkich dekoracji na rzecz olbrzymiego horyzontu i światła reflektorów skoncentrowanego na aktorach. W 1910 r. pisze we Florencji, że światła teatralne nie mogą naśladować natury; występuje przeciw rampie. W 1911 r. w *Hamlecie* wystawionym w Moskwie oświetlenie sceny jest bardzo starannie wypracowane, co chwila się zmienia (podobnie jak ruchome parawany dekoracji), tworząc odpowiedni nastrój symboliczny dla scen. Opis Stanisławskiego zbytnio naturalizuje zamierzenia Craiga, daje jednak pojęcie o zasadzie. Oto sceneria przedstawienia: „Król i dworacy pogrążeni są w mroku i tylko czasem pełzający promień światła rzuca ponure blaski na złociste dworskie szaty. Aktorzy oraz ukryci za kulisami Hamlet i Horacy oświetleni są potokami światła, w których mieniają się jaskrawe stroje komedianów. Lecz oto Król zadrżał. Hamlet jak tygrys rzuca się w dół po schodach i pędzi na sceniczną widownię, ku Królowi. Złowrogie cienie potęgują nieopisane zamieszanie. Potem przez smugę światła przebiega przez proscenium najpierw Król, a za nim Hamlet, ścigający go niby zwierz swoją ofiarę.”¹⁰⁰ Oczywiście w tych zmianach światła nie chodzi o motywację atmosferyczną czy inną realistyczną, lecz o motywację podyktowaną jakąś symboliką: dlatego Król jest w ciemnościach, a Hamlet i Horacy jaśnieją w świetle, dlatego napięciu dramatycznemu odpowiadają ciemności poprzecinane smugami światła. Do monologu „Być albo nie być” „mury poczerniały, a po nich ledwo dostrzegalne pełzną z piekielne czarne złowieszcze cienie. Cienie te uosabiają znienawidzone przez Hamleta ziemskie życie.” Wabiącą śmiercią, niebytem jest „jasna smuga światła”.¹⁰¹

Oświetlenie Appii było dramatyczno-dekoracyjne, Craiga dramatyczno-symboliczne. Z zasady oświetlenia Appii wywiódłbym raczej Reinhardta, z Craiga — światło ekspresjonistyczne.

Reinhardt nie wprowadził do oświetlenia sceny nic nowego pod względem stylu artystycznego, ale niewątpliwie udoskonalił technikę przez precyzję i bogactwo, skondensował wszystkie osiągnięcia w tej dziedzinie.

Nowe zadanie miało do spełnienia światło w inscenizacjach ekspresjonistycznych w Niemczech, zadanie psychologiczno-symboliczne.

Światło elektryczne niewątpliwie przypomina słońce. Ale jeżeli to słońce świeci w ciemnościach na jedną twarz, to sprawia to jakieś piekielne wrażenie. Ekspresjonistom taki nastrój najzupełniej odpowiadał. Scena oblekła się w czarne kotary, które dają absolutną głębię, pustkę, nicność. Na jej tle kilka zdeformowanych konstrukcji i kilku aktorów. Silne światło punktowe prowadzi aktora, potęguje mimikę, gest i ruch, sprawia niesamowite wrażenie, wyrwa z pustki samotnych ludzi i stawia pod obserwację, rozbiera ich do nagiej duszy, obnaża psychikę aż do psychopatii. Piscator wprowadza jeszcze niepokój dekoracyjny: zapalające się i gasnące reklamy, migające napisy, a przede wszystkim ruchomy obraz filmowy, który dopełnia akcję sceniczną. W projektowanym wspólnie z Gropiusem teatrze mieli zamiar, jak wspomniałem, otoczyć widownię dwunastoma olbrzymimi ekranami dla projekcji filmowych. Światłem chcieli roz walić pudło dworskie, otoczyć widzów akcją. Do tego nie doszło. Dlaczego? Zapewne lewicowe przekonania Piscatora stały tu na przeszkodzie w tych latach zbliżającej się dyktatury faszystowskiej. Zapewne i widz nie chciał angażować się w akcję teatralną (a w tym wypadku nie tylko teatralną) i wołał patrzeć na to, co dzieje się na scenie, odizolowany od osób działających rampą, ramą, ciemną widownią, wygodnie usadowiony w pluszowym fotelu — obserwator, a nie współuczestnik.

Czy wyjątkowo ważna, nowa i odkrywcza rola światła w inscenizacjach ekspresjonistycznych wypływała jedynie ze specyfiki dramatu? Czy może rozwój elektrotechniki, tak wczesny i doskonały w Niemczech, podsunął inscenizatorom tę właśnie dziedzinę do wyrażenia ich wizji? Czy może względy finansowe odegrały tu najważniejszą rolę? — prąd był tańszy niż drzewo czy inny materiał dekoratorski. Dekoracja świetlna nie zabierała miejsca, nie trzeba było jej magazynować — a teatry ekspresjonistyczne miały charakter awangardowy, a więc i kłopoty pieniężne. Na pewno wszystkie te czynniki razem doprowadziły do takiej formy teatru ekspresjonistycznego.

Podobnie w Ameryce, kraju wysoko uprzemysłowionym, światło odgrywa w scenografii dominującą rolę. Bo ażeby tworzyć światłem dekoracje czy w ogóle obrazy sceniczne, trzeba mieć świetną aparaturę, czułą i precyzyjną nastawnię, doskonałe, różnorodne i liczne aparaty oświetlające i tani prąd. Jest rzeczą charakterystyczną, że projekty scenografów amerykańskich przewidują kolejne zasadnicze fazy oświetlenia. Są to, w większości wypadków, projekty kompozycji świetlnych. Norman Bel Geddes do *Boskiej komedii* i *Joanny d'Arc* tworzy architekturę podestów dla aktorów i olbrzymich tłumów statystów i dopiero światłem różnicuje przestrzeń sceniczną, komponuje tłumy, pokazując samą sylwetę czy też wydobywając jedne partie, a drugie gubiąc w cieniu, tworzy nastrój scen, maluje kolorami reflektorów kostiumy i bryły, akcentuje bohatera pionowym słupem światła lejącego się z wysokości kilkunastu metrów poprzez czarną przestrzeń — słowem, tworzy inscenizację światłem (il. 123). Czy na jego styl nie wpłynął właśnie przybysz z Niemiec, Max Reinhardt, z którym w 1924 r.

robił w Ameryce *Das Mirakel*? Edmund Robert Jones zaś jest uczniem Craiga i od niego przejął zainteresowanie światłem, widoczne w inscenizacji *Rodziny Cencich* i *Makbeta*. Wymieńmy jeszcze Lee Simonsona, którego obrazy sceniczne opierają się w dużym stopniu na elementach świetlnych. Podobne założenia spotykamy u większości scenografów amerykańskich: bryła i światło. Pozwalają one aktorowi i statystom na granie w dekoracji (a nie na tle) i na szybkie zmiany obrazu z pomocą światła, bez zmiany konstrukcji trójwymiarowej. Jeszcze dalej pójść ci scenografowie, którzy całą dekorację tworzą przy pomocy przezroczy, bez żadnych form plastycznych. Przypomina to jednak dekoracje kulisowe, tyle tylko, że nie malowane, lecz wyświetlone.

Te tendencje scenografii świetlnej nie są jakąś modą okresową. Do dnia dzisiejszego w Niemczech i Ameryce najczęściej spotykamy tę technikę. W Ameryce, oprócz wymienionych już artystów, w dekoracjach Jo Mielzinera, Donalda Oenslagera; w Niemczech u Wielanda Wagnera, Emila Preetoriusa, Rudolfa Schulza, Caspara Nehera (dekoracje do *Matki* wg Gorkiego w teatrze Brechta, il. 49).

Natomiast we Francji nie ma zamiłowania do takich efektów świetlnych i projekcji. Może wielka klasa malarstwa sztalugowego zdecydowała o dekoracjach malarskich w tym kraju.

Również i Meyerhold raczej nie był zwolennikiem efektów świetlnych i nastroju. Zawieszał widoczne aparaty na widowni i scenie (połączonych przez skasowanie ramy sceny i rampy świetlnej) i pokazywał jaskrawo konstrukcję przedstawienia, grę aktora i ruch tłumów. Kolorowe mroki i zmiany świetlne wnosilyby jakiś romantyzm, malarskość czy ekspresjonizm chorobliwy — a przecież nie o to chodziło, lecz raczej o odsłonięcie, odarcie ze wszelkich złudzeń, pokazanie jasno, jak na wiecu propagandowym, spraw ludzkich, społecznych i politycznych.

Dekoracje świetlne moglibyśmy podzielić pod względem technicznym na dwa zasadnicze rodzaje: dekoracje stwarzane oświetleniem i przezroczami, bez jakichkolwiek elementów trójwymiarowych (il. 122), i dekoracje, które łączą elementy plastyczne (najczęściej podesty) z efektami świetlnymi: kolorowym światłem reflektorów, przezroczami czy filmem (il. 124). Oba rodzaje mogą być nieruchome lub ruchome (zmiany świetlne, film). Wariant ruchomy bardziej odpowiada specyfice światła, ale jednocześnie stanowi niebezpieczeństwo dla teatru jako naśladownictwo filmu. Oczywiście stosowanie tak łatwej i taniej techniki może doprowadzić do największego iluzjonizmu, ale żadna technika dekoratorska, ani malarska, ani architektoniczna, nie są wolne od tego niebezpieczeństwa, podobnie jak każda jest podatna nawet na abstrakcję. Zadaniem artystów teatru jest znalezienie dla ciekawej techniki świetlnej właściwego użytku i właściwej formy.¹⁰²

IV

NOWE WARTOŚCI
INSCENIZACYJNE
W DRAMACIE
WSPÓŁCZESNYM

Na wstępie stwierdziliśmy, że zadaniem scenografa jest scharakteryzowanie utworu dramatycznego we współczesnych konwencjach plastycznych i z uwzględnieniem specyfiki danego teatru. Omówiliśmy architekturę teatralną, style plastyczne, inscenizację, to znaczy interpretację dramatu. Z kolei należałoby omówić sam dramat. Uczynimy to oczywiście tylko z punktu widzenia scenograficznego, a więc niewątpliwie zawężonego, zawężonego tym bardziej, że kilka przykładów, które omówimy, nie wyczerpią tego interesującego i podstawowego dla teatru zagadnienia.

Reforma naturalistyczna podjęta przez teatry Stanisławskiego, Antoine'a, Brahma niewątpliwie dokonywała się pod wpływem Czechowa, Gorkiego, Zoli, Becque'a, Ibsena, Hauptmanna. To nie jest odkrycie. Ale tutaj warto zwrócić uwagę na wartości inscenizacyjne ich sztuk, które pociągnęły za sobą takie właśnie, a nie inne realizacje sceniczne. Czechow, Becque, Hauptmann byli w tym samym stopniu inscenizatorami teatru naturalistycznego jak Stanisławski, Antoine, Brahm; gdy potem Stanisławski sięgnie po dramaty symboliczne Maeterlincka, to zmieni się również jego kierunek inscenizacyjny: *Niebieski ptak* będzie zapowiedzią nowej drogi teatralnej, będzie przełomem. Stanisławski doskonale bowiem rozumiał, że naturalistycznymi środkami dekoratorskimi nie można stworzyć odpowiednika tekstu symbolistycznego. Poszukiwania nowej formy inscenizacji plastycznej doprowadzą go do odkrycia „cudownych“ właściwości czarnego aksamitu, który odtąd będzie często używany jako okotarovanie sceny, sugerując jakąś przestrzeń niewymierną, nieokreśloną, zastępując malowane kulisy i prospekty. W niektórych sztukach (np. *Życie człowieka*, Andrejewa) Stanisławski posłużył się czarnym aksamitem dla pewnych efektów teatralnych, jak znikanie postaci.

Ale zreformowanie scenografii przez symbolistów uwidoczniło się najpełniej we Francji w Théâtre d'Art. Poeci i malarze udowodnili, że nie ma sztuk nie-teatralnych, trzeba jedynie znaleźć dla nich odpowiednie konwencje inscenizacyjne. Poeci już w okresie teatru naturalistycznego postulowali kolorowe tło zamiast dekoracji naturalistycznych, kolorową draperię zamiast kostiumu historycznego: wystarczy „kilka metrów materiału w różnych kolorach, dobre agrafki i pomoc artysty“! A tymi artystami byli Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec! Podobną drogą pójdzie Lugné-Poe, również opierając awangardowość swojego teatru na awangardowych dziełach poetów: Claudela, Maeterlincka, Crommelyncka.

Wielka Reforma obejmuje w zasadzie wewnętrzne sprawy teatru, jego warsztat artystyczny, i opiera się na repertuarze klasycznym. Ale przecież w tym samym czasie powstają nowe dzieła dramatyczne, które proponując nowy świat rzeczywistości teatralnej czynią to samym tekstem, ale nierzadko i didaskalią. Po wymienionych autorach przyjdzie wkrótce drugie pokolenie: Giraudoux, Jules Romains, Anouilh, Salacrou, Pirandello. W Niemczech występują ekspresjoniści, najpierw w literaturze (i dramacie), potem w teatrze; Wedekind, Kaiser, Toller wyprzedzają inscenizatorów. Zastryk nowatorstwa w zakresie inscenizacji otrzymał teatr również od Brechta, od jego dramatów, które przecież powstały przed jego pracą reżyserską w „Berliner Ensemble“.¹⁰³ Sztuki Shawa na ogół nie przedstawiają większych wartości plastycznych, ale kilka z nich, jak *Cezar i Kleopatra* oraz *Święta Joanna*, stwarza interesujący materiał dla reżysera i scenografa, dlatego że spojrzenie dramaturga na historię, na ludzi jest nowe i inscenizacyjnie ponętne. I Meyerhold, chociaż głosił supremację w teatrze reżysera-inscenizatora, szukał przecież — wiemy o tym dobrze — nowoczesnego dramaturga. Znalazł przede wszystkim Majakowskiego. Brak nowych tekstów, sztuk współczesnych, problemów społecznych wyrażonych współcześnie był chyba największą słabością teatru Meyerholda. Te same obawy nękały Wachtangowa i Tairowa.

Jest to problem bardzo ważny: nowe wartości inscenizatorskie w dramacie współczesnym świadczą, że spójnia teatru z dramatem bynajmniej nie została przerwana, że w dramacie istnieją wartości interesujące współczesną plastykę, że istnieją wspólne konwencje, wspólny język artystyczny. Nie przeszkadza to bynajmniej rozwojowi teatru „literackiego“ z jednej strony i „malarskiego“ z drugiej, ale pełnym teatrem będzie, jak zawsze dotąd, ten teatr, który potrafi w jedną integralną całość złączyć wartości literackie i plastyczne. (a pod tym terminem rozumiem wszystko to, co widzialne i komponowane przestrzennie), to, co poprzez uszy i oczy działa na uczucie i rozum słuchacza i widza, publiczności teatralnej. Nie chodzi tu bynajmniej o obronę pisarza, raczej o stwierdzenie, że w dobrym współczesnym dramacie istnieją wartości pobudzające twórczość inscenizatorów, że muszą istnieć w każdej sztuce (o ile nie jest z gatunku literacko-słuchowiskowego) wartości aktorskie i scenograficzne.

Dla pełnego zobrazowania wpływów literatury na plastykę teatralną należy jeszcze wspomnieć o Kafce, który, chociaż nie dramaturg, silnie zaważył na współczesnej inscenizacji w stylu surrealistycznym, oraz o innym wypadku granicznym, kabarecie literackim czy artystycznym, bez którego może nie byłoby Daszewskiego?

Można by, rozpatrując naszkicowany tutaj problem prekursorstwa inscenizatorskiego autorów dramatycznych, wyróżnić:

1. utwory dramatyczne pisane i inscenizowane na scenie lub w dokładnych uwagach odautorskich przez jednego artystę. Przykłady: Jarry, Wyspiański, Cocteau, Witkiewicz, Lorca, Brecht;
2. utwory dramatyczne tworzone przy stałej współpracy z pewnym zespołem teatralnym. Przykłady: Czechow—Stanisławski, Giraudoux—Jouvet, Majakowski—Meyerhold;
3. utwory dramatyczne pisane przez pisarzy tworzących niezależnie od teatru. Przykłady: Apollinaire, Maeterlinck, Claudel, Shaw;
4. powieść. Przykład: Kafka;
5. kabaret literacki. Przykłady: „Chat Noir“, kabaret niemiecki, „Sinaja Ptica“, „Zielony Balonik“.

Postaramy się dowieść na podstawie kolejnych przykładów, że pisarze dramatyczni rzeczywiście przyczynili się do rozwoju nowoczesnej inscenizacji teatralnej. Nie będzie to, jak już wspomniano, pełne opracowanie zagadnienia, lecz jedynie zasygnalizowanie sprawy, która dzisiaj nabiera szczególnego znaczenia w związku ze sporem autor—teatr i widocznym, zwłaszcza w ostatnich czasach, odejściem dramaturga od sceny, niknącym oddziaływaniem pisarza na formowanie teatru, a więc i inscenizacji. Ale nie chodzi jedynie o wykazanie wpływów, lecz konkretnie o pokazanie, z jakimi kierunkami plastycznymi one współgrają i jakie style scenograficzne z tej dramaturgii, jako z jednego z rodziców, się rodzą.

1

Ubu król był zagrany tylko jeden raz i przeszedł do historii. Czy tylko jako skandal? Skandali artystycznych w tym czasie było wiele. Jedne były wielkie, i te zostały w historii, jak pierwsza wystawa impresjonistów czy fowistów, o wielu innych zapomniano, bo nie były ważne. A więc po Victorze Hugo i Victorien Sardou Alfred Jarry napisał nową sztukę o królach. Wpływu bezpośredniego na teatr nie miała, bo przecież grano ją tylko jeden raz; była właściwie przypadkiem w repertuarze teatru „L'Oeuvre“. Czy miała wpływ na potomnych? Nie wiem. Ale kilka lat później Shaw napisze *Cezara i Kleopatę* z ironicznym spojrzeniem na wielkich ludzi historii. Niezadługo Cocteau i Giraudoux uwspółcześnią greckich bohaterów i bogów. Zmienił się stosunek do władców, zmieniło się spojrzenie

na losy narodów. Jarry pierwszy odczuł ten prąd i dał temu wyraz w grubej karykaturze.

Wartości inscenizacyjne *Ubu* nie mieszczą się w didaskaliach, lecz w samym tekście, w groteskowych postaciach, w tragikomicznym biegu akcji. Didaskalia niczego nie mówią: Dziedziniec pałacowy, Chata wiejska w okolicach Warszawy, Groby dawnych królów polskich w katedrze wawelskiej, ba, sugerują jakąś poważną historię Polski. Na szczęście odbyło się owo jedyne przedstawienie, którego inscenizatorem, choć nie reżyserem, był sam Jarry. Ileż byłoby sporów na temat wierności autorowi wobec tak różnego materiału: tekstu i didaskaliów. Ale sam autor dał szczegółowe wytyczne do dekoracji i kostiumów: „Byłoby ciekawe, jak sądzę, móc wystawić tę sztukę (bez żadnych kosztów zresztą) w następującym stylu: 1. Maski dla głównej postaci, dla samego Ubu (il. 126) [...]. 2. Końska głowa z kartonu, którą Ubu zawiesiłby sobie na szyi — jak w starym teatrze angielskim — w czasie dwóch scen konnych. Wszystkie te szczegóły byłyby w duchu sztuki, z której chciałem zrobić coś w rodzaju teatru marionetek. 3. Zastosowanie jednej jedynej dekoracji lub raczej jednego tła, bez podnoszenia i spuszczenia kurtyny w ciągu aktu. Przyzwoicie ubrana osobistość wchodziłaby, jak w budach jarmarcznych, aby zawiesić kartę z napisem wskazującym miejsce akcji [...]. 4. Skasowanie tłumów [...] jeden jedyny żołnierz w scenie rewii, jeden jedyny w czasie popłochu [...]. 6. Kostiumy możliwie odlokalknione i odchronologicznione (przez co lepiej odda się pojęcie rzeczy wiecznej), najlepiej nowoczesne, bo satyra jest nowoczesna.“¹⁰⁴

Te uwagi Jarry'ego są „w duchu sztuki“, nie są poza tekstem dramatycznym. To nie znaczy, że każdy inscenizator bez uwag Jarry'ego doszedłby do tego samego co i on wyniku, nie, ale do podobnego na pewno. Dzisiaj można tę sztukę wystawić inaczej, bo żyjemy w innym okresie: nie rekonstruujemy ani Arystofanesa, ani Moliera. Niemniej trzeba stwierdzić, że Jarry stworzył nową inscenizację w 1896 r. nie tylko swoim listem precyzującym kostium i dekorację, ale również tekstem dramatycznym.

Żeby nawiązać do stylów plastycznych, zacytujmy Boya: „Ten zmarnowany prawie że geniusz był prekursorem nowych kierunków w sztuce: jego *Ubu* był rodzajem dramatycznego dadaizmu. [...] Surrealiści wielbią go dziś jako wielkiego patrona.“¹⁰⁵

I przypomnijmy jeszcze, że ciąg dalszy historii *Ubu króla*, *Ubu skowany*, był opracowany scenograficznie przez Maxa Ernsta, dadaistę i surrealistę.

Jean Cocteau jest jednocześnie poetą, dramaturgiem, malarzem i filmowcem. Już to wyliczenie zawodów, a raczej dyscyplin artystycznych, świadczy o inscenizatorskim wkładzie tego poety, poety w najszerszym znaczeniu słowa.

Co jest najbardziej charakterystyczne dla sztuki Cocteau — sztuki teatralnej, malarskiej, filmowej — to chyba przede wszystkim wierność danej specyfice: teatralnej, malarskiej, filmowej. Bez względu na to, co tworzy, wyraża się ję-

zykiem danej sztuki. Ale językiem na nowo odkrytym, nie iluzjonistycznym i fałszywym, lecz wynikającym z materiału: w filmie — z obrazu, ruchu, rytmu; w malarstwie — z płaszczyzny, kreski, koloru; w teatrze — z przestrzeni, dźwięku, ruchu, koloru, światła. A we wszystkich tych sztukach, w każdym razie w dziełach najwybitniejszych, Cocteau jest przede wszystkim poetą, to znaczy działa przenośnią, metaforą, symbolem. I gdy szukam poprzednika teatru Szajny i Skuszaneki, to widzę go w sztuce Cocteau. Brecht również działa w teatrze elementami specyficznie teatralnymi, jest również poetą, ale epikiem; Cocteau jest lirykiem. Są i powiązania Meyerhold — Cocteau; łączy ich pantomima, rytm, gest dramatyczny zastępujący słowo. A tę np. sentencję, będącą bardzo w stylu Meyerholda: „Dekoracja musi służyć w tym samym stopniu, w jakim przyrządy cyrkowe służą akrobatom”¹⁰⁶ — sformułował Cocteau. Z Lorką i Chaplinem będzie Cocteau miał wspólny język poetycki i realistyczny (a nie abstrakcyjny). Sięga również do Sofoklesa, legend ludowych, Szekspira, do dramatu romantycznego, mieszczańskiego i sensacyjnego — ale wszystko jest na nowo i współcześnie odczute i w nowej formie współczesnej pokazane. Cocteau jest nowoczesny i najbardziej powiązany z tradycją, i z teatrem greckim, i szekspirowskim, i komedią dell'arte, z malarstwem w jaskiniach i symbolistami, których odnajdujemy przecież już w średniowieczu i renesansie. Ale jest człowiekiem, który pielgrzymkę do świętych miejsc wielkiej sztuki odbywa najnowocześniejszym samochodem — tego ludzie nie rozumieją i to ich oburza najbardziej.

Chyba Cocteau jest najlepszym przykładem omawianego zagadnienia. Debiutuje od razu baletem *Parade*, napisanym dla Diagilewa (1917), do którego muzykę skomponował Eric Satie, dekoracje — Picasso. Trzy lata później wystawia drugi balet, *Boeuf sur le toit*, z muzyką Dariusa Milhauda i dekoracjami Raoula Dufy. Wizyta baletu rosyjskiego w 1909 roku sprawiła olbrzymie wrażenie na 20-letnim wówczas artyście; w dwa lata potem projektuje dla Diagilewa plakaty, jeszcze w stylu końca XIX wieku. Gdy jednak kilka lat później będzie tworzył *Parade*, wskaże zupełnie inny kierunek. Cocteau zastępuje tańczący dramat tańczoną poezją bez fabuły, bez akcji. Są postacie: Chińczyk-prestidigitator, Mała Dziewczynka, dwóch Akrobatów, Menażerzy, Koń — każdy ma inny charakter, a więc inne ruchy; ich kontrasty czy analogie tworzą jakieś życie poetyckie, jakieś metafory, które widz może interpretować swobodnie, rozumieć lub odczuwać, nawet nie rozumiejąc. Nie ma fabuły, akcji, nic się nie dzieje w tym baletcie, życie istnieje nie dlatego, że coś się dzieje, ale po prostu dlatego, że jest. (Obraz istnieje nie dlatego, że na nim ktoś kogoś bije, ale dlatego, że płótno jest pomalowane; jeśli jest pomalowane dobrze, to znaczy, że artysta jest dobry, jeśli źle — malarz jest zły.)

Mariés de la Tour Eiffel (Nowożeńcy z wieży Eiffla, 1921) mają już tekst. Ale jest on wygłaszany przez dwóch aktorów przebranych za fonografy, którzy nie tylko jak starożytny chór komentują akcję, lecz również recytują role wszystkich innych postaci, grających pantomimicznie i tanecznie (il. 127). Jest w tej

inscenizacji jakiś powrót do samych początków teatru, rozdzielenie dwóch rodzajów poezji: literackiej i wizualnej, ruchowej i słuchowej. Podobnie w malarstwie rozdzielono rysunek i kolor (np. Dufy). Dzięki temu ćwiczeniu czy doświadczeniu z rozszczepieniem dwóch elementów dotychczas złączonych, ale zagmatwanych, otrzymano dwie czyste linie — skomponowanego ruchu i czystej poezji.

Po tej samej linii pójdzie Cocteau w filmie *Sang d'un poète* (Krew poety, 1931). Jest to również dzieło poetyckie bez fabuły, przemawiające metaforą. Dla zorientowania czytelnika w dziedzinie wyobraźni Cocteau (nie wiem: poetyckiej? inscenizacyjnej?) podam kilka obrazów: Poeta rysuje portret. Przerazenie poety — portret ożył, otwiera usta i pokazuje mocne zęby. Poeta chce go zetrzeć, ale dzieło przylgnęło do niego, rani go. Metafora jest chyba wyraźna: artysta daje życie swemu dziełu i niejednokrotnie cierpi przez nie. Inny obraz: Poeta ożywia posąg. Chce wyjść. Posąg go więzi likwidując drzwi i okna. Artysta związany jest ze swoim dziełem. Inny obraz: Jedyna ucieczka możliwa to wejść w lustro (w imaginację, fantastykę, marzenie). Poeta korzysta z tej drogi; napotyka cierpienie, chwałę, śmierć — jego krew spływa i tworzy czerwony materiał, który swoimi fałdami drapuje poetę. Chwała po śmierci. I chyba najpiękniejszy obraz, lecz krytyczny i ostrzegawczy w stosunku do artystów: Poeta gra w karty z piękną damą podobną do jego dzieła. Zabrakło mu asa kierowego. Oszukuje: ręka jego wślizguje się pod marynarkę dziecka i wyciąga sercowego asa. Ale Anioł stróż zabiera dziecko i odbiera poecie ukradzionego asa kierowego. Kobieta mówi: „Jeśli nie masz asa serca, mój drogi, jesteś przegranym człowiekiem.“ Poeta zabija się. Krew jego płynie po ustach, policzku. Publiczność klaszcze. Kobieta znów staje się posągiem, dziełem, które będzie żyć wiecznie.

W 1924 r. Cocteau przygotował adaptację (nie tłumaczenie, lecz daleko posuniętą przeróbkę) oraz inscenizację *Romea i Julii* Szekspira. Tłem dekoracji i kostiumów (projektowanych przez J. Hugo) był czarny aksamit, na którym linie kolorowe rysowały architekturę, gwiazdy koronki, ornamenty materiałów... Na tle naszkicowanej ponurej rzeczywistości istniały tylko twarze i ręce; ruchy były skomponowane jak w balecie; słowo nie miało wielu konkurentów, płynęło z pustki sceny. Czy inscenizacje ekspresjonistyczne mogły mieć wpływ na to przedstawienie z 1918 r.? Jeśli tak, to i tu linia Cocteau nie zatraciła swojej poetyckości.

Ale ciekawszym dziełem jest *Orfeusz* (1925). Właściwie trudno tu oddzielić dramaturga od inscenizatora. Dramaturg posługuje się środkami metafory inscenizacyjnej, gdy zamiast jakiegoś starego kapłana czy wróżki wprowadza konia, któremu każe prorokować przyszłe wypadki, gdy zamiast Anioła stróża daje szklarza, a Śmiercią jest piękna kobieta w balowej sukni. Dekoracja, rekwizyt, kurtyna — wszystko wciągnięte jest do gry, nie tylko słowo, lecz cały teatr. Nie ma tu jednak epatowania samą dziwacznością, przeciwnie — wszędzie

panuje logika i precyzja. Dowód: dlaczego anioł nie ma skrzydeł na plecach, lecz skrzynkę z szybami? Szkło we wszystkich sztukach Cocteau jest materiałem dziwnym, irrealnym, fantastycznym — to szyba dzieląca życie od śmierci, krucha, niewidoczna. Koń? Może Pegaz poety, jego natchnienie; Cocteau zabiera mu skrzydła (w epoce samolotów skrzydlaty rumak utracił wiele z wdzięku i metafory), a obdarza go myślą.

Kapitałnym przykładem tych inscenizacyjnych chwytów jest sposób, w jaki Cocteau pokazuje dwie wartości czasu. „Orfeusz idzie na poszukiwanie Eurydyki do Piekła. Z pomocą anioła Heurtebisa przechodzi przez lustro — granicę. Mówi do Heurtebisa: «Nie będzie mnie długo, być może.» A tamten mu odpowiada: «Długo... dla ciebie. Dla nas, ledwie wyjdiesz, zaraz wrócisz.» Orfeusz wychodzi, Heurtebis zostaje sam; pukanie, listonosz wsuwa list pod drzwi (ten list ostrzega Orfeusza, że Bachantki zmierzają przeciwko niemu). W tym momencie kurtyna wolno opada i natychmiast się podnosi. Znaczenie tej kurtyny jest tak duże, że autor zatytułował swoją sztukę: Tragedia w jednym akcie z jedną przerwą (*intervalle*). Kurtyna więc szybko się podnosi i widzimy powtórzoną słowo w słowo scenę z listonoszem. Następnie Orfeusz wraca z Eurydyką, dziwi się, że po czasie tak długim dla niego застаје Heurtebisa. To dlatego, że Orfeusz z tamtej strony śmierci włąbił się w świat, w którym czas nie istnieje. Szybkości zmieniły się. Sekunda dla Heurtebisa była godziną dla Orfeusza. I powtórzenie tej samej sceny po przerwie pokazuje nam naocznie to przejście poza czas. Widz dotyka tutaj palcem cudowności, cudnie przełożonej na język teatru.“¹⁰⁷

Bliską tej sztuce jest *Maszyna piekielna* (1932). Zatrzymajmy się chwilę na kilku szczegółach inscenizacyjnych.

Przez całą sztukę panują na scenie dramatyczne ciemności, ciężące nad ludźmi i wydarzeniami; rozjaśnia się wtedy, gdy i tragiczna zagadka będzie wyjaśniona. W III akcie Cocteau żąda dekoracji czerwonej „jak krew w rzeźni“. Sen Edypa pokazany jest na scenie w tempie zwolnionych ruchów i w deformacji. Podczas opowiadania Edypa o Sfinksie, opowiadania kłamliwego, żartobliwego i fanfarońskiego, zbiera się na burzę, słychać grzmoty, które są jakimś komentarzem inscenizacyjnym słów bohatera. Interesującym chwytem jest obraz Jokasty kołyszącej wspartą na kołysce głowę Edypa — inscenizator p o k a z u j e widzowi, zanim mu jeszcze powie, że Jokasta jest matką Edypa (il. 128). I wreszcie, w zakończeniu tragedii, Edyp odchodzi prowadzony przez Antygonę i głos Jokasty, przez córkę i matkę, obie dla nas niewinne.

Nie będziemy analizowali innych dzieł Cocteau, chodziło jedynie o pokazanie kilku „chwytów“ inscenizacyjnych poety. Jeszcze tylko warto zwrócić uwagę na język i wynikające stąd konsekwencje. Język bohaterów Cocteau jest współczesny. Musi być współczesny, bo przecież Cocteau widzi wszystko współcześnie, akcja jego antycznych dramatów dzieje się dzisiaj, dzisiejsi ludzie biorą w niej udział, dzisiejsze problemy i niepokoje ich gnębią, mają dzisiejszą psychikę

i umysłowość, rozumują tymi samymi kategoriami co i my; widz ani na chwilę nie musi się cofać do dawnych zwyczajów i do dawnych konwencji artystycznych. Nie ulega wątpliwości, że takie formowanie dramatu pociąga za sobą pewne konsekwencje. Kostium i architektura muszą być również współcześnie komponowane, nie mogą być ani autentycznie greckie, ani autentycznie dzisiejsze. Widzimy, że charakter architektury wynika z dramatu; światło również — muszą więc wytwarzać atmosferę potrzebną akcji. I to jest ich rola najważniejsza. Kostiumy w sztukach Cocteau mają często znaczenie symboliczne, ale nigdy nie wyzbywają się całkowicie realizmu. Teatr nie jest obrazem. Aktor w kreskę się nie zmieni. Ale artysta nie może też naśladować. Między tymi biegunami osadza się sztuka Cocteau. Podobnie jak sztuka Picassa, Rouaulta czy Dufy. To teatralne, a nie literackie czy malarskie myślenie Cocteau opanowuje nie tylko scenę, przez to, że środki wyrazu jego sztuk są nie tylko słowne, lecz i wizualne, inscenizacyjne; opanowuje widownię, przez to, że Cocteau chce wypełnić jakieś posłannictwo społeczne i artystyczne, chce coś powiedzieć, o czymś przekonać. Nie przez wszystkich jest rozumiany — jak każdy odkrywca.

Lorca należy z pewnością do najciekawszych zjawisk teatru współczesnego. Niestety, twórczość jego nie jest jeszcze u nas dokładnie znana, szczególnie w dziedzinie inscenizacji. Wiadomo tylko, że w wieku 24 lat Lorca zmontował spektakl marionetek z własnym tekstem i scenografią; do przedstawienia przygrywał na fortepianie Manuel de Falla. Kilka lat później zainscenizował *Marianę Pinedę* w dekoracjach Salvadora Dali. W 1931 r. Lorca stworzył objazdowy teatr „La Barraca“, w którym reżyserował i projektował dekoracje do sztuk swoich i dramatów hiszpańskiego Złotego Wieku. W 1933 r. inscenizował w Buenos Aires kilka przedstawień. Mając 38 lat zginął zastrzelony przez faszystów hiszpańskich.

Informacje o dekoracjach, jakie podaje Lorca w swoich dramatach, są dosyć skąpe i mało pobudzające wyobraźnię plastyczną. A przecież sztuki jego są interesujące dekoracyjnie i najczęściej realizacje wypadają dobrze. To dlatego, że materiał plastyczny mieści się w tekście. Lorca jest poetą bez względu na to, czy pisze wierszem, czy prozą. Wypowiada się obrazami poetyckimi i syntetycznymi. Dekoracja i rekwizyt nabierają u niego wartości szerszych, symbolicznych, chociaż opartych o realizm. Dom Bernardy Alba jest więzieniem, po którym na tle białych murów krąży kilka czarno ubranych kobiet. Dla sceny leśnej w *Krwawych godach* Lorca żąda: „atmosfery niepokoju“. A ostatni obraz tej sztuki rozgrywa się w jakiejś izbie czy kościele, po prostu w jakiejś przestrzeni śmierci, jednocześnie ludzkiej i niewymiernej. Zwykły, realistyczny dialog przeplata się ze śpiewem, balladami — to przecież pociąga jakieś konsekwencje plastyczne, zagradza drogę do dekoracji opisowej, zmusza do skrótu. Do jakiego skrótu? Przyjaźń z Salvadorem Dali, niektóre sztuki wyraźnie surrealistyczne, jak *Asi que pasen cinco años* (*Kiedy minie pięć lat*, 1931), wskazywałyby

na ten kierunek. Ale byłoby to zwężenie artystycznej problematyki Lorki. Lorca jest bardziej ludowy, bardziej realistyczny i poetycki. Dziwactw raczej unika. W czytaniu, być może, niektóre partie są niezrozumiałe, nie tłumaczą się. W teatrze wszystko jest jasne, bo nawet nastrój, atmosfera, którą wnosi dekoracja (choćby z niej został tylko kolor) i recytacja na tle jakiegoś rytmu muzycznego — wystarczają widzowi, jeżeli nie do zrozumienia, to na pewno do odczucia akcji, tragedii, ludzi. Podobny wypadek jak z Wyspiańskim: *Wesele* tłumaczy się na scenie, a nie w czytaniu. Tak działać mogli tylko poeci-malarze, to znaczy artyści teatru. Wyspiański opisywał drobiazgowo scenografię — bo jej nie realizował. Lorca jednak wiele ze swoich sztuk sam inscenizował, nie miał więc potrzeby opisywać malarstwa, jeżeli mógł malować (w znaczeniu: inscenizować).

Z Wyspiańskim łączy również Lorkę wrażliwość kolorystyczna. Ich informacje o dekoracji w podobny sposób akcentują kolor: Izba pomalowana różowo, żółto, kolor jasnoszary i zimny niebieski, białe mury. Podkreślają współudział światła w tworzeniu atmosfery scenicznej: sen Yerny wyrażony jest „dziwnym światłem sennego marzenia“, a potem zmienia się na „wesołe światło wiosenne“; w ostatnim obrazie *Krwawych godów* autor wyraźnie zaznacza: „żadnego cienia“; obraz w lesie jest na przemian ciemny lub jasny — gdy ukazuje się Księżyc-młodzieniec, towarzyszy mu „ostra, błękitna jasność“.

Dekoracja jest jednak tłem, kolorowym tłem, na którym rysują się postacie. François Nourissier pisze w studium o Lorce: „W całym teatrze Lorki widoczne jest posługiwanie się symboliką sylwetek i pozycją postaci. I tak w przestrzeni scenicznej *Domu Bernardy Alba* i *Yerny* dominuje symbolika czerni i pionów. Sama Bernarda, jej córki, szwagierki Yerny powinny być grane przez kobiety chude i wysokie, ciemno ubrane — to są jakby znaki porządku pionowego w przeciwieństwie do gibkiej lubieżności, zaniedbania, ruchów zaokrąglonych, miękkich, macierzyńskich.“¹⁰⁸ Lorca wyraźnie i malarsko komponuje swoje postacie: czarne sylwety na białym tle murów w *Domu Bernardy Alba*; i znów na tle białych ścian w ostatnim obrazie *Krwawych godów* wchodzi dwie dziewczynki „ubrane ciemnoniebiesko, związując czerwoną wełnę“, a potem jedna po drugiej schodzą się do tej izby-kościoła czarne postacie, zagęszczając coraz bardziej białą przestrzeń czernią swoich żałobnych mantyli. A dla zestawienia cytuję didaskalia *Czarującej szewcowej*: „Wszędzie nastrój lekkości i radości [...]. Szewcowa jest w sukni perkalowej z falbankami koloru ostrej zieleni, z dwiema różami we włosach. Wrażenie owocu soczystego, dzikiego i słodkiego jednocześnie.“

Poważnym elementem plastyczno-inscenizacyjnym jest w przedstawieniu rola ruchu, scen zbiorowych, tańca. Lorca wyraźnie posługuje się tym elementem dla celów dramatycznych. Mówi o tym scena ślubu w *Krwawych godach* albo ostatnia scena na odpuszcie w *Yernie*, w której sceny dwuosobowe następują po scenach zbiorowych, narasta tempo, coraz bardziej wzmagają się podniecenie, tańce orgiastyczny, który wreszcie doprowadzi do końcowej tragedii. Wręcz prze-

ciwny obraz kończy *Pannę Rositę*: ze sceny ubywają powoli jeden mebel po drugim, odchodzą ludzie, mieszkanie zostaje puste, martwe.

W tej surowości dekoracyjnej, która na ogół panuje w sztukach Lorki, bardzo ważną rolę, rolę symboliczną, odgrywa rekwizyt. Nóż z pierwszego obrazu *Krwawych godów*, zwykły nóż do cięcia kiści winogron, stanie się jakby bohaterem w zakończeniu sztuki, gdy przetnie życie Narzeczonego i Leonarda. Noc poślubna Perlimplina i Belisy scharakteryzowana jest otwartymi oknami, drabinkami i kapeluszami. Woda, rzeka oznaczają płodność, kwiaty, koń również stają się symbolem.

Należałoby jeszcze zwrócić uwagę na farsy jarmarczne Lorki, do których sam poeta projektował dekoracje, podobno „skrótowe i w ostrych kolorach”.

Jak widać, Lorca działa wszystkimi elementami teatralnymi, wizualne uzupełniają poetyckie. Ale jaka plastyka jest bliższa Lorce? — jeszcze nie odpowiedzieliśmy. Nie surrealistyczna w rodzaju Salvadora Dali, na pewno również nie abstrakcyjna czy konstruktywistyczna, jak u Meyerholda, czy kubistyczna, jak u Tairowa, nie taka również jak u Wyspiańskiego. Propozycje Lorki zmierzają w kierunku dużej zwięzłości dekoratorskiej: wystarczy fragment ściany chropowatej i kolorowej, kostium dobrze malarsko zestawiony i charakteryzujący postać oraz światło, element realistyczny, lecz jednocześnie poetycki i symboliczny. Na tym chyba polega zasadnicza koncepcja Lorki: na łączeniu tych trzech elementów. Można również powiedzieć, że dekoracje Lorki są raczej malarskie niż architektoniczne, bryłowe; skomplikowane konstrukcje są zbyteczne, wielkie masy byłyby zbyt ciężkie. Szukając wśród malarzy „dekoratora Lorki”, widziałbym go w Rouaulcie, jeżeli chodzi o tragedie, w Dufy’m — dla fars. Bliższy będzie Lorce temperament niż intelektualizm, improwizacja niż rygor kompozycyjny, „realizm” niż abstrakcja.

Czy Lorca jest „hiszpański”? W tym samym stopniu co Velasquez i Goya. Jest hiszpański, ale bierze z Hiszpanii to, co ogólnoludzkie, to, co wieczne: miłość i nienawiść. Szczegóły folklorystyczne są zbyteczne w dramatach Lorki jak i w *Kłótnie* Wyspiańskiego, ale powinna z tych sztuk emanować narodowo-ludowa atmosfera.

Wiele ze swoich sztuk Lorca sam ilustrował. Rysunki te mają wiele poezji i prostoty, są metaforyczne raczej niż realistyczne; przypominają nieco rysunki Cocteau (il. 129, 130, 131).

Bardzo mocnym atutem w sprawie znaczenia pisarzy dla inscenizacji jest Brecht, teatr Brechta. Jego dramaturgia i inscenizacja na ogół są u nas znane, ograniczymy się więc jedynie do ogólnej analizy.

Brecht zaczynał swoją działalność jako dramaturg i inscenizator około 1924—1925 r. przedstawieniami w Baden-Baden. Ekspresjonizm był jeszcze w pełni siłą i Brecht przeciwstawiał się temu kierunkowi swoją sztuką dydaktyczną, jakby moralitetem współczesnym, przeznaczonym przede wszystkim do oddziaływania

na młode pokolenie. Przeciwstawia się również teatrowi rozrywkowo-estetyzującym Reinhardta. Z tego założenia dydaktycznego wynikały pewne inscenizacyjne chwytły: scena, niby ring, otoczona była z trzech stron widzami, aby nawiązać kontakt z publicznością, aby wzmocnić oddziaływanie; z tyłu ekran projekcyjny; napisy określały zmianę miejsca i treść sceny oraz komentowały tę akcję; aktorzy nie schodzili ze sceny, orkiestra i chór również przebywały na scenie przez cały czas przedstawienia — jak w oratorium. Inscenizacja była wyraźnie antyiluzyjna, nie ukrywała teatru, nie udawała rzeczywistości. Jeżeli Brecht stosował kurtynę, to nie aby zasłonić machinacje sceniczne, lecz aby oznaczyć przerwy lub posłużyć się kurtyną zamiast ekranem do projekcji tekstów. Również gra aktorów była umowna: akrobacja, maska, wyrazisty gest, a nie wtopienie się w postać. Na teatr Brechta wyraźny wpływ miał teatr chiński, tak jak wcześniej malarstwo chińskie zaznaczyło się w impresjonizmie. Dostyć bliski był również Meyerholdowi i Piscatorowi — ich cele były podobne, a więc i podobne środki formalne.

Ale Brecht bardzo szybko spostrzegł, że jego teatr dydaktyczny jest zbyt oschły, suchy jak lekcja szkolna — a więc nie przyciąga widzów, którzy szukali rozrywki, rewii. Drugi okres jego teatru reprezentowały już m. in. *Opera za trzy grosze*, *Mahagonny*, będące jakby parodiemi oper, music-hallu, teatru widowiskowego. Zamiast girls defilował lumpenproletariat. Ale zasada inscenizacyjna pozostała ta sama: obnażenie teatru, wyeliminowanie efektu, efekciarstwa iluzjonistycznego (światło np. nie zmieniał się, było „pełne“, jak w chińskim teatrze). Dekoracja ograniczała się do potrzebnych aktorowi sprzętów do grania: w *Operze* dwa białe parawany i organy z tyłu sceny, na ekranach w górnych częściach sceny pojawiały się obrazy komentujące akcję.

Trzeci etap moglibyśmy nazwać klasycznym. Podobne przejście od formy bardzo agresywnej do jakiejś klasycznej równowagi daje się równocześnie zauważyć w wielu teatrach europejskich. Trzeci okres Brechta reprezentują *Matka Courage*, *Kaukaskie kredowe koło*, *Dobry człowiek z Seczuanu*. Pierwotne zasady inscenizacyjne utrzymały się, ale nagość sceny była mniej eksponowana, przezrocza komponowały się z elementami dekoracyjnymi, miejsce akcji było wyraźniej określone, kostium bardziej urealistyczny. Od realizmu Brecht nigdy nie oddalał się zbyt daleko. Lubił fakturę zniszczonego, spłowiałego ubrania, starego drzewa, zaśniedziałej miedzi. Materiał był dla niego, jak twarz ludzka, tym ciekawszy, im więcej przygód przeszedł, im starszy — w plamach, zaciekach i pleśni odczytać można społeczną sytuację właścicieli; zniszczony materiał stawał się jakby symbolem środowiska. Wóz matki Courage jest odbiciem jej losów, jej powodzeń i klęsk — niczego więcej na scenie nie trzeba, ale za to ten wóz i kostium były preparowane przez Brechta i jego scenografów jak obrazy sztalugowe — wszelakimi środkami malarskimi i chemicznymi. Zasadniczy schemat moralitetu pozostał ten sam: akcja toczyła się na poziomie dolnym, na scenie, nad nią komentarz. W *Matce* wg Gorkiego nad aktorami ukazywały się nadnaturalnej

wielkości postacie dygnitarzy — symbol siły gnębiącej lud (il. 49). Zachował również Brecht moralitetowy podział sceny na stronę lewą — złych czynów, i prawą — stronę dobroci, oraz mówienie do widza, przekazywanie bezpośrednio widzowi pewnych kwestii, szczególnie sentencji i wniosków moralno-społecznych (przekazywał je czasami w songach-pieśniach).

Najciekawszymi inscenizacyjnie spośród polskich dramatów były niewątpliwie sztuki Wyspiańskiego i Witkiewicza, pisarzy-malarzy. Ich twórczość omawia się zasadniczo w częściach drugiej i trzeciej niniejszej pracy. Tutaj zaznaczyć jedynie wypada niektóre wartości dla porównania z omawianymi poprzednio autorami-inscenizatorami.

Wyspiański wnosi do teatru dramatycznego kompozycję kolorystyczną, która na Zachodzie i Wschodzie występuje tylko w balecie — mam na myśli inscenizację *Bolesława Śmiałego* i didaskalia *Warszawianki*, *Wesela*, *Sędziów*. W *Legendzie* po raz pierwszy stosuje przekrój dekoracji, pokazując symultanicznie dno i brzeg rzeki — również wyprzedzając inscenizację europejską, która ten chwyt pokaże dopiero w okresie ekspresjonizmu. W *Wyzwoleniu* odkrywa nagi teatr, mury sceny, zmiany dekoracji — Claudel wprowadzi podobną teatralizację w *Soulier de satin* (*Atlasowy trzewik*) kilkadziesiąt lat później. Unarodawianie i uwspółcześnianie antycznych bohaterów, tak często spotykane we Francji w dramatach Cocteau, Giraudoux, Anouilha, Sartre'a, już na początku wieku spotykamy w *Achilleis*, *Akropolis*, *Powrocie Odysa* i ich komentarzu plastycznym, rysunkach Wyspiańskiego do *Iliady*. Ciekawe i oryginalne jest połączenie reportażu z wesela przyjaciela z dramatem symbolicznym, jakiegoś autentyzmu dekoracji i kostiumów z fantastyką tej samej izby i postaciami będącymi wytworami wyobraźni. Pomijam inscenizacje niewłasnych dramatów, bo przecież mamy na uwadze jedynie inscenizację, która jest emanacją tekstu dramatycznego pisarza.

Zasadą koncepcyjną teatru Stanisława Ignacego Witkiewicza jest dążenie do „czystej formy“, to znaczy wypowiadanie się środkami teatralnymi, a nie tylko literackimi. Jego malarstwo surrealistyczno-ekspresjonistyczne niewątpliwie miało wpływ na obrazowość sceniczną. Ażeby uniknąć realizmu imitacyjnego, Witkiewicz stosuje formę groteski. Jest mu więc bliski Jarry i Majakowski. Ale chyba ma jeszcze więcej wspólnego z Beckettem, bo ich obu świat jest nudny, ich człowiek jest odczłowieczony i kryje się za maską klaunów cyrkowych czy potworków.

Witkacy, jak Wyspiański i wielu dramaturgów-plastyków XX wieku, dąży do integralności teatru, do skrótu, do poetyckiej metafory. Ale nie ogranicza się do samej formy beztreściowej. Problematyka społeczna, polityczna, religijna, filozoficzna — na wskroś współczesna i aktualna — jest w jego sztukach bardzo wyraźna. Ale teatr Witkacego nie doczekał się jeszcze szerokiego uznania, chociaż wyprzedzał on zachodnioeuropejskich autorów.

Witkiewicza dzieli od Wyspiańskiego tyle, ile dzieli fowistów od surrealistów. Po naśladownictwach naturalistycznych Wyspiański wprowadził kompozycję; Witkiewicz jakby dekomponuje szablonową już kompozycję. Wyspiański tworzy dekorację i kostium, Witkiewiczowi wystarczają znaki aluzyjne, metafory-elementy. Wyspiański jest prekursorem reformy teatralnej, Witkiewicz — surrealizmu.

2

Wszyscy wymienieni pisarze w zasadzie sami inscenizowali swoje dzieła. Bywali jednak i tacy, którzy tej funkcji nie spełniali, ale związali się bardzo blisko z pewnym teatrem, z pewnym zespołem, reżyserem, scenografem, i nie tylko na nich oddziaływali w sensie wpływu na realizację, lecz jednocześnie sami ich rozwiązania inscenizacyjne przejmowali i wplatali w tekst dramatyczny. Trzeba stwierdzić, że zarówno teatry, jak i pisarze szukają się wzajemnie. Teatr chce wystawiać sztuki współczesne, choćby na pozór odżegnywał się od tego, a pisarze chcą, by grano ich sztuki, choćby oburzali się na interpretację. Taka stała współpraca jest korzystna, bo jeszcze bardziej indywidualizuje oblicze teatru, a autora zapoznaje z warsztatem teatralnym i interpretatorami oraz przyczynia się do teatralnego myślenia pisarza. Ta współpraca tam najlepiej się układa, gdzie teatr ma szacunek dla tekstu, a pisarz dla teatru, w momentach jakiegś klasycznej równowagi obu elementów. Albo też w warunkach jakichś katakлизмów czy zmian; wówczas teksty nie wystarczają publiczności, nie odpowiadają na konkretne potrzeby dostatecznie jasno i współcześnie. Ilustracją pierwszego wypadku jest teatr Jouvetowski, drugiego — ekspresjonistyczny teatr niemiecki i radziecki.

Postawmy sobie pytanie: co teatrowi Jouveta dał Giraudoux? Dał mu przede wszystkim dobry tekst, który zawsze jest pewnym hamulcem dla zbyt wybuchającej inscenizacji, zawsze przyciąga reżysera i scenografa, bo daje im zapładniający materiał twórczy. Ten tekst poetycki, z metaforami, ironiczny, współczesny w formie, niesie pewną współczesną ideologię (np. antywojenną), kontynuuje tradycje teatralne greckie (*Elektra*, *Wojny trojańskiej nie będzie*), średniowieczne (*Ondine*), francuskie (*L'Impromptu de Paris*, *Improwizacja paryska*) stanowi więc jakby przekrój teatru we współczesnym odczuciu intelektualisty. Intelektualista ten nie obawia się ani anachronizmów, ani fantastyki, ani teatralności w rodzaju komedii dell'arte; szanuje widza, do którego często robi oko. Te cechy wyznaczają jakiś teatr intelektualny, a nie przeżyciowy; poetycki, choć nie romantyczny; widowiskowy, ale z dominacją słowa, często trafnego jak dowcip; psychologiczny, ale nie naturalistyczny; nie „bebechowy“, lecz mózgowy. I to jest charakterystyka nie tylko Giraudoux, lecz i Jouveta, i Bérarda. *Szkola* Jouveta-Bérarda jest bardziej w stylu Giraudoux niż Moliera, bo skąpana jest w inte-

lektualizmie, poetyckości i delikatnej ironii. Te same cechy będzie miała inscenizacja *Don Juana*. Kawiarnia i Podziemie w *Wariatce z Chaillot* są pełne poezji, polotu, widocznego w smukłości dekoracji, jej lekkości kolorystycznej, w wyrażnie teatralnej kompozycji, podkreślającej konwencje. To jest również cecha charakterystyczna sztuki aktorskiej Jouveta, opartej na psychologicznym budowaniu postaci, ale wychodzącej nie od uczucia, lecz od intelektu. Najbliższe mu jest komponowanie postaci prawdziwej, ale teatralnej, bliższej komedii dell'arte niż naturalizmowi, komediowej i poetyckiej zarazem, pozbawionej brutalności, zatracającej granice między realnym a fantastycznym. Mówi się „teatr Jouveta“, a myśli się automatycznie o Giraudoux, który na nim wycisnął piętno swojej inteligencji, kultury, poezji i delikatnej ironii.

W drugim podobnym wypadku — współpracy Meyerholda z Majakowskim — także zadajmy sobie pytanie: co ich łączy, jakie wartości dramatów Majakowskiego musiały być bliskie koncepcjom Meyerholda?

Dla przykładu weźmy *Pluskwę*. Zauważmy duży spis osób, wielką liczbę komparsów. Następnie opis dekoracji: obrotowe drzwi, ludzie wchodzą i wychodzą, po całej scenie przechadzają się przekupnie. Scena pierwsza jest jakby baletem mechanicznym, w którym każdy z przekupniów ma swój solowy numer — wykrzykiwaną rytmicznie reklamę towaru. *Corps de ballet* stanowią kupujący w sklepie, linia ich ruchu jest skośna, od przodu sceny do środka, spotykają się w kręgu obracających się drzwi, które wyrzucają i wchłaniają ludzi. Wychodzący obciążeni są paczkami, wchodzący są bez paczek; w trójkącie na środku sceny trwa żywy ruch, krążenie przechodniów. To jest propozycja inscenizacyjna Majakowskiego. Ponieważ znamy już założenia teatru Meyerholda, wystarczy stwierdzić podobieństwo kierunków, objawiające się w zaakcentowaniu ruchu, w pewnej mechanizacji groteskowej, w ruchomej dekoracji. Postacie narysowane są szkicowo, satyrycznie, plakatoowo, bez pogłębiania psychologicznego, z deformacją proporcji, zarazem karykaturalnej i zmechanizowanej. Zasygnalizujmy także zniesienie rampy, ścisły kontakt z widownią, najwyraźniejszy w zakończeniu sztuki, gdy Prysypkin zwraca się z mową do publiczności na widowni.

Plakatowość postaci jeszcze wyraźniejsza jest w *Łażni*. Podkreślają ją same nazwiska: Optymistenko, Pobiedonosikow, Mezaliansowa, które są jakby szyldem pewnych skrótowo i satyrycznie narysowanych ludzi, ludzi odczłowieczonych pracą jednotorową, zawężoną, bezmyślną, zmechanizowaną. Typowo plakatowe jest stosowanie ekranów: ściana w biurze Optymistenki jest ekranem świetlnym; na jego tle rysują się czarne sylwety petentów, którzy „naśladują swoje ruchy jak waląca się talia kart“ — znów balet mechaniczny. W akcie czwartym Majakowski zabudowuje scenę schodami i platformami — znów akcentuje ruch. Ta mechanizacja aktora i dekoracji jest motywowana przez Majakowskiego treścią jego sztuk, dziejących się obecnie i w przyszłości, a więc w epokach maszynizmu;

ta plakatowość i satyra odpowiadają roli sztuki — oręża propagandy i walki o nowe formy społeczne. I wyrażone są nową formą dramatyczną.

Majakowski, podobnie jak Meyerhold, wprowadza połączenie sceny z widownią, wciąga widzów w akcję sceniczną, wyraźnie pokazuje, że postacie na scenie mają swoje wzory na widowni; wprowadza reżysera i autora w jednej osobie, który na oczach widzów inscenizuje jakąś łatwo strawną szmirkę pod gust części publiczności. Być może, że na ten trzeci akt *Łaźni* miała wielki wpływ myśl inscenizacyjna Meyerholda. Cóż z tego? Sztuka dramatyczna jest trwalsza od teatralnej. Meyerhold nie odżyje w *Rewizorze* czy *Rogaczu wspaniałym*, bo tych inscenizacji nikt nigdy nie powtórzy, lecz — w Majakowskim, w jego dramatach, których wystawienie zawsze w jakiś sposób przypominać będzie teatr Meyerholda, nawet gdyby jego nazwisko i idee zapomniano.

Związanie się z teatrem widoczne jest w tych słowach Majakowskiego: „Siła oddziaływania komedii na widza może zostać udziiesięciokrotniona (a czasem uniestwiona) przez aktorów, inscenizatorów, pracowników technicznych sceny, muzyków itd.“ Ale Majakowski przypominał sobie przecież, że jego sztukę wystawi Meyerhold, więc kończy: „Ale oczywiście najwięcej zależy od rozmachu reżysera. Jestem przekonany, że będzie miał rozmach niegorszy.“¹⁰⁹ Majakowski te możliwości nie tylko rozmachu, ale stworzenia nowoczesnego teatru dał swoją sztuką Meyerholdowi w najwyższym stopniu.

Inscenizatorzy będą sądzili, że Majakowski wzorował się w swoich dramatach na przedstawieniach Meyerholda. Nie posądzałbym Majakowskiego o naśladownictwo. Był artystą bardzo indywidualnym, jednolitym w poezji, dramacie i grafice; miał te same co Meyerhold zapatrywania na sztukę, na teatr przede wszystkim. Należy również pamiętać, że *Misterium buffo* napisał Majakowski w 1918 r., a więc przed powstaniem Teatru Meyerholda (1920). Obraz jest nieco inny, bardziej malarski niż konstruktorski, ale rysunek satyryczny i plakatowy jest już wyraźnie widoczny. Majakowski interesował się podówczas filmem, a nawet grał w nim. Wszystkie te elementy niewątpliwie przyczyniły się do formowania dramatu, nie tylko literacko, lecz również inscenizacyjnym obrazem i ruchem (aktora, dekoracji, światła). I przez te wartości Majakowski jest bliski plastyce swoich czasów — dynamicznemu futuryzmowi i satyrze w stylu Grosza.

Twórczość plastyczną, przede wszystkim graficzną, Majakowski uprawiał wcale nie z amatorstwa. Nie tylko ilustrował swoje prace literackie, ale zaprojektował wiele plakatów. W tej grafice przejawiają się, zależnie od tematu, dwie tendencje: satyryczna (ilustracje) lub ekspresjonistyczna (plakaty). Rysunki satyryczne są przesadne, akcentują przez wyolbrzymienie jakąś cechę postaci (il. 132, 133), plakaty — patetyczne, agitacyjne. Bardzo interesujące są niektóre propozycje układu tekstu — może najbardziej nowoczesne.

Zapłodnieniem dla formy plastycznej teatru ekspresjonistycznego, a więc dla dekoracji, kostiumów, gestu aktora i oświetlenia, była forma literacka sztuk

Strindberga, Wedekinda, Kaisera, Hasenclevera i Tollera. Wybuchowa siła słowa, monologizowanie, brutalność wyrazu, lakoniczność, skrótowość, ukazywanie ludzi poprzez deformującą lupę — prowadziły również do deformacji form plastycznych i skrótowości. Program ekspresjonizmu bardzo wyraźnie określił Iwan Goll w „Die Neue Schaubühne“ z 1919 r.: „Zrazu rozbita zostanie wszelka forma zewnętrzna. Rozumna postawa, konwencjonalizm, moralność, formalność całego naszego życia. Człowiek i rzeczy okazane zostaną możliwie nago — dla lepszego oddziaływania, przez szkło powiększające. [...] Wykonawcy muszą posiadać niewymierne oblicza-maski, z których od razu można rozpoznać charakter: za duże ucho, białe oczy, szczudła. Scenie nie wolno operować obrazami samego tylko realnego życia, scena stanie się «nadrealna», gdyż posiadać będzie również wiedzę o rzeczach stojących poza rzeczami.“¹¹⁰

Również film ekspresjonistyczny zrodził się pod wpływem literackich treści: scenariusz *Gabinetu doktora Caligari* Mayera i Janowitza zapłodnił formę tego filmu, który rozpoczął okres ekspresjonizmu w domenie X Muzy (1920) i przyczynił się między innymi do budowania dekoracji nie według autentyku z natury, lecz według subiektywnego artystycznego widzenia twórców filmu.

O pisarzu dramatycznym Franku Wedekindzie mówi Bab, że „stał się jakby zwiastunem ekspresjonistycznej sztuki aktorskiej“¹¹¹; występował też sam w niektórych swoich sztukach.

Dramat i scenariusz ekspresjonistyczny wyprzedza inscenizację ekspresjonistyczną. Dramaty ukazują się już przed I wojną światową, przedstawienia dopiero po wojnie. W dramacie przeżute jest niebezpieczeństwo klęski znacznie wcześniej. Malarstwo ekspresjonistyczne Muncha i Klingera również wyprzedza scenografię w stylu ekspresjonistycznym. Inscenizacja teatralna wywodzi się więc i z dramatu, i z malarstwa.

Byłoby jednak niesprawiedliwe i fałszywe twierdzenie, że teatr wszystko wzięł z dramatu i malarstwa, nie dając niczego własnego. I nie o to chodzi. Przeciwnie, teatr — jego reżyserzy, aktorzy scenografowie — musiał znaleźć formę przedstawienia sztuk ekspresjonistycznych; pisarze nie byli inscenizatorami. Dlatego inscenizacja ekspresjonistyczna jest dziełem wspólnym: materiał znajdował się w dramacie, dziełem współczesnego teatru było skonkretyzować formę.

3

Dramaty Giraudoux, Majakowskiego, ekspresjonistów związane są z pewną formą inscenizacyjną będącą wynikiem ich współpracy z teatrem, a więc wzajemnych wpływów. Wymienione sztuki — a wybrałem tylko kilka przykładów — pozostały w historii przede wszystkim jako przedstawienia, tak bardzo treść i forma związane są z sobą. (To oczywiście nie obowiązuje przyszłych inscenizatorów do powtórzenia inscenizacji; interpretacja Szekspira w każdej epoce jest inna!)

Natomiast gdy mówimy: *Cezar i Kleopatra*, *Święta Joanna*, *Zwiastowanie*, *L'Otage (Zakładnik)*, *Les Mamelles de Tirésias*, to dramaty te nie tworzą w naszej pamięci obrazu jakiejś inscenizacji; być może nawet, że czekają one dopiero na swoją najtrafniejszą inscenizację, jak *Dziady*, które doczekały się Schillera i Pronaszki, i to przedstawienie, a nie żadne inne, zespoliło się jak dotąd najsilniej z arcydziełem Mickiewicza.

W 1898 r., w dwa lata po *Ubu*, Shaw napisał *Cezara i Kleopatę*. Sztuka Jarry'ego była zbyt beczelna, ażeby zwrócić na siebie głębszą uwagę, bliższa była kabaretowi niż teatrowi dramatycznemu. Spojrzenie Shawa na wypadki historyczne jest podobne, nie groteskowe co prawda, ale na pewno ironiczne i współczesne. Oto przykład. Zwycięski Cezar z romantycznym patosem nie pozbawionym bufonady przemawia do kamiennego Sfinksa:

Cezar

Sfinksie! Sfinksie! Nocami piałem się na szczyty górskie, by w głuchej dali podслуchać chyże i przyczajone loty wichrów gonących piaski twoje w igraszce niewolnej [...]

Głos

Staruszk...

Cezar

Nieśmiertelne bogi!

Głos

Nie uciekaj, staruszk!

Cezar

Nie uciekaj, staruszk!!! Tyle! Do Juliusza Cezara!

Głos

Staruszk...

Cezar

Zbyt wiele sobie pozwalasz, Sfinksie!¹¹²

Oto jak Shaw zaprezentował szanownej publiczności wielkiego Juliusza Cezara, robiąc z niego groteskowego bałwana, myślącego, że rzeczywiście rozmawia ze Sfinksem, przestraszonego głosem ukrytej Kleopatry.

I czy ta scena nie wyznacza inscenizacji: dekoracji, kostiumów, gry aktorów? Czy można było grać w komplecie z *Aidy*? Czy też podebrać jakie istniejące wówczas dekoracje i kostiumy? Czy można było tę sztukę powierzyć komuś z ówczesnych dekoratorów? Z pewnością — nie. „Nie“ na wszystkie pytania, nawet gdyby Shawowi było to obojętne.

Shaw bronił się przeciwko nowatorstwu — jak byśmy dzisiaj powiedzieli. „Technicznie rzecz biorąc, nie potrafię pisać inaczej niż starzy pisarze dramatyczni. Prawda, że moje sztuki są napisane według najnowszych scenicznych udogodnień. Akcja w nich nie rozwija się przy pomocy niestrawnych monologów i kwestii «na stronie»; moi bohaterzy wchodzą na scenę i schodzą z niej nie wymagając czworga drzwi w pokoju, który w prawdziwym życiu miałby tylko jedno.“¹¹³ A więc realizm, naturalizm może? Niewątpliwie postawa antyromantyczna, antykoturnowo-deklamatorska, antykonwencjonalna.

Ale tej lekkiej ironii racjonalistycznej i pogodnej brakuje naturalistom. Nie ma również w ich dramatach tendencji do uwspółcześniania i świadomych anachronizmów. Te trzy elementy tekstu dramatycznego: historycyzm, anachronizm, ironia — wyznaczają styl scenografii *Cezara i Kleopatry*. Dekoracje i kostiumy powinny więc — stale wg tekstu sztuki — opierać się na studium historii Egiptu i Rzymu, na autentycznych materiałach ilustracyjnych (Shaw pisząc tę sztukę gruntownie zapoznał się z epoką), łączyć te elementy autentyczne z akcentami współczesnymi (Shaw pisze współczesne dialogi, wprowadza współczesne rekwizyty, psychologia postaci jest współczesna) i wszystko razem podać w jakimś satyrycznym stylu, z pewną ironią, kpina. Idealnym scenografem byłby Władysław Daszewski z 1935 r. W kostiumach do *Wieczoru Trzech Króli* dał on świetny przykład stylu satyrycznego (podobnego przykładu nie widzę na całym świecie!), łącząc elementy renesansowe z współczesnymi szkockimi. Ta scenografia była igraszką o bok tekstu; w *Cezarze i Kleopatrze* byłaby wierną i interpretacją tekstu. Shaw należycie odczytany w 1898 r. byłby rewelacją inscenizacyjną! Ale współcześni inscenizatorzy nie umieli tych wartości tekstowych przełożyć na język dekoracji i kostiumów, nie znaleźli odpowiednika plastycznego dla stylu Shawa. Ten sam błąd niejednokrotnie popełniany jest i dzisiaj. W najlepszym wypadku inscenizacja monumentalizuje (Egipt! Cezar! Kleopatra!), a przecież scenograf tej sztuki musi być ironistą!

Można by, co prawda, prekursorstwo Shawa w tej dziedzinie ironicznego potraktowania historii i uwspółcześnienia antyku zakwestionować. Przeszło trzydzieści lat wcześniej Meilhac i Halévy napisali libretto *Pięknej Heleny*, do którego muzykę skomponował Offenbach! Zapewne, ale to jeszcze jeden argument świadczący o nowych wartościach inscenizacyjnych tekstu sztuk dramatycznych, inscenizacyjnego wkładu dramaturgów.¹¹⁴

Paul Claudel napisał już kilka sztuk, zanim Lugné-Poe w 1912 r. wystawił jego *Zwiastowanie*. Didaskalia były dosyć szczegółowe, a uwagi autora na próbach jeszcze wyraźniej precyzowały inscenizację.

Zacznijmy może od aktora. Claudel pisał: „Co jest najważniejsze dla mnie po wzruszeniu (*émotion*), to m u z y k a. Głos przyjemny, czysta wymowa i mądra zgodność, jaką tworzą z innymi głosami w dialogu.“ A w innym miejscu: „*Zwiastowanie* jest w dużej mierze operą słów, szczególnie ostatnia scena IV aktu.“ Duże znaczenie przywiązuje Claudel do zewnętrznego wyglądu aktora: „Na Marę chciałbym mieć aktorkę dosyć wysoką.“ Także do ruchu: „Każdemu momentowi dramatu odpowiada pewna postawa, i gesty powinny być układem lub rozkładem tej postawy.“ „Zasadą wielkiej sztuki jest rygorystyczne unikanie rzeczy zbędnych. Otóż ruchy aktorów, którzy bezustannie spacerują wzdłuż i wszerz sceny pod pretekstem zapełniania jej, którzy wstają, kręcą się, siadają, są najzupełniej zbędne. Nic mnie tak nie złości jak aktor, który usiłuje malować szczegółowo na swojej twarzy wszystkie wrażenia, jakie następuje mu

«kwestia» partnera. Niechaj potrafi zachować się spokojnie i nieruchomo, kiedy to jest potrzebne.“ Claudel lubi pewną statyczność i powolność gestykulacji — jest w tym pewna monumentalność, ale i pewna celebracja, obrzędowość bliska freskom i arrasom średniowiecznym. Ta charakterystyczna cecha *Zwiastowania* musiała ułatwić Tairowowi rozwiązanie ruchu w kostiumach kubitycznych (il. 74, 75).

O dekoracji pisze: „Trzeba unikać tekturowości i iluzji, a jednak nie trzeba, aby dramat sprawiał wrażenie, że rozgrywa się we śnie.“¹¹⁵ W informacjach do *Zwiastowania* Claudel wskazuje na gobeliny jako na wzór rozwiązania sceny — w ten sposób przekazuje widzowi i konwencje średniowieczne, i realizm, i przeciwstawia się iluzjonizmowi, naturalizmowi. Pamiętajmy, że to był rok 1912! Idee inscenizacyjne *Hamleta* Wyspiańskiego, jak również gobelinowa dekoracja do *Akropolis* z 1905 r., nie były znane. Ale Claudel znał inscenizacje z Hellerau Appii i Dalcroze’a, które go oczarowały.¹¹⁶ Ich monumentalność, hieratyczność, muzyczność, rytmika odpowiadały poetyckiej formie jego dramatów: dlatego jego uwagi inscenizacyjne są w duchu Appii, a dekoracja lasu Variota (il. 19) przypomina gaj z *Parsifala*. Można więc powiedzieć, że te same idee artystyczne wyrażali Claudel i Appia w dramacie i inscenizacji.

W *Soulier de satin* Claudel jeszcze mocniej akcentuje elementy teatralne: dekoracje zmieniają się na oczach widza, wprowadzony jest konferansjer, postacie symboliczne. Ale te pomysły inscenizacyjne spotkaliśmy już wcześniej. Ciekawy i nowy jest inny problem inscenizacyjny: zmiany skali sceny. Scena przedstawia np. Ocean Atlantycki, pośrodku stoi olbrzymia postać św. Jacka, głową sięgająca nieba; od brzegów Ameryki i Europy odpływają dwie fregaty — Rodryga i Donny Prouhèze. Przeszło dwadzieścia lat później Barrault i Coutaud rozwiązali to zadanie w ten sposób, że zastosowali małe makiety okrętów i natychmiast aktor stojący na środku sceny stał się gigantycznym olbrzymem — ale zadanie inscenizacyjne postawił dramaturg!

W dramacie *Cristophe Colomb* Claudel wprowadza film. Nie jest to nowość. Ale Claudel wyznacza filmowi nową rolę dramatyczną: uzupełnienia charakterystyki postaci i akcji. Barrault tak charakteryzuje tę ideę inscenizacyjną: „Życie ma dwie strony — jawną i tajemną, wewnętrzną i zewnętrzną, fizyczną i metafizyczną etc. W rzeczywistości życia te dwie strony są dla nas dostępne równocześnie. Na scenie film, zespolony ze środkami teatralnymi, może pomóc w równoczesnym rzutowaniu na salę tych dwóch stron życia. [...] Wyobraźmy sobie tę samą scenę interpretowaną dwoma różnymi i dopełniającymi się sposobami, równocześnie na scenie i na ekranie. Byłby to, że tak powiem, «teatr trójwymiarowy».“¹¹⁷ Niewątpliwie Claudel zapożyczył pomysł techniczny — i to jest najmniej ważne — ale pogłębił dramat, pogłębił tym inscenizacyjno-dramaturgicznym chwytem wiedzę o ludziach działających na scenie, poszerzył warsztat aktora i scenografa przez wprowadzenie nowego, uzupełniającego świata.

Cocteau, Lorca, Brecht, Wyspiański stawiali w swoich dramatach pewne zadania inscenizacyjne i sami je rozwiązywali. Giraudoux, Majakowski i ekspresjoniści rozwiązywali je wspólnie z reżyserami i dekoratorami teatralnymi. Shaw i Claudel najczęściej nie znajdują rozwiązań dla swoich wizji teatralnych, ale zapładniają inscenizatorów — i to jest bardzo cenne dla rozwoju teatru. Teatr nie musi szukać nowych środków poza sztuką dramatyczną, lecz nowe odkrycia formalne służą treści dramatycznej, splatają się z nią w jednolitą całość.

Na zupełnie wyjątkową uwagę zasługuje wspomniany już dramatyczny utwór Apollinaire'a *Les Mamelles de Tirésias*, a przede wszystkim wiersze odnoszące się do teatru nowoczesnego. Poeta bardzo wyraźnie widzi nowy budynek teatralny i zespolenie wszystkich sztuk w inscenizacji. Utwór został napisany w 1916 r.; w owym czasie już były widoczne próby skasowania kurtyny, rampy, połączenia sceny z widownią — słowem, wyraźne objawy niezadowolenia ze sceny pudełkowej. Ale — o ile wiem — nie było projektów teatru ze sceną pośrodku; takie projekty ukażą się dopiero po roku 1928 (zob. s. 90). A więc dziesięć lat wcześniej, więcej nawet, poeta, uważany za dosyć zwariowanego, „zaprojektował“ teatr sferyczny ze sceną jedną pośrodku widowni i drugą okalającą pierścieniem widzów. Na takich właśnie zasadach jest oparty Teatr Totalny Piscatora i Gropiusa i Teatr Symultaniczny Pronaszki i Syrkusa z 1928 r., częściowo teatry Meyerholda z 1932, Käba — dla Charkowa z 1938, von Labana — z 1951 r. i wiele innych. Jest to więc linia generalna współczesnej architektury teatralnej. Projekt Apollinaire'a nie jest bynajmniej „wielką improwizacją“. Poeta był jak najbardziej zaprzyjaźniony z plastykami, architektami, reżyserami, pisał malarzom manifesty, bronił sztuki nowoczesnej. Wyraża się to również w propagowaniu teatru jako syntezy wszystkich sztuk, nie tylko poezji, muzyki i malarstwa, lecz również krzyków, hałasów, akrobacji, tych elementów, które charakteryzowały m. in. teatr Meyerholda.

Podobnie jak wiele innych koncepcji teatralnych zrodzonych w wyobraźni artystów, idea Apollinaire'a nie doczekała się prędko realizacji, pozostała nawet mało zauważona; ale przecież nie jest bez znaczenia zarówno dla poetów, jak i dla inscenizatorów i architektów, że ta koncepcja zrodziła się właśnie z zainteresowania wszystkimi sztukami i w dziele dramatycznym.

Nie należy sądzić, że ta wspaniała ewolucja inscenizacji, tak wyraźna w teatrze (Wielka Reforma), ale równie bogata w dramacie (starałem się tego dowiedzieć), została zahamowana, że drogi teatru i dramatu rozeszły się, że dzisiaj rozdźwięk między literatami i inscenizatorami zarysowuje się ostrzej niż kiedykolwiek. Nie jest tak źle. Tylko że wielkie dzieła zawsze należały i należą do rzadkości. W ostatnich paru latach widzieliśmy na scenach polskich kilka bardzo interesujących pod tym względem pozycji — np. *Muchy* Sartre'a, w których egzystencjalizm literacki bardzo ściśle odpowiada formie plastycznej sur-

realizmu; niewątpliwie wpłynęło to na formę scenografii Kosińskiego. Dwa ostatnie obrazy były wyraźnie surrealistyczne. Zbyt późne wprowadzenie tej pozycji osłabiło oczywiście siłę nowości dramatycznej i inscenizacyjnej sztuki Sartre'a. Krócej czekaliśmy na Becketta, Ionesco i Dürrenmatta, których sztuki niewątpliwie stawiają nowe zadania inscenizacyjne. Wspaniałe przedstawienie *Czekając na Godota* w Teatrze Współczesnym jest tego przykładem. Realizacja polska poszła dość ściśle za koncepcją inscenizacyjną Becketta; uzupełniła ją, wyciągnęła z niej wszystkie konsekwencje, ale „nowe, twórcze odczytanie tekstu” było — na szczęście — zbędne. W samej sztuce istniały jakieś nowe propozycje pokazania dramatu pewnego typu współczesnej mentalności w nowych kategoriach symbolizowania.

Krzesła Ionesco wprowadzają tragedię przedmiotu, symbolizm przedmiotu — tak częsty temat malarstwa współczesnego. Również na *Księżniczkę Burgunda* Gombrowicza czekaliśmy zbyt długo — i nowe widzenie człowieka i jego dramatu, nowa forma pokazania tragedii już nas nie oszołomiły, nie uderzyły. *Bal manekinów* Bruno Jasińskiego, odkrywczy tematyką społeczną i surrealistyczną formą (przypominają się manekiny w obrazach surrealisty Carlo Carrà), też się spóźnił na scenę — a więc znowu dramaturgia proponująca nową inscenizację wyprzedziła teatr.

Ciekawe spostrzeżenie na temat takiego wyprzedzenia teatru przez dramat poczynił Bab w swoim *Teatrze współczesnym*: „Należy odnotować w historii teatralnej fakt, iż w związku ze swoim dramatem *Złudzenie* Strindberg wskazał po raz pierwszy na możliwość zastąpienia plastycznych dekoracji projekcjami w stylu «laterna magica». Sugestia w kierunku zastosowania takiego nierealnego obrazu scenicznego nieprzypadkowo związana była ze sztuką bardzo doniosłą dla późniejszych tendencji.”

W związku z Gerhardem Hauptmannem i jego inscenizacją *Wilhelma Tella* oraz własnej jego sztuki *Samotni* Bab stwierdza: „Ani Reinhardt przedtem, ani Jessner potem nie stworzyli nic potężniejszego od tego reżyserskiego dzieła Hauptmanna.” Interesująca jest wreszcie wzmianka o dramaturgii Sorgego: „W roku 1912 pojawia się nieoczekiwana jaskółka ekspresjonizmu w dramaturgii, dramat Sorgego *Der Bettler* (*Żebrak*) [...]. Do wprost genialnych należały te sceny, w których ustaje nagle realna akcja i zgodnie ze wskazówką dramaturgo pisarza reflektor odcina na ciemnym tle symbolicznie uformowaną grupę postaci, z których ust rozbrzmiewają śpiewne wiersze o niesłychanym patosie. [...] Dopiero w wiele lat później, kiedy twórca poległ już dawno na wojnie, Reinhardt wystawił tę sztukę [...] ale mamy tu dobitny przykład, że geniusz pisarza antycypował nie istniejącą jeszcze formę sceniczną.”¹¹⁸

Kafkę można chyba uważać za jednego z patronów współczesnego teatru. Nie dlatego, żeby jego utwory spotykało się często na scenie, ale dlatego, że z jego ducha wyszli tacy dramatopisarze, jak Sartre, Camus, a również Beckett i Ionesco.

Kafka nie napisał żadnego dramatu, ale teatr był mu bliski. Zaprzyjaźnił się z trupą żydowskich aktorów, w swoim *Dzienniku* streszcza widziane przedstawienia, robi uwagi o grze aktorów, teatr nawiedza go w snach. Inscenizatorzy twierdzą, że powieści Kafki są teatralne; nie dlatego, że są dialogowane, że mają mało zmian scenerii, nie — dlatego że mają atmosferę teatralną, że narzucają nowe widzenie, nowy styl teatralny. Są one wyrazem naszych czasów, niepokojów, które spotykamy w literaturze egzystencjalistycznej i malarstwie surrealistycznym.

Proces i *Zamek* pisał Kafka w okresie I wojny światowej, na wiele lat przed oficjalną deklaracją tych kierunków. Camus charakteryzuje jego twórczość jako „wahanie między rzeczywistością i fantastyką, jednostką i ogółem, tragicznością i codziennością, absurdem i logiką — życiem codziennym i niepokojami nadnaturalnymi”.¹¹⁹ Gide daje takie określenie: „Realizm jego obrazów wkracza stale w fantastyczność i nie umiałbym określić, co bardziej podziwiam: «naturalistyczne» odtworzenie świata fantastycznego, uprawdopodobnione precyzją konkretnych obrazów, czy pewność i śmiałość, z jaką zwraca się pisarz ku sferze tajemnicy.”¹²⁰ Jest to zarazem doskonała definicja malarstwa i dekoracji surrealistycznych, których drobiazgowość przedmiotowa czyni świat fantastyczny realnym lub też świat realny fantastycznym. Gdy w 1947 r. J. L. Barrault wystawił *Proces*, dekoracje projektował Félix Labisse — surrealistą (il. 93).

Kabaret artystyczny to cała historia sztuki, sztuki nieoficjalnej i najczęściej nie notowanej (jaka szkoda), podkasanej czasem i czasem podpitej, ale zawsze szczerzej, gorliwiej i wpływającej na pewno na zasadnicze manifestacje artystyczne. Od Grecji po dzień dzisiejszy zbierali się artyści: pisarze, malarze, muzycy, aktorzy, a razem z nimi uczeni, ażeby pogadać o sztuce, ażeby zaprezentować kolegom dzieła, a raczej dziełka często najodważniejsze i próby najśmielsze formą i treścią. Zbierali się u Aspazji, żony Peryklesa, u Maecenasu w Rzymie cesarskim, śpiewali i grali dla pięknej Clemence Isaure w Tuluzie, współzawodniczyli w Norymberdze, dyskutowali u kurtyzan Renesansu (Imperia) i w tawernach Londynu. Cyrano układał ballady w oberży Ragueneau, jak Murger powieści w „Momusie”, w otoczeniu cyganerii paryskiej. Wytworne rozmowy obowiązywały upudrowanych artystów w Hôtel Rambouillet, a znacznie więk-

sza swoboda panowała w Café Procope i pozwalała na szczere i trafne ośmieszenie *Semiramidy* w obecności Voltaire'a.

Ale kabaret współczesny zaczyna się w 1881 r., kiedy to malarz Rodolphe Salis otwiera na Montmartre „Chat Noir“ („Czarny Kot“, il. 135). Słaby malarz, ale znawca i miłośnik dobrej sztuki, bynajmniej nie pragnął zemścić się na towarzyszach za swe niepowodzenia artystyczne. „Dla elity poetów i malarzy, którzy do niego przychodzili, miał głęboką sympatię, uznanie, szczery podziw dla ich talentu. Miał trafny smak i zagrzewał ich swoimi sądami.“¹²¹ To wyuczucie kazało mu przenieść dzielnicę artystów ze śródmieścia, z Montparnasse, na przedmieście, gdzie stały jeszcze wiatraki (powstaną tu „Moulin Rouge“ i Moulin de la Galette“), w dzielnicę biedoty, która teraz bardziej interesowała pisarzy, malarzy i piosenkarzy.

Niedaleko znajdował się „Lapin Agile“ („Rączy Królik“). Tu R. Dorgelès i A. Warnod któregoś dnia przywiązują osłu pędzel do ogona, maczają w różnych farbach, z przodu podsuwają siano, z tyłu blejtram... i posyłają „obraz“ na wystawę. Został wywieszony w Salonie Niezależnych pod tytułem *Zachód słońca nad Adriatykiem* — wyraźna aluzja do impresjonistów.

W „Chat Noir“ Alphonse Allais pisze parodię krytyk teatralnych sławnego konserwatysty Sarceya, a „Temps“ drukuje je w dobrej wierze. Tu na piętrze odbywają się przedstawienia teatru chińskich cieni, które rysował Caran d'Ache.

Jak Théâtre d'Art przemienia się w „L'Oeuvre“, tak „Chat Noir“ w „Mirliton“ („Fujarka“), a Aristide Bruant lansuje styl dzielnicy z „wyrażeniami“, co stanowi jeszcze jeden pieprzyk dla burżujów. Zresztą odpowiednik tego stylu spotykamy i w teatrze naturalistycznym, i w malarstwie Lautreca, i w piosence: Eugénie Buffet w szmatach, w których mogłaby grać w *Na dnie* u Antoine'a, śpiewa piosenki biedoty.

W „Moulin Rouge“ jest weselej: French-Cancana tańczy „La Goulue“ i Valentin „Le Désossé“ (utrwaleni przez Lautreca), śpiewa Yvette Guilbert, równie wielka — i także naturalistka — w sztuce piosenki, jak Antoine w sztuce teatru. „Dżetom, pióropuszom, bogatej i delikatnej bieliźnie, klejnotom (fałszywym zresztą) gwiazd współczesnych przeciwstawiała prostotę obcisłej sukni z zielonej satyny, długie czarne rękawiczki i przesadną charakterystycję klauna...“¹²² (il. 134).

Tych tancerzy i piosenkarzy malują i rysują więksi artyści niż prezydenta Republiki. Dekorują lokale Toulouse-Lautrec i Bonnard, oni również reklamują te imprezy, a obok nich bardziej secesyjni Chéret, Willette. Tu spotykają się wszyscy artyści Paryża i całego świata, artyści wszelkich sztuk i wszelkich rang, synteza bardziej doskonała niż w Bayreuth.

W Niemczech powstają kabarety naśladowujące imprezy francuskie. Najpierw w 1901 r. w Berlinie „Ueberbrett!“ („Nadestrada“), ale nie improwizują tu

sami twórcy, kabaret ten przeznaczony jest dla zabawy publiczności, a nie dla zabawy artystów.

Potem powstaje w Monachium kabaret „Elf Scharfrichter“ („Jedenastu Katów“) z udziałem m. in. Franka Wedekinda. Ta impreza bardziej skupia artystów: malarzy, poetów, muzyków. Tu wystawia się czasem sztuki, których teatry nie chciały przyjąć.

Ale bardziej płodne artystycznie i bardziej specyficznie niemieckie były zebrania młodych artystów w piwiarniach, połączone z występami. Jeden z takich klubów przyjmuje nazwę „Die Brille“ („Okulary“), potem „Schall und Rauch“ („Brzęk i Dym“), a odbywają się w nich publiczne występy, w których prowadzonymi są Martin Zickel, Reinhardt i Kayssler. W ogóle aktorzy i tematyka teatralna biorą górę (parodie przedstawień). Z tego powstaną teatryki kabaretowe czy farsowe, a nawet awangardowe — przy formie *café chantant* nie mogli się niemieccy artyści utrzymać, może dlatego, że ta forma była czymś najbardziej francuskim i nie dawała się naśladować.

W Rosji po rewolucji rodzi się bardzo interesująca odmiana teatru kabaretowego, estrada polityczna. Pierwsze jaskółki ukazują się wcześniej, jeszcze za czasów carskich. W tych produkcjach bierze udział m. in. Meyerhold i Majakowski. Ale dopiero po ustaleniu się władzy radzieckiej zespoły „Niebieskich Bluz“ występują w fabrykach, na wiecach, propagując nowe reformy społeczne i idee polityczne, komentując wydarzenia w kraju i za granicą, inscenizując dyskusję jak rozprawę sądową, tworząc nowy rodzaj moralitetu, nie religijnego, lecz politycznego. Pod względem artystycznym niewątpliwie ciekawszy był wcześniejszy kabaret „Sinaja Ptica“ („Niebieski Ptak“), w którym spotykają się kierunki baletowe, operowe, teatralne w formie inscenizacji piosenek, tańca, krótkich scen dramatycznych. Plastycznie ten kabaret jest pod wyraźnym wpływem kubizmu (a więc zbliżony do teatru Tairowa), co zaznaczyło się przede wszystkim w usztywnionych kostiumach projektowanych przez P. Czeliczewa (projektował m. in. surrealistyczną scenografię do *Ondine* Giraudoux dla Jouveta w 1938 r.).

Obie estrady, chociaż dosyć różne od paryskich, niewątpliwie należy zaliczyć do kabaretu artystycznego, ale francuskie nie miały tych zadań polityczno-społecznych co „Niebieskie Bluzy“ i tej formy artystycznej co „Niebieski Ptak“. Chociaż i „Chat Noir“ z jednej strony niejednokrotnie atakował bogate mieszczaństwo, niesprawiedliwość, wyzysk, z drugiej zaś — przez udział artystów — wprowadzał nowe malarstwo na scenki, ale raczej jako improwizację niż wypracowaną formę. W Związku Radzieckim pokazano, że ta „lekka muza“ może mieć duże znaczenie polityczne i formalne.

W Polsce pod wpływem „Chat Noir“ powstaje w 1905 r. „Zielony Balonik“, znacznie lepiej trafiający w istotę kabaretu niż niemieckie naśladownictwa, bo jego celem było skupienie artystów, podniecenie ich wyobraźni twórczej i buntu obyczajowego.

Jakie było artystyczne znaczenie kabaretu?

Najistotniejszą jego wartość widzieć można w tym, że był to teren spotkań i wymiany poglądów artystów ze wszystkich dziedzin. Było to szczególnie ważne dla teatru, który przecież pretendował do miana sztuki syntetycznej, łączącej poezję, plastykę, muzykę, taniec. Kabaret miał duże znaczenie społeczne współdziałając w walce z zakłamaniem burżuazji. Stąd musiała się zrodzić specyficzna forma — piosenka satyryczna, dowcipna, ale złośliwa konferansjerka, krótkie obrazy sceniczne, żartobliwe i kłujące. Te wszystkie nowo narodzone formy potrzebowały aktorów i dekoratorów. Talenty rodziły się — najślusniej — przypadkowo i z miłości. Słaby poeta okazywał się nagle doskonałym konferansjerem czy twórcą skeczów, jakaś modystka — genialną pieśniarką. Karykaturzyści podolali zadaniu, wobec którego byłby bezsilny Ciceri i Craig. Przecież nie wystarcza teraz określenie dekoracją samego miejsca akcji — trzeba formą plastyczną scharakteryzować styl pisarza; nie każdy monumentalizuje, jak by sobie tego życzyli Appia, Craig, Fuchs. Tyle mówiliśmy o ich wielkości — zwróćmy uwagę na lukę: brak rozwiązania plastyczno- inscenizacyjnego komedii, satyry, groteski, a przecież te muzy wypełniały dwie trzecie ateńskich festiwali teatralnych. W kabarecie zrodziła się dekoracja komediowo-satyryczna, a przez nią wyraźniej określono środkami plastycznymi formę i nastrój tragedii. Dla tragedii — ciężkie monumentalne bryły, dla satyry — lekki rysunek, szkic, suggestia, karykatura. Najpierw był rysunek na blejtramie zaimprovizowany przez jednego z malarzy, i z tego powstała zasada. Gdyby Salis nie stworzył „Chat Noir“, czy powstałby *Ubu król* i jego dekoracje? Gdyby *Cezara i Kleopatę* „dekorował“ satyryk, czy nie byłaby to duża bomba inscenizacyjna? Wpływ kabaretu satyrycznego widzimy w przedstawieniach Meyerholda i Majakowskiego, Piscatora i Grosza, w inscenizacjach Cocteau i Lorki. Na scenach ukazuje się satyryczny rysunek jako dekoracja, ciężkie podesty odsłaniając konstrukcję stają się lekkie jak szkic rysunkowy. Ale ten kierunek plastyki zrodzony w kabarecie chyba znalazł najlepszego przedstawiciela w Władysławie Dąbrowskim, ironicznym inscenizatorze, który po „Cyruliku“ i innych kabaretach warszawskich stworzył *Wojnę wojnie*, *Zemstę lwowską*, *Klub Pickwicka*, *Wieczór Trzech Króli*, *Żołnierza królowej Madagaskaru*, w sposób nowy, satyryczny, pokazał Moliера, Gogola, Zapolską, Bałuckiego, Perzyńskiego — już nie w dekoracji rysunkowej, ale w bryle tak uformowanej, że zatraciła swoją monumentalną ciężkość, że stała się wesołą, roześmianą i kpiącą. Z kabaretu pochodzi malowana kurtyna, nawiązująca swą tematyką do akcji sztuki, kurtyna, którą Dąbrowski tak chętnie stosuje.

Ten styl scenograficzny nie u wielu dekoratorów odnajdziemy, we Francji na pewno u Touchagues'a. Wydaje się również, że kabaret zasadniczo wpłynął na inscenizację *Turandot* Wachtangowa i Niwińskiego — sam pomysł kostiumu częściowego dla aktora, pewnej prowizoryczności charakteryzacji i jakby przypadkowości dekoracji ma w sobie wiele z kabaretowej lekkości i improwiza-

cyjności. A potem *Lizystrata*, w której Rabinowicz interpretował antyczne kolumny przy pomocy kilku zbitych listew drewnianych (co nazwano konstruktywizmem). Przykładów wpływu kabaretu na teatr, na dekorację i kostium teatralny można by podać wiele. Ale przecież nie chodzi o liczbę, ważniejsza jest atmosfera, jaką wytworzył kabaret — atmosfera walki o formę i treść z pomocą małych form satyrycznych, przeciwstawianie wypracowanemu dziełu — improwizacji, ciężkości i pompie — lekkości i *esprit*, klasyce — współczesności, rekonstrukcji, a nawet syntezy — parodii.

Fanatyk kabaretu mógłby jeszcze niejedno dodać, chcąc udowodnić wielki wpływ tej muzy bez nazwiska na Talię (raczej niż na Melpomenę). Np. kontakt aktora z publicznością gdzie był większy niż w kabaretach artystycznych? Niektóre teorie wielkich reformatorów wyprzedzili mali dyrektorzy „Chat Noir” i „Moulin Rouge”. Boy twierdzi, że z „Zielonego Balonika” narodził się Teatr Polski!

Ale powtarzam: najważniejsze to połączenie we wspólnej twórczości (a nie produkcji) poety, malarza, muzyka i aktora. I chociaż sztuka tworzona przez nich była często podkasana, a nawet naga, to jednak zawsze współczesna we wszystkich dziedzinach.

Nie wyczerpawszy zagadnienia związków inscenizacji z dramatem doszliśmy jednak do pewnych wniosków: wybitne dramaty są twórcze również pod względem inscenizacyjnym i swoimi konwencjami scenicznymi bliskie są konwencji plastycznej. I chyba na tej drodze, a nie na innej, należy szukać teatru integralnego. Inna droga to ta, która dąży do zreformowania teatru tylko przez awangardową interpretację klasyków. Lecz choćby to były najgenialniejsze dzieła w przeszłości, zawsze ten rozdźwięk między treścią z jednej epoki a formą z innej będzie zgrzytem uniemożliwiającym osiągnięcie jednolitości konwencji artystycznych, a więc integralności teatru. Najgenialniejsza i odkrywczą interpretacja Bacha nie stworzy współczesnej muzyki. Dramat nie jest obiektem natury, jak drzewo czy człowiek, który może być tematem zawsze nowego obrazu. Dramat jest dziełem sztuki, może tylko rysunkiem, który teatr wzbogaca kolorami, ale zasadniczej konstrukcji, zasadniczej konwencji inscenizacja zmienić nie może.

Wielcy twórcy dramatów byli twórcami teatru. Nie tylko dlatego, że pokazali nowego człowieka i jego nowe problemy osobiste i społeczne, jego współczesne reakcje psychiczne, szczegółowo zanalizowane czy też nakreślone jedną śmiałą linią karykaturalną; nie tylko dlatego, że pokazali społeczeństwa i narody walczące o byt, opanowane entuzjazmem czy przygnębione pesymizmem, lecz również dlatego, że forma ich dzieł jest współczesna i teatralna. Teatralna, to znaczy nie rezygnująca z przenośni, obrazu, działająca w teatrze, a nieobecna w czytaniu, zapładniająca aktorów, reżyserów i scenografów nowymi koncepcjami sztuki w ogóle, często wykraczająca ponad teatr ówczesny, czasem niezrozumiała i trudna do przekazania ze sceny istniejącej i środkami ekspresji będą-

cymi w powszechnym użyciu. Ale te trudności są właśnie twórcze, pobudzają do poszukiwań aktora, reżysera, scenografa, a może i architekta.

W teatrze współczesnym widoczna jest walka między autorem a inscenizatorem (reżyserem czy plastykiem). Nie może to być walka o eliminację któregoś ze składników teatru, przeciwnie, musi to być walka o integrację, o scalenie wszystkich elementów widowiska teatralnego, społecznego i artystycznie twórczego na równi z innymi sztukami. Na przytoczonych przykładach widzieliśmy, jak autorzy dramatyczni współtworzą inscenizację współczesną bądź dzięki oparciu i bezpośredniemu uprawianiu rzemiosła reżysersko-plastycznego, bądź przez związanie się ściśle z określonym teatrem albo tylko przez indywidualny pisarski talent dramatyczno-widowiskowy. Jest to konieczne dla rozwoju sztuki teatralnej, dla wytworzenia spójni między wszystkimi sztukami, dla wytworzenia jedności przedstawienia, choćby było ono realizowane przez różnych kolejnych „fachowców“.

Jakimś ideałem w miniaturze, zespalałym współczesną treść i formę, wyrazem współpracy poety, malarza i aktora, jest z pewnością kabaret artystyczny, którego przecież zebrania związkowe, a tym bardziej sekcyjne zastąpić nie mogą.

Rozwój scenografii w olbrzymim stopniu uzależniony jest od dramatu, podobnie jak od malarstwa, jako od sztuk wyjściowych, podstawowych. Potrzebne jest wzajemne poznanie się, poznanie języków tych dwóch dyscyplin teatralnych, dla wyciągnięcia raczej wspólnych korzyści niż argumentów do dyskusji, która sztuka jest ważniejsza. Bo ważniejsza jest zawsze ta sztuka, która jest lepsza, bogatsza w nowe, zapładniające soki.

WNIOSKI

U siłowaliśmy przedstawić zasadnicze idee największych reformatorów teatru i inscenizatorów, współczesne kierunki w plastyce, nowe koncepcje architektury teatralnej, inscenizacyjne wartości dramatu. Wszystkie te dziedziny oddziałują na ewolucję scenografii: dramat, koncepcja inscenizacyjna, konwencje malarskie, architektura i urządzenia teatru. Wydaje się, że zapoznanie czytelnika polskiego z tymi zagadnieniami, stosunkowo mało u nas znanymi, było konieczne dla należytej oceny polskiej scenografii, jej nowych wartości, jej oryginalnej ewolucji i jej współczesności.

Tworząc jakieś dzieło musimy uświadamiać sobie, co było przed nami i do jakiego celu zdążamy. A ponieważ dzieło to jest złożone z tak wielu elementów, tak różne sztuki mają na nie wpływ, obowiązuje nas znajomość wszystkich dziedzin artystycznych, zrozumienie rozwoju formy, zrozumienie przemian. Zauważymy wówczas, że istnieje jakaś prawidłowość w rozwoju sztuki, że konwencje każdej epoki, każdego nawet okresu, są podobne we wszystkich dyscyplinach artystycznych. Sztuka jak żywy organizm przeistacza się, rozwija się na zasadzie kontynuacji i przeciwstawień.

W pierwszym wypadku przykładem może być przejście od ostatniej fazy realizmu dziewiętnastowiecznego Corota, Milleta, Rousseau do impresjonizmu; przykładem mogą być przemiany w malarstwie Maneta, następnie — ewolucja od impresjonizmu do postimpresjonizmu i fowizmu, różne fazy kubizmu od pryzmatycznego przez analityczny do syntetycznego, a stąd do abstrakcjonizmu.

W architekturze teatralnej ta kontynuacja zaznacza się w zachowaniu sceny pudełkowej, adaptowanej do nowych potrzeb przez dodanie „kieszeni” bocznych, sceny obrotowej itp., słowem, w większym zmaszynizowaniu teatru. Zaznacza się również w zbliżeniu aktora do widza, do czego prowadzi spłyconie sceny (Künstlertheater w Monachium), rozbudowanie proscenium i połączenie

schodami z salą; potem proscenium wydłuża się, wrzynając się w widownię, między publiczność (Grosses Schauspielhaus w Berlinie) i wreszcie scena odrywa się od ściany i zajmuje miejsce na środku widowni (projekty Piscatora i Meyerholda).

Tę kontynuację widzimy w inscenizacji. W dekoracji miejsce akcji precyzuje się. Ogólnikowy plac czy pokój staje się konkretnym placem czy pokojem w danym kraju, mieście, epoce historycznej. Potem dochodzi jeszcze element interpretacji w duchu dramatu: plac czy pokój w tragedii musi być inny niż w komedii. I jeszcze mały krok naprzód, i styl dekoracji będzie charakteryzował indywidualność artystyczną scenografa. Z punktu widzenia technicznego dekoracja płaska, malarska, wzbogaca się z czasem elementami trójwymiarowymi. Na początku XX wieku dekoracja plastyczna triumfuje. Reżyseria przechodzi powoli z jakiejś roli podrzędnej, inspicjenckiej, do roli organizowania jednolitości artystycznej spektaklu; aktor — od sztampy do naturalistycznego uosabiania i wreszcie do komponowania postaci; światło — od imitacji przyrody do charakteryzowania nastroju dramatu.

Dramat zachowuje zasadę podziału na akty, ale coraz swobodniej ją interpretuje. Psychologia postaci staje się coraz bardziej drobiazgową, akcja coraz bardziej specyficzna. Autorzy podejmują klasyczne tematy Edypa, Antygony, Elektry, Amfitriona.

Ale co pewien czas następuje zamiast kontynuacji jakiegoś kierunku zwrot, przeciwstawienie się, zmiana linii. Impresjonizmowi bardzo wyraźnie przeciwstawia się kubizm, abstrakcjonizmowi — surrealizm, surrealizmowi — tasyzm.

W teatrze naturalizmowi Stanisławskiego przeciwstawia się biomechanika Meyerholda, ekspresjonizmowi — neorealizm, malarskości — architektura, kolorowi — forma, aktorowi przeżywającemu — aktor przedstawiający, przedstawieniom psychologicznym — przedstawienia widowiskowe.

Architekturze kubistycznej przeciwstawia się budownictwo o liniach opływowych. W literaturze prądom realistycznym przeciwstawiają się nurty symbolistyczne, drobiazgowemu opisowi życia — uogólnienia, klasycznemu spokojowi i równowadze — niespokojny ekspresjonizm, światu realnemu — świat fantastyki surrealistycznej.

Te fluktuacje prądów na zasadzie kontynuacji i przeciwstawień tworzą nurt postępu w sztuce. O ile od renesansu do XIX wieku ten nurt przybierał kierunek iluzjonistyczny, z naturalizmem jako punktem szczytowym, to w XX wieku zaznaczył się odwrót — może najlepiej widoczny w plastyce. Scenografia jako sztuka o podobnym rytmie rozwojowym jak malarstwo sztalugowe również odchodzi od iluzjonizmu, co zaznacza się w dekoracji syntetycznej, choć trójwymiarowej, i w podestach zgeometryzowanych (Appia), dekoracji symbolistycznej (Craig) i konstruktywistycznej (Meyerhold, Piscator) oraz w dekoracjach malarskich fowistycznych (Bakst, Matisse), kubistycznych (Léger, Picasso), surrealistycznych (Labisse, Dali).

Widzimy również, że w teatrze XX wieku elementy wizualne odgrywają większą rolę niż w innych epokach, gdy teatr był raczej słuchowiskiem, a widowiskiem — balet. Reforma teatru opiera się na reformie plastyki teatralnej: dekoracji, kostiumu, ruchu i pozy aktora i oświetlenia. Aktorzy dramatów wypowiadają się również i obrazami; formą literacką sugerują jakąś nieautentyczną scenerię. Najbardziej nawet oszczędne inscenizacje Szekspira są bogatsze wizualnie niż przedstawienia w „The Globe“.

Ta ważna (ale przecież nie najważniejsza) rola plastyki w teatrze spowodowała z jednej strony wymagania w stosunku do scenografa, z drugiej — wymagania w stosunku do reżysera i aktorów. Scenograf nie może być technikiem, lecz artystą plastykiem. Reżyser i aktorzy — jako współtwórcy widowiska — również muszą mieć wykształcenie plastyczne i wyczucie współczesnej plastyki. To z kolei prowadzi do spektaklu integralnego, do jednolitości dzieła teatralnego jako odrębnej sztuki. W malarstwie, muzyce, poezji tendencje te występują bardzo wyraźnie. W teatrze najjaskrawiej przejawiały się tendencje do spektaklu autonomicznego w inscenizacjach Meyerholda, a to jako reakcja na najbardziej krańcowy naturalizm Stanisławskiego i jako reakcja sztuki rewolucyjnej na sztukę burżuazyjną.

Z chwilą gdy plastyka nabrała w teatrze takiego znaczenia, że do opracowania scenografii potrzebny był artysta, to, jak każdy artysta, nie mógł on pozostać anonimem ani na afiszu, ani w swoim dziele. Dekoracja nie tylko charakteryzuje konwencje dramatu, lecz również charakteryzuje indywidualność scenografa. Eklektyzm staje się wadą, zaletą — umiejętnością zachowania indywidualnego stylu pomimo różnych tematów. Ta zasada utrwaliła się dzięki wprowadzeniu do teatru wielkich malarzy naszego wieku, jak Picasso, Braque, Léger, Matisse, Dufy, Chagall... Dlatego dopiero w XX wieku można mówić o scenografii jako sztuce i o scenografach jako artystach współczesnych i indywidualnych w swoich dziełach. W każdym niemal kraju łatwo wymienić kilkunastu wybitnych. W Rosji: Bakst, Benois, Gonczarowa, Łarionow, Fedorowski, Ekster, Niwiński, Popowa, Rabinowicz, Rindin, Stenbergowie, Wiesnin. W Niemczech: Klein, Preetorius, Neher, Jürgens, Otto, Wagner. We Francji: Bérard, Barsacq, Cassandre, Coutaud, Gischia, Labisse, Touchagues, Wakhevitch. W Anglii: Hurry, Piper. W Ameryce: Geddes, Jones, Oenslager, Simonson, Mielziner.

Tak wielka ilość wybitnych scenografów domaga się krytycznej analizy ich dzieł. Według jakich kryteriów? Recenzenci teatralni oceniają dekorację, w najlepszym wypadku, zależnie od dramatu: czy charakter dekoracji odpowiada charakterowi sztuki? Ten słuszny postulat nie może być jedynym w stosunku do dzieła plastyki. Należy więc w tym samym stopniu co kryteria dramatyczne stosować i kryteria plastyczne: stosunek danej scenografii do panujących prądów w malarstwie sztalugowym, wartości odkrywcze, walory kompozycyjne bryły i koloru, stosunek kostiumów do dekoracji itp. Problemy reżyserii, gry aktorów i oświetlenia musimy z konieczności odrzucić, bo to są elementy, których zare-

jestrować nie można; trzeba więc poprzestać na dramacie i projekcie lub fotografii.

Pomimo swojej niedoskonałości projekt czy fotografia dekoracji daje lepsze pojęcie o tej dziedzinie, niż jakikolwiek dokument mógłby nam przekazać obraz reżyserii czy gry aktorskiej. Kilka projektów jednego scenografa pozwala określić nam jego kierunek, styl, zamiłowania. Zebrane projekty z okresu półwiekowego dają nam doskonały materiał do porównań, wniosków, analizy, doskonale unaoczniają ewolucję scenografii.

Nie zawsze ta ewolucja scenografii idzie w parze z ewolucją teatru — scenografia jest przecież tylko częstką przedstawienia — ale jako jedyny znak widomy dekoracja może być utożsamiona z inscenizacją, a ta z kolei z linią artystyczną teatru. Dlatego historia scenografii XX wieku pozwala nam lepiej zrozumieć przemiany formy teatralnej, a niektóre zasady jej wartościowania zachowują swój sens także w stosunku do reżyserii i gry aktorskiej.

Również w Polsce scenografia była elementem postępowym i artystycznym teatru, dlatego przede wszystkim, że wielki poeta-dramaturg i wielki malarz był jednocześnie twórcą pierwszej w Europie nowoczesnej scenografii.

PRZYPISY
DO CZĘŚCI
PIERWSZEJ

- ¹ M. Treter, *Teatr a sztuki plastyczne*, „Sztuki Piękne“ 1932 X—XI, s. 350—351
- ² Kilka filmów nakręcono, lecz ta pożyteczna dokumentacja już została przerwana.
- ³ Scenografia — od greckiego *skéné* — scena i *grápho* — pisać, rysować. Sztuka tworzenia dekoracji i kostiumów, obejmująca także rekwizyty i charakterystyzację oraz oświetlenie.
- ⁴ M. J. Moynet, *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Paryż 1888, przedmowa. Przekład tego cytatu jak i dalszych przytoczonych w tej książce, o ile nie podano tłumacza, pochodzi od autora.
- ⁵ *ibid.*, s. 2
- ⁶ Zob. wypowiedzi Wyspiańskiego na ten temat.
- ⁷ Meiningerzy i Wagner są w dziedzinie inscenizacji jakby prekursorami naturalizmu *sensu stricto*.
- ⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przekład z tekstu francuskiego w: L. Moussinac, *Traité de la mise en scène*, Paryż 1948, s. 22 i nast.
- ⁹ A. Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung*, t. I, s. 309, cyt. w: L. Moussinac, *op. cit.*, s. 22
- ¹⁰ Adolphe Appia, urodzony w Genewie w 1862 r. Otrzymuje wykształcenie muzyczne. Maluje z amatorstwa. Pociąga go teatr muzyczny, synteza sztuk. Zapoznaje się z ideami Wagnera, ale inscenizacje w Bayreuth budzą jego protest. Zaszywa się na wsi, medytuje, powstają pomysły inscenizacyjne do Wagnerowskiej tetralogii, kilku sztuk starożytnych i współczesnych. W 1895 r. ukazuje się w Paryżu pierwsza publikacja o inscenizacji dramatów Wagnerowskich. Rozwija te idee w większej pracy wydanej w 1899 r. po niemiecku w Monachium pt. *Die Musik und die Inszenierung*. W 1903 r. inscenizuje w Paryżu dla trzech prywatnych przedstawień *Astarté* (na podstawie *Manfreda* Byrona). W 1906 r. poznaje Jaques-Dalcroze'a, nawiązują współpracę. Z tego okresu pochodzi kilka publikacji Appii, jak *Die Rhythmische Gymnastik und das Theater*. W 1912 r. inscenizuje *Orfeusza* Glucka w Hellerau, w 1914 r. *La Fête de juin* w Genewie. W 1921 r. ukazuje się w Genewie publikacja Appii *Oeuvre d'art vivant* (*Dzieło sztuki żywej*), a w 1923 r. w Mediolanie szkic pt. *Art vivant ou nature morte* (*Żywa sztuka czy martwa natura?*). W tym samym 1923 r. inscenizuje *Tristana i Izoldę* w Mediolanie (dyryguje Toscanini), w 1925 r. — *Złoto Renu* i *Walkirię* w Bazylei. Umiera

- w 1928 r. W 1930 r. opublikowano album projektów scenograficznych Appii, jak się zdaje, zupełnie w Polsce nie znany.
- ¹¹ A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, Monachium 1899, przekład z tekstu francuskiego w: L. Moussinac, op. cit., s. 24—25
- ¹² Chodzi o światło elektryczne reflektorów punktowych.
- ¹³ A. Appia, op. cit., cyt. w: L. Moussinac, op. cit., s. 25
- ¹⁴ *ibid.*, s. 26
- ¹⁵ *ibid.*, s. 22
- ¹⁶ A. Appia, *Żywa sztuka czy martwa natura?* „Pamiętnik Teatralny“ 1956 zeszyt 4, s. 593, przekł. H. Szymańskiej
- ¹⁷ Émile Jaques-Dalcroze (1865—1950), podobnie jak Appia pochodzący z rodziny szwajcarskiej, urodził się w Wiedniu, studiował w Konserwatorium w Genewie. Był kompozytorem i pedagogiem. W latach 1906—1910 stworzył instytut rytmiki i plastyki w Hellerau koło Drezna. Temu zagadnieniu poświęcał wiele publikacji: *La plastique animée* (Plastyka ożywiona), *Le rythme, la musique et l'éducation* (Rytm, muzyka i wychowanie, 1902—1903). Jego idee miały doniosłe znaczenie społeczne i artystyczne. Tańcowi akademickiemu przeciwstawia ekspresję, „wnętrze“, wartości psychiczne, które pobudzone przez muzykę uzewnętrzniają się w gimnastyce rytmicznej, zrytmizowanym tańcu, w plastyce ożywionej — akcie jednostkowym lub masowym (jak w Grecji).
- Dalcroze uważa poczucie rytmu za podstawę każdej twórczości: poetyckiej, muzycznej, malarskiej, teatralnej. U aktora rytm prowadzi do syntezy ruchu, gestu, mimiki, do stylizacji plastycznej i dekoracyjności. Dalcroze inscenizował masowe widowiska rytmiczne, pod jego wpływem znajdowali się Appia i Isadora Duncan, a nawet baletmistrz Diaghilewa. Wagner, Nietzsche, Appia, Dalcroze mają jako wspólną zasadę przewodnią — reformę sztuki teatralnej poprzez muzykę.
- ²⁰ A. Appia, *Żywa sztuka czy martwa natura?*, loc. cit., s. 588
- ¹⁹ Zob. rozdz. III, s. 99 i nast.
- ²⁰ A. Appia, *Żywa sztuka czy martwa natura?*, loc. cit., s. 588
- ²¹ *ibid.*, s. 592
- ²² Zob. rozdz. II, s. 58 i nast.
- ²³ Georg Fuchs (1868—1949). Dramaturg: *Till Eulenspiegel*, *Manfred*, *Hyperion*, *Don Quixote*, *Christus*. Teoretyk teatru: *Die Schaubühne der Zukunft* (Scena przyszłości, 1904), *Die Revolution des Theaters* (1909), *Die Sezession der Dramatischen Kunst und das Volksfestspiel* (Secesja w sztuce dramatycznej a widowisko ludowe, 1911). Powołał w 1908 r. do życia monachijski Künstlertheater, później zaś Münchner Volksfestspiele. Fuchs jest niemal zupełnie przemilczany przez niektórych historyków teatru (Bab), przez innych bardzo ceniony (Moussinac). Cenili go bardzo Schiller i Wierciński. Ten ostatni pisał: „...gmach i scena monachijskiego Teatru Artystycznego są jednym z ważniejszych zjawisk «reformy teatralnej».“ („Scena Polska“ 1938 nr 2—3, s. 377).
- ²⁴ G. Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, cyt. w: L. Moussinac, op. cit., s. 38
- ²⁵ Edward Gordon Craig, ur. w 1872 r. w Anglii, syn słynnej aktorki Ellen Terry i architekta o zamiłowaniach teatralnych E. W. Godwina. Craig uczył się sztuki aktorskiej pod kierunkiem H. Irvinga. Mając lat 25, pomimo sukcesów, przerwał pracę aktorską, ażeby poświęcić się najpierw grafice (drzeworyty publikuje w „The Page“), a potem inscenizacji. W 1900 r. wystawia w konserwatorium w Hampstead operę Purcella *Dido and Aeneas*, a w rok później tegoż kompozytora operę *Dionysian*. W 1902 r. inscenizuje *Acis and Galatea* Haendla i misterium Housmana *Bethlehem*, potem w wynajętym teatrze w Londynie — *Rycerzy Północy* Ibsena i *Wiele hałasu o nic* Szekspira. Niepowodzenie zmusza Craiga do emigracji, najpierw do Niemiec, gdzie w 1904 r. wystawia *Venice Preserved* (Wenecja ocalona)

- Otwaya, później do Włoch, gdzie we Florencji tworzy szkołę teatralną i wydaje „The Mask” (od 1908 do 1929 r.). W 1912 r. inscenizuje w Moskwie *Hamleta*. W 1922 r. bierze udział w światowej wystawie teatralnej w Amsterdamie. W 1926 r. inscenizuje w Kopenhadze *Pretendentów do tronu*. Publikacje: w 1905 r. — *The Art of the Theatre (Sztuka teatru)*, w 1911 — *On the Art of the Theatre (O sztuce teatru)*, w 1913 r. — *Towards a New Theatre (Ku nowemu teatrowi)*, w 1918 — *The Marionette*, w 1921 — *The Theatre Advancing (Teatr w rozwoju)*, w 1924 — *Woodcuts and Some Words (Drzeworyty i kilka objaśnień)*, w 1925 — *Books and Theatres (Książki i teatry)*, w 1930 — *Irving*, w 1931 — *Ellen Terry*, w 1957 — *Index to the Story of my Days (Dodatek do historii moich dni)*. Craig mieszka obecnie na południu Francji.
- ²⁶ E. G. Craig, *De l'art du théâtre*. Paryż 1943, s. 51
- ²⁷ *ibid.*, s. 28
- ²⁸ K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1951, s. 354, przekład Z. Petersowej
- ²⁹ *ibid.*, s. 356
- ³⁰ *ibid.*, s. 366
- ³¹ Wypowiedzi Adolphe'a Retté oraz Alphonse'a Germain cytowane są w: G. Baty i R. Chavance, *Vie de l'art théâtral*, Paryż 1932, s. 257
- ³² Wypowiedź Pierre Quillarda cytowana *ibid.*, s. 259
- ³³ Zob. rozdział IV, s. 104 i nast.
- ³⁴ Z listu J. Mehoffera do matki z 4. XI. 1892, cytowane w: L. Płoszewski, *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 492
- ³⁵ Sergiusz Diagilew, ur. w Niżnim Nowgorodzie w 1872 r., umarł w Wenecji w 1929 r. Ten zubożały arystokrata rosyjski był mecenasem wszelkich sztuk o formie nowoczesnej, przede wszystkim plastycznych, wizualnych. Należy też zaliczyć Diagilewa do największych reformatorów teatru — tak rewolucyjne było znaczenie stworzonego przez niego Baletu Rosyjskiego dla sztuki, a szczególnie plastyki teatralnej. Był właściwie inscenizatorem tych baletów, w których wszystko działo się pod jego okiem. Potrafił wyszukać i zespolić największe talenty swoich czasów: muzyczne, malarskie i choreograficzne. Podobnie jak Appia i Craig, nie tworzył w ojczyźnie, ale sztukę rosyjską — dotychczas nie znaną — rozślawił na całym świecie.
- ³⁶ G. Baty i R. Chavance, *op. cit.*, s. 279
- ³⁷ Redaktorem działu teatralnego „Grande Revue” był Jacques Copeau.
- ³⁸ J. Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paryż 1910, s. 176
- ³⁹ Wypowiedź J. Rouché cytowana w *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paryż 1957, s. 177
- ⁴⁰ M. Horn-Monval, *La révolution théâtrale*, „Intermède” 1946 nr 1, s. 49
- ⁴¹ Wypowiedzi Copeau cytowane w: L. Moussinac, *op. cit.*, s. 30
- ⁴² Scenę taką zbudowano dopiero po I wojnie światowej.
- ⁴³ K. Stanisławski, *op. cit.*, s. 335
- ⁴⁴ *ibid.*, s. 334
- ⁴⁵ *ibid.*, s. 403
- ⁴⁶ *ibid.*, s. 423
- ⁴⁷ *ibid.*, s. 419
- ⁴⁸ A. Tairow, *Moskiewski Teatr Kameralny*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 47, s. 15
- ⁴⁹ J. Ludawska, *Teatr Wachtangowa*, „Pamiętnik Teatralny” 1954 zeszyt 1, s. 144
- ⁵⁰ Wypowiedź J. Tougenholda cytowana w: L. Moussinac, *Tendances nouvelles du Théâtre*, Paryż 1931, plansza 88
- ⁵¹ A. Tairow, *loc. cit.*
- ⁵² *ibid.*

- ⁵³ W. Meyerhold, *Moja droga twórcza*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 47, s. 16
- ⁵⁴ Zob. rozdz. III, s. 85 i nast.
- ⁵⁵ W. Meyerhold, loc. cit.
- ⁵⁶ Wypowiedź J. Tougenholda cytowana w: L. Moussinac, *Tendances nouvelles du Théâtre*, plansza 98.
- ⁵⁷ W. Meyerhold, loc. cit.
- ⁵⁸ ibid.
- ⁵⁹ Ch. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paryż 1946, s. 69
- ⁶⁰ K. Frycz, *Nasza współpraca*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 zeszyt 3—4, s. 368
- ⁶¹ ibid.
- ⁶² Zapowiedzią ekspresjonizmu jest przedwojenna inscenizacja *Upiórów* w „Kammerspiele” (reżyseria Reinhardta), szczególnie dzięki dekoracjom Edwarda Muncha, oraz inscenizacje sztuk Wedekinda, z ekspresjonistyczną grą samego autora. W 1916 r. wystawiono w Dreźnie sztukę Hasenclevera *Der Sohn* (Syn); w 1918 r. w Freie Volksbühne w Berlinie pod dyr. Kaysslera — dzieło Immermanna *Merlin*; tamże *Gaz Kaisera*, *Damaskus* Strindberga, *Masse—Mensch* (Człowiek i masa) Tollera w reżyserii Fehlinga, *Nibelungen* Hebbela (reżyseria Fehlinga, scenografia Pirchana). W 1919 r. założono w Berlinie teatr „Tribüne”, bez sceny, z samym tylko podestem, który miał „odsłonić, dzięki swej bezpośredniości, duszę i sumienie”; Karl Heinz Martin inscenizuje tu w dekoracjach bardzo meyerholdowskich *Die Wandlung* (Przemiana) Tollera i *Franziska* Wedekinda.
- ⁶³ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, Warszawa 1956, t. II, s. 45
- ⁶⁴ Zob. rozdz. II, III i IV.
- ⁶⁵ Wypowiedź C. Poupeye cytowana w: L. Moussinac, *Tendances nouvelles du Théâtre*, plansza 39.
- ⁶⁶ J. Bab, *Teatr współczesny*, Warszawa 1959, s. 253, przekład E. Misiołka
- ⁶⁷ Jouviet zaprojektował dekoracje do około 15 sztuk.
- ⁶⁸ Wypowiedź Jouveta cytowana w: R. Ordyński, *Louis Jouviet — aktor i reżyser*, „Teatr” 1948 nr 3—5, s. 43.
- ⁶⁹ L. Jouviet, *Témoignage sur le Théâtre*, Paryż 1952, s. 163
- ⁷⁰ Ch. Dullin, op. cit., s. 69
- ⁷¹ ibid., s. IV
- ⁷² H. Gouhier, *L'Essence du Théâtre*, Paryż 1943, s. V
- ⁷³ Ch. Dullin, op. cit., s. 71
- ⁷⁴ ibid., s. 73
- ⁷⁵ *L'Avare de Molière: Mises en scène et commentaires de Charles Dullin*, Paryż 1946
- ⁷⁶ J. Lassaigue, *L'Art de l'illusion* w: *Almanach des Arts*, Paryż 1937, s. 111
- ⁷⁷ ibid., s. 112
- ⁷⁸ G. Pitoëff, *Notre théâtre. Messages*, Paryż 1949, s. 7
- ⁷⁹ Zob. M. A. Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, Warszawa 1958, przekład W. Natansona.
- ⁸⁰ P. Lavedan, *Historia sztuki*, Wrocław 1954, s. 326, przekład H. Morawskiej i S. Kozakiewicz
- ⁸¹ G. Baty i R. Chavance, op. cit., s. 278
- ⁸² M. Horn-Monval, loc. cit., s. 38
- ⁸³ *Dictionnaire de la peinture moderne*, wyd. Hazan, Paryż 1954, s. 13
- ⁸⁴ A. Boll, *Du décor de théâtre*, Paryż b. d., s. 55—56
- ⁸⁵ *Dictionnaire de la peinture moderne*, s. 13
- ⁸⁶ ibid., s. 26
- ⁸⁷ Por. A. Appia, *Żywa sztuka czy martwa natura?*
- ⁸⁸ *Dictionnaire de la peinture moderne*, s. 18
- ⁸⁹ ibid., s. 8

- ⁹⁰ *ibid.*, s. 43
- ⁹¹ Zob. rozdział IV, s. 106 i nast.
- ⁹² R. Cogniat, *Les décors de théâtre*, Paryż 1955, s. 9
- ⁹³ Co do jego idei inscenizacyjnych, zob. rozdział I, s. 24 i nast.
- ⁹⁴ Na podobnej zasadzie jest oparty projekt Van de Veldego z 1914 r.
- ⁹⁵ G. Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Paryż 1918. Na idee Apollinaire'a zwraca uwagę pismo „Praesens” 1930 nr 2.
- ⁹⁶ *Architecture et dramaturgie*, Paryż 1950. Sprawozdanie z konferencji opracował André Villiers.
- ⁹⁷ *Conférence d'architecture théâtrale moderne, Paris 19—21 juin 1950*, sprawozdanie powielone, wydane przez Institut International du Théâtre
- ⁹⁸ Nie zawsze to jednak rozumiano! Widowiska dawane na początku XX wieku w arenach Arles, Nîmes miały dekoracje b. naturalistyczne, żywcem przeniesione z teatru, zasłaniające rzeczywiste budowle rzymskie i prawdziwe cyprysy znajdujące się poza arenami.
- ⁹⁹ Z. Raszewski we wstępie do cytowanej pracy A. Appii *Żywa sztuka czy martwa natura?* „Pamiętnik Teatralny” 1956 zeszyt 4, s. 586
- ¹⁰⁰ K. Stanisławski, *op. cit.*, s. 360
- ¹⁰¹ *ibid.*, s. 362
- ¹⁰² Nie zajmuję się w niniejszej pracy problemami technicznymi. Powinny by one być omówione w specjalnej pracy poświęconej technice sceny; tam byłyby na miejscu m. in. problemy techniki projekcyjnej, budowy reflektorów, światła kolorowego.
- ¹⁰³ Podobnie Lorca jest wielkim dramaturgiem, lecz również inscenizatorem, scenografem.
- ¹⁰⁴ Z listu Jarry'ego do Poe, cyt. w przedmowie T. Boya-Zeleńskiego do przekładu polskiego *Ubu króla*, Warszawa 1936, s. 12—14
- ¹⁰⁵ Z przedmowy Boya, *ibid.*, s. 41
- ¹⁰⁶ *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, Bruksela 1956, s. 3
- ¹⁰⁷ P. Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paryż 1954, s. 38—39
- ¹⁰⁸ F. Nourissier, *Lorca*, Paryż 1955, s. 75—76
- ¹⁰⁹ W. Majakowski, *Pluskwa*, Warszawa 1956, posłowie, s. 83
- ¹¹⁰ Cyt. W. Szewczyk, *Dramaturgia niemiecka*, Warszawa 1954, s. 83—84
- ¹¹¹ J. Bab, *op. cit.*, s. 258
- ¹¹² B. Shaw, *Cezar i Kleopatra*, Warszawa 1955, s. 55, przekład F. Sobieniowskiego
- ¹¹³ *ibid.*, s. 19, przedmowa autora
- ¹¹⁴ Inscenizacji *Świętej Joanny* nie omawiam, chociaż anachronizm jest w tej sztuce jeszcze bardziej wyraźny niż w *Cezarze i Kleopatrze*, bo *Joanna* była napisana dosyć późno, w 1924 r., i ten rodzaj inscenizacyjny nie był już nowością.
- ¹¹⁵ P. Claudel, *Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames* (Uwagi dla „L'Oeuvre” przed rozpoczęciem prób *Zwiastowania*), przedruk w Lugné-Poe, *Dernière pirouette*, Paryż 1946, s. 184 i nast.
- ¹¹⁶ Stwierdza to aktorka Marie Kalf w liście do Lugné-Poe publikowanym w *Dernière pirouette*, s. 182.
- ¹¹⁷ J. L. Barrault, *O teatrze integralnym i „Krzysztofie Kolumbie”*, „Teatr i Film” 1957 nr 8, przekład J. Kukulczanki
- ¹¹⁸ J. Bab, *op. cit.*, s. 124, 226, 256—257
- ¹¹⁹ „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault” nr 20 (październik 1957), s. 66
- ¹²⁰ *ibid.*, s. 12. Zapisek Gide'a o Kafce pochodzi z *Journal*, z dnia 28. VIII. 1940.
- ¹²¹ A. Astre, *Les cabarets littéraires et artistiques w: Les Spectacles*, Paryż 1931, s. 356
- ¹²² H. G. Ibels, *Le café-concert et la chanson w: Les Spectacles*, s. 326

BIBLIOGRAFIA
DO CZĘŚCI
PIERWSZEJ

- Allevy-Viala M. A., *Inscenizacja romantyczna we Francji*, Warszawa 1958, przekład W. Natanson
- Antoine A., *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paryż 1921
- Antoine A., *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paryż 1928
- Bab J., *Teatr współczesny*, Warszawa 1959, przekład E. Misiolka
- Barchin G. B., *Architektura teatru*, Moskwa 1947
- Baty G. i Chavance R., *Vie de l'art théâtral*, Paryż 1943
- Boll A., *Du décor de théâtre*, Paryż (b. d.)
- Boll A., *La mise en scène contemporaine*, Paryż 1944
- Cogniat R., *Cinquante ans de spectacles en France. Les décors de théâtre*, Paryż 1955
- Craig E., *De l'art de théâtre*, Paryż 1943
- Décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, Bruksela 1956
- Dictionnaire de la peinture moderne*, Paryż 1954
- Dictionnaire du ballet moderne*, Paryż 1957
- Dubourg P., *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paryż 1954
- Dullin Ch., *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paryż 1946
- Kamierny teatr i jego chudożniki 1914—1934* ze wstępem A. Efrosa, Moskwa 1934
- Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paryż 1957
- Gervais A. C., *Propos sur la mise en scène*, Paryż 1943
- Gouhier H., *L'essence du théâtre*, Paryż 1943
- Hamann R., *Historia sztuki*, Warszawa 1934, przekład M. Wallisa
- Lavedan P., *Historia sztuki*, Wrocław 1954, przekład H. Morawskiej i S. Kozakiewicz
- Loukomski G. K., *Les théâtres anciens et modernes*, Paryż 1934
- Lugné-Poe A. M., *Dernière pirouette*, Paryż 1946
- Moussinac L., *La décoration théâtrale*, Paryż 1922
- Moussinac L., *Tendances nouvelles du Théâtre*, Paryż 1931
- Moussinac L., *Le théâtre des origines à nos jours*, Paryż 1957
- Moussinac L., *Traité de la mise en scène*, Paryż 1948
- Moynet M. S., *L'envers du théâtre*, Paryż 1888
- Mściwujewski A., *Scena przestrzenna*, Lwów 1938
- Nourissier F., *Lorca*, Paryż 1955

- Olkiewicz J., *Archipelag Picassa*, Warszawa 1958
Parmelin H., *Cinq peintres et le théâtre*, Paryż 1956
Pitoëff G., *Notre théâtre*, Paryż 1949
Schuberth O., *Das Bühnenbild*, Monachium 1955
Séchan Ch., *La danse grecque*, Paryż 1930
Sonrel P., *Scénographie*, Paryż 1943
Spectacles, Paryż 1931
Stanisławski K., *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1951, przekład Z. Petersowej
Starzyński J., *Ludzie i obrazy*, Warszawa 1958
Strzebiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958
Szewczyk W., *Dramaturgia niemiecka*, Warszawa 1954
Théâtre (Le). Encyclopédie par l'image, Paryż 1931
Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej*, Warszawa 1956
Tonecki Z., *Architektura i technika teatralna*, Warszawa 1956
Veinstein A., *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*, Paryż 1955
Veinstein A., *La mise en scène théâtrale*, Paryż 1955
Villiers A. i i., *Architecture et dramaturgie*, Paryż 1950
Winds A., *Geschichte der Regie*, Lipsk 1925

CZASOPISMA

- | | |
|--|---|
| „Almanach des Arts“ | „Praesens“ — odbitka polska nr 2, Warszawa 1930 |
| „Architecture d'aujourd'hui“ | „Rendez-vous des Théâtres du monde“ |
| „Aujourd'hui“ | „Révue Théâtrale“ |
| „Bühnentechnische Rundschau“ | „Sztuki Piękne“ |
| „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault“ | „Teatr“ („Teatr i Film“) |
| „Intermède“ | „Théâtre dans le monde“ |
| „Pamiętnik Teatralny“ | „Wiadomości Literackie“ |
-



II

NARODZINY WSPÓŁCZESNEJ SCENOGRAFII POLSKIEJ
S T A N I S Ł A W W Y S P I A Ń S K I

Wstęp: Dekoracja i architektura teatralna w Polsce przed Wyspiańskim .	145
--	-----

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

* * *	159
I. Twórczość plastyczna Wyspiańskiego	164
II. Malarstwo Wyspiańskiego a jego dramaty	176
III. Wpływy obrazów Matejki i innych malarzy na inscenizacje Wyspiańskiego .	180
IV. Scenografia w didaskaliach dramatów	182
V. Inszenizacje niewłasnych dramatów: <i>Hamlet</i> , <i>Dziady</i> , <i>Cyd</i> .	198
VI. Realizacje scenograficzne: <i>Bolesław Śmiały</i> .	204
VII. Muzyka	211
VIII. Współpraca Wyspiańskiego z teatrem krakowskim	215
IX. Dekoracje w teatrze krakowskim. Jan Spitziar	220
X. Pierwsza reforma scenografii polskiej	223
XI. Kraków a Wyspiański	225
XII. Teatr Ogromny	228
XIII. Scenografia do dramatów Wyspiańskiego po 1907 r.	234
Wnioski	238
Przypisy .	241
Bibliografia	244

WSTĘP:
DEKORACJA
I ARCHITEKTURA
TEATRALNA
W POLSCE
PRZED WYSPIAŃSKIM

Choć słusznie uważa się Stanisława Wyspiańskiego za twórcę naszej scenografii we współczesnym tego słowa znaczeniu, to przecież i przed nim istniała w Polsce jakaś plastyka teatralna. Ten mały szkic ma na celu zorientowanie czytelnika w historycznym rozwoju dekoracji polskich teatrów, w przemianach, które zachodziły w ciągu sześciu wieków jej życia, w bogactwie różnych form i kierunków.

Od czasów późnego średniowiecza odbywały się w Polsce przedstawienia teatralne: misteria, komedie rybałtowskie i dell'arte, opery i balety, ludowe szopki, które produkowały się wszystkie w jakichś pomieszczeniach: na zamku króla i dworach magnatów, w szkołach zakonnych, na placach miast i wsi. A do tych występów zawsze były potrzebne jakieś dekoracje i kostiumy, bardziej lub mniej bogate, bardziej lub mniej oryginalne, zrodzone z własnej koncepcji czy też zapożyczone z Zachodu. Wystawa — to znaczy to, co później nazywano dekoracją, a co dzisiaj nosi nazwę scenografii — zawsze zwracała uwagę widza (często bardziej niż tekst i akcja), budziła zdumienie szlachty swoimi maszynieriami i „perspektywami“ w operze królewskiej, wywoływała zachwyt chłopów ze wsi różnobarwną scenerią szopki krakowskiej.

Teatrolodzy odkrywają nowe nazwiska dekoratorów i architektów teatralnych; dzieła ich rzadko kiedy przetrwały do dnia dzisiejszego — ostatnia wojna poczyniła duże spustoszenia w skromnych pamiątkach ocalałych z poprzednich wojen i zaborów. Uległy zniszczeniu projekty Smuglewicza i Sacchettiego, liczne budynki teatralne spłonęły.

A jednak świadomość ciągłości artystycznej jest potrzebna, niezbędna dla rozwoju polskiej sztuki scenograficznej. Rozwój ten jest równoległy do ewolucji teatru zachodniego i równoległy do przemian, które dokonują się w innych dziedzinach sztuki, przede wszystkim w malarstwie. Uświadamiać sobie te prze-

miany następujące od średniowiecza do Wyspiańskiego to jakby szkicować sześciowiekowe drzewo genealogiczne polskiej scenografii, na którym wyraźnie widać etapy, sens i kierunek rozwoju. Łatwiej też już wówczas wyciągnąć wnioski i w stosunku do Wyspiańskiego, i w stosunku do scenografii dzisiejszej.

Najstarszą w Polsce formą teatralną są chyba widowiska wielkanocne, przedstawienia religijne, które wywodzą się z misteriów pasyjnych zachodnioeuropejskich. Początek ich sięga wieku XII, ale rozwój przypada na czasy późniejsze. Materiałów do poznania inscenizacji zachowało się niewiele. Wiemy tylko, że dekoracja była symultaniczna, z piekłem po stronie prawej (od widza) i niebem po lewej. Pośrodku sceny ustawione były fragmenty dekoracji i potrzebne meble, sprzęty, które oznaczały miejsce akcji. Jak wyczytać można w *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka z XVI w., „jeden róg oznaczał dom Piłata, a drugi grób Chrystusa; jeden ulicę, a drugi aptekę, jeden wieczornik, a drugi drogę do Emaus”.¹

Przedstawienia trwały nieraz, podobnie jak na Zachodzie, kilka dni i brało w nich udział kilkadziesiąt osób. „Wybierano na przedstawienie osobne miejsce, budowano osobne teatrum i gotowano się niemal cały rok.”² Wydaje się, że ta forma teatralna, przeniesiona do nas przez mnichów i księży z Zachodu, nie wzbogaciła się pierwiastkami polskimi i była tylko wiernym naśladownictwem.

Misteria odgrywano najczęściej pod gołym niebem, na rynku, na placu kościelnym. Potem, w miarę rozrostu akcji świeckiej, raczej w salach zamkniętych; pomosty sceniczne skróciły się, a dekoracje ścięły. Jest to forma typowa dla teatru Terencjusza (il. 137, 138). Komедie Terencjusza przeżywają swój renesans we Włoszech, ale ich kształt sceniczny jest raczej wzorowany na średniowiecznych misteriach niż na teatrze starożytnym. Z tą różnicą, że masyjony są teraz piętrowe albo też w biedniejszych teatrach zastąpione kotarą z napisem. Tę drugą formę spotykamy częściej w Polsce: na pomoście ustawionym pod jedną ze ścian sali wznoszą się łukowe arkady z przeciągniętą między kolumnami kotarą; każda arkada stanowi celkę, jakby domek jednej z postaci. Tę formę teatralną znano w Polsce bardzo wcześnie, już w końcu XV wieku; mieliśmy w tym czasie bliskie kontakty z Włochami.

Komедie Terencjusza wprowadziły do teatru pewne typy charakterystyczne. Z tego renesansowego i mieszczańskiego teatru wyrosły ludowe komедie rybałtowskie. Rozwój ich przypada na wiek XVI i XVII (wydane w 1615 r.). Rybałtami byli wędrowni śpiewacy i aktorzy, którzy rekrutowali się ze służby kościelnej (organista, zakrystian, klecha) i żaków szkolnych (il. 139). Przedstawienia ich były dosyć prymitywne inscenizacyjnie — na pewno opierały się o terencjuszowską scenę celkową — ale dialog był zabawny, aktualny, satyryczny, a przede wszystkim rodzimy. W komediach tych rozpoznajemy naszych żołnierzy samochwałów, naszych plebanów, chłopów, kupców, żebraków, Żydów,

pielgrzymów do Rzymu i Ziemi Świętej. Były wszelkie dane, ażeby ta forma stała się podstawą naszego teatru narodowego, jak komedia dell'arte poprzez Moliera stała się załącznikiem komedii francuskiej. Badania nad komedią rybałtowską są jeszcze niedostateczne. Duże zasługi ma tu prof. Badecki, który zebrał teksty, opracował je i wydał, oraz Schiller, który pewne fragmenty po raz pierwszy inscenizował w kostiumach projektowanych przez Daszewskiego.

Najbardziej znaną, tradycyjną formą widowiska ludowego, która przetrwała do dnia dzisiejszego w różnych odmianach, jest szopka.

Szopka jest teatrem lalkowym, małym teatrzykiem z dekoracjami, kostiumami, a przede wszystkim z oryginalną architekturą. Schemat teatralny szopki (il. 141—145) przypomina scenę szekspirowską, a przecież nie może być mowy o żadnych wpływach. Na dole, pośrodku, znajduje się scena zasadnicza dla kukiełek (jakby alkowa), po jej obu stronach są bramy wejściowe na proscenium. Na pierwszym piętrze jest wnęka z balustradą (balkon) dla apoteozy: stajenki betlejemskiej i aniołów. Na dole, na „dużej scenie“ opatrzonej w kulisy i kurtynę (a to na pewno jest wpływ teatru dziewiętnastowiecznego), odgrywa się zasadnicza akcja raczej świecka i komediowa.

Taką formę ma szopka w naszych czasach, ściśle mówiąc, na początku naszego wieku. Początkowo jednak, około XIV wieku, była tylko obrazowaniem narodzenia Jezusa, hołdu pasterzy i Trzech Króli, pokazywanych wiernym w kościołach. Stopniowo dochodzą postacie świeckie, z życia codziennego — podobnie jak w misteriach, które także ulegają laicyzacji. Figurki ruchome brały udział w szopce dopiero w wieku XVII lub XVIII; możliwe, że zostały wprowadzone pod wpływem teatrzyków francuskich marionetek.

Ks. Jędrzej Kitowicz tak opisuje jasełka w drugiej połowie XVIII wieku: „Była to pośrodku szopka mała na czterech słupkach, daszek słomiany mająca, wielkości na szerz, dłuż i na wyż łokciowej [około 60 cm]; pod tą szopką zrobiony był żłobek, a czasem kolebka wielkości ćwierćłokciowej; w tej lub w tym osóbką Pana Jezusa z wosku albo z papieru klejonego [papier maché], albo z irchy lub płótna konopiami wypchanego uformowana, w pieluszki z jaskowych płatków bławatnych i płóciennych zrobione uwiniona; przy żłobku z jednej strony wół i osieł z takiejże materii [...] z drugiej strony Maryja i Józef stojący przy kolebce [...]. W górze szopki aniołkowie. [Przed Jezusem] pasterze padający na kolana [...] ofiarujący Mu dary swoje, ten masła garnuszek, ów syrek, inny baranka, inny koźle.“ A dalej wieśniacy, panowie w karetach jadący, szlachta, mieszczanie, chłopci, Żydzi. „Bernardyni i franciszkanie, dla większego powabu ludu do swoich kościołów, jasełkom przydali ruchawości, między osóbkami stojące mieszając chwilami ruszane, które przez szpary w rusztowaniu na ten koniec zrobione wytykając na widok, braciszczkowie zakonni lub inni posługacze klasztorni rozmaite figle nimi wyrabiali.“³

Z powodu tych scen krotocwilnych szopka zostaje przeniesiona z kościoła na rynek czy do jakiejś sali i przechodzi całkowicie z rąk kościelnych w świeckie,

ludowe i rzemieślnicze. Najciekawiej pod względem plastycznym rozwinęła się w Krakowskiem.

Architektura tej stajni-szopy wydała się nie dość godna okoliczności i zaczęła się wzbogacać elementami kościołów krakowskich, z dominacją najpiękniejszego z nich, Mariackiego. Możemy powiedzieć, że architektura szopki jest kompozycją syntetyczną budownictwa kościelnego miejskiego i budownictwa wiejskiego w ludowo-ornamentacyjnym stylu barwnych wyklejanek (il. 148).

Świeckie momenty przedstawienia kukielkowego, coraz bogatsze i liczniejsze, wypierają stajenkę na kondygnację wyższą, do wnęki na balkonie.

Dzisiaj budują szopki podkrakowscy rzemieślnicy pochodzenia ludowego i, zachowując pierwotny schemat, wzbogacają jej architekturę coraz to innymi pomysłami. Do najsłynniejszych należały szopki rodziny Ezenekierów, murarzy z Krowodrzy.

Zasadniczy schemat architektoniczny szopki krakowskiej składa się z dwóch wież bocznych i szerszej części środkowej, w której mieszczą się obie sceny: dolna i górna. Wieńczy tę część przeważnie wieża kopulasta. Wieże boczne powtarzają gotycką wieżę Mariacką lub wieże barokowe. Wnęki-sceny mają obramowanie bardzo różnorodne: ludowe, gotyckie, kolumnkowe. Okna są witrażowe.

Budynek szopki wykonany był dawniej wyłącznie z papieru lub tektury na drewnianym stelażu, z zewnątrz oklejany kolorowymi papierami. Dziś spotyka się szopki, zwłaszcza duże, wykonane z cienkiej drewnianej klejonki (dykty), wylepiane zewnątrz barwnymi metalowymi foliami. Dzięki użyciu takiego materiału szopki mieniały się wszystkimi kolorami tęczy jak ludowy strój krakowski i łowickie wycinanki (il. 152, 153).

Wielkość szopek jest różna; najwyższe dochodzą z iglicą wieży do 3 m.

„Duża umiejętność operowania bryłą i kolorem powoduje, że budownictwo szopek jest jednym z najciekawszych przejawów ludowej architektury“ — stwierdza Roman Reinfuss.⁴

Szopka na fali chłopomanii młodopolskiej została przyjęta przez sfery artystyczne i inteligenckie (*Betlejem polskie* Rydla, a potem *Pastorałka* i *Szopka staropolska* Schillera, dekorator — Drabik) i adoptowana jako teatrzyk satyry polityczno-społecznej: „Zielony Balonik“ (dekorator — Frycz) i Szopka polityczna (dekorator — Zaruba). Jej architektura formowała się różnie, choć zawsze w oparciu o konstrukcję sceniczną szopki tradycyjnej.

Jeżeli chodzi o postacie szopki, to oprócz Dzieciątka, Maryi i Józefa oraz Trzech Króli — postaci biblijnych — występują osoby fantastyczne i realistyczne, a więc aniołowie, diabły, Śmierć oraz pasterze, szlachta, Żyd. Występują również zwierzęta: wół, osioł, koza, bocian, wilk. Wzory strojów zaczerpnięte są z obrazów kościelnych, z życia codziennego, wreszcie bywają komponowane. Figurki nieruchome mają charakter bardziej naturalistyczny; lalki ruchome, siłą

rzeczy, są prostsze i komponowane, nieraz w sposób dość fantastyczny łącząc różne elementy: ludowy, historyczny, biblijny (il. 149, 150).

Pewnego rodzaju „teatrem ruchomym“ organizowanym w okresie Bożego Narodzenia jest kolęda (od rzymskiego *calendae* — pierwszy dzień roku; il. 146). Początkowo pleban chodził od domu do domu w asyście kościelnego i żaków, którzy nieśli ze sobą szopkę (na Boże Narodzenie) lub gwiazdę oświetloną łożówką — jakby gwiazdę betlejemską (na Trzech Króli; il. 147) i śpiewali, a czasem również odgrywali pobożne sceny. Z biegiem czasu do tych scen doszły wstawki świeckie, komiczne — toteż Kościół wydał zakaz kolędowania (1420). Żacy przebierali się za różne postacie, m. in. kobiety, gdyż białogłowy nie brały udziału w tych przedstawieniach, a również za zwierzęta, jak koza, turoń (il. 151), a za pokazy i śpiew otrzymywali datki, podarki — kolędę.

Jeżeli zatrzymałem się nieco dłużej na opisie szopki, to dlatego że jest najciekawszą i najbardziej narodową formą naszego teatru ludowego. Jej architektura, bliska teatrowi Terencjusza i scenie szekspirowskiej, stanowi tak zwartą całość, tak zrosła się z polskim ludem, że słusznie może być uważana za nasz oryginalny teatr, w którym architektura, dekoracja i sztuka ludowa są jednością.

Formą zapożyczoną z Zachodu, z Włoch, jest jezuicki teatr szkolny rozwijający się w wiekach XVII i XVIII. Celem tego teatru było raczej wyrobienie dykcji łacińskiej i wytwornego ruchu wychowanków, młodzieży szlacheckiej. Prymitywne dialogi były najczęściej pisane przez samych pedagogów i nie odznaczały się wysokim poziomem. Dopiero reforma Konarskiego wprowadzi na scenki szkolne tragedie Racine’a, Corneille’a, Voltaire’a. Niemniej szkoły jezuitów, a również i innych zakonów, posiadają scenę z urządzeniami. Pierwszy jej opis zawarty jest w *Poezji doskonałej* Sarbiewskiego z 1637 r.⁵ Niestety opis jest nieprecyzyjny, chociaż oparty na widzianych teatrach szkolnych w Rzymie.

W zasadzie była to scena z dekoracją periaktową (il. 140). *Periaktoi*, lub też *telari*, były to, jak pamiętamy, pryzmy o planie trójkątnym lub czworokątnym, osadzone na pionowej osi umożliwiającej obroty; każda ścianka przedstawiała inne miejsce akcji, a więc przez zwykły obrót otrzymywało się zmianę dekoracji. W głębi sceny znajdowały się prospekty w liczbie odpowiadającej ilości ścianek periaktów (a więc 3 lub 4); były one napięte na ramy i dwudzielne — rozsuwały się na boki sceny.

Ta scena nawiązuje do teatru greckiego i rzymskiego, który zrekonstruował Serlio (1540), a uzupełnił nowymi pomysłami Sabbatini (1632).

Brak głębszych zainteresowań ze strony szlachty i mieszczaństwa stał się przyczyną upadku wymienionych wyżej form teatralnych, które w atmosferze niskiej kultury nie mogły się rozwinąć. Głównymi mecenasami sztuki teatralnej w Polsce są królowie i magnaci i najpiękniejszą kartę w historii ówczesnej sceny stanowi teatr dworski.

Jednym z pierwszych przedstawień teatru dworskiego jest *Sąd Parysa*, wystawiony przez młodzież szlachecką na Wawelu w 1522 r. Inscenizacja pozostaje jeszcze pod wpływem misteriiów średniowiecznych, chociaż tematyka jest już renesansowa i oparta na antycznej mitologii. Przedstawienie odbyło się w Sali Senatorskiej na tle arrasów, który stanowił jakby tylną dekorację „abstrakcyjną”, bo nie przedstawiał żadnego określonego miejsca akcji; tę rolę spełniało drzewo i stół ustawione przed arrasem i oznaczające plener i wnętrze. Na balkonie sali znajdowała się prawdopodobnie orkiestra. Kostiumy były współczesne, a młodzieńcy grający boginie trzymali w rękach atrybuty — jak to widać w ówczesnym malarstwie — po których można było rozpoznać odgrywaną postać.

Mniej wiadomości mamy o wystawieniu *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego na weselu Zamoyskiego (1578), również odegranej przez młodzież szlachecką. Sam poeta podporządkował się zasadom Arystotelesa i usytuował akcję przed frontonem pałacu, w jednej dekoracji. Kostiumy aktorów były współczesne, renesansowe, podobnie jak i architektura pałacu. W tym czasie we Włoszech powstają teatry, jak np. Teatro Olimpico Palladia w Vicenzy (1584), wyposażone w „dekorację” stałą, architektoniczną, przedstawiającą fronton pałacu z widocznymi przez trzy arkady ulicami. Dekoracja tego typu byłaby najodpowiedniejsza do odegrania *Odprawy*.

Wystawiano również balety. Na ślubie Zygmunta III (1592) pokazano na Zamku w Krakowie wspaniałe maszkary. Przed początkiem balu wtoczyła się — jak opowiada Joachim Bielski — „wieża proporcją cudną uczyniona, na której szczycie była muzyka i z której następnie wyszło sześćdziesięciu Szwajcarów z bębni i piszczałkami. Szwajcarzy ustawili się półkolem na sali, potem pokazały się nimfy i śpiewały.” W dwa dni później zorganizowano pochód teatralny: „Ukostiumowane osoby ciągnęły pozłociste rydwany, na których jechały różne postacie mityczne.”⁶

Lecz dopiero Władysław IV stworzył stały teatr operowy na Zamku w Warszawie (1637), w którym śpiewali i tańczyli artyści włoscy. Mieścił się ten teatr na pierwszym piętrze Zamku i posiadał podobno dwie sceny: główną — dolną, na której rozgrywała się zasadnicza akcja, i scenę górną — małą, dla intermediiów podczas zmian dekoracji. Obie sceny miały kurtyny. Scena główna była głęboka i bogato wyposażona w maszynę.⁷

A oto opis przedstawienia: „Teatrum to [mowa oczywiście o scenie — uw. autora] jest z perspektywami, budowane zacień w kolumny, tam kunszty podnoszą się i schodzą na dół, inne śrubami w rozmaite obracają się strony; raz okazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość, na wierzchu lazurowe niebo z słońcem albo miesiącem, gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz okropne piekło i morze burzliwe, żeglujące po nim łodzie, a syreny wypływając ślicznie śpiewają. Tu persony spuszcza się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Raptem

otwiera się drzewo, wyskakuje z niego osoba cała w klejnotach, z trefionym włosiem i śpiewa jak anioł.“⁸

W tym opisie, na pozór dziwnym, zawarta jest trafna charakterystyka teatru XVII wieku, w szczególności baletowego teatru dworskiego, w którym dekoracja jest kulisowa i malowana perspektywicznie, spod podłogi poprzez zapadnie wyjeżdżają diabły, a z góry na wyciągach zjeżdżają w chmurach bogowie (apoteoza). Efekty świetlne osiągnano według wskazań Sabbatiniego przez zasłanianie świec przy pomocy specjalnego urządzenia. Ta forma teatralna rozwinęła się wspaniale we Włoszech, Francji i Anglii, łącząc zdobyczne techniczne z wielkim artyzmem takich dekoratorów, jak Bibienowie czy Inigo Jones.

Nie ulega wątpliwości, że dla zbudowania tych maszyn i dekoracji musiał król sprowadzić z Zachodu jakiegoś wybitnego specjalistę. Budynki teatralne stawiał w tym czasie Bartłomiej (Bartolomeo) Belzoni: w Wilnie w 1639 r., w Gdańsku w 1645, w Krakowie w 1646 r. Brak ciągłego zainteresowania teatrem wśród szlachty sprawiał, że w tych budynkach grano tylko sporadycznie: z okazji ślubu, przyjazdu króla, zjazdu. Sceny i maszynerie instalował w nich Augustyn Locci; dekoracje malował specjalnie sprowadzony z Włoch malarz.

Zespół włoski Władysława IV grał przez 15 lat bez przerwy, prawda, że nieczęsto, ale dał 11 premier operowych. Jest to pierwszy stały teatr w Polsce. Rzeczywistym dyrektorem tego teatru i jego kierownikiem artystycznym był sam król, bez którego decyzji nic obejść się nie mogło: wybierał aktorów, omawiał plany i dekoracje, oglądał próbki materiałów na kostiumy.

Następni królowie znacznie mniej uwagi poświęcali teatrowi. Ale do Polski przyjeżdżają zespoły włoskie, francuskie, angielskie (ze sztukami Szekspira), niemieckie z komediami, baletami i operami.

W 1724 r. August II buduje w Warszawie przy Pałacu Saskim teatr operowy (przy ul. Królewskiej, w ogrodzie). August III powiększa ten budynek i sprowadza swoją słynną operę z Drezna, która będzie grała w Warszawie przez 5 lat, dwa razy w tygodniu, dając ogółem 11 premier. Jest to więc druga stała placówka teatralna. Z zespołem drezdeńskim przyjechały zapewne dekoracje Bibieny, projektowane dla teatru saskiego — musiały one wywrzeć pewien wpływ na późniejszych dekoratorów polskich.

Za panowania Stanisława Augusta w Teatrze Saskim („Operalni“) wystawiono w 1765 r. *Natretów* Bielawskiego w wykonaniu zespołu polskiego; data ta oznacza początek narodowego teatru.

Budynek „Operalni“ saskiej rozpada się i zespół polski przenosi się w 1773 r. do pałacu Radziwiłła (obecnie Prezydium Rady Ministrów), potem do pałacu książąt Sułkowskich i wreszcie do teatru własnego. Nowy ten teatr, Teatr Narodowy, zbudował architekt B. Solari w 1778—79 przy placu Krasińskich (il. 156). Widownia miała parter i trzy balkony, a scena była głęboka zaledwie na cztery kulisy; brakowało jakichkolwiek warsztatów czy magazynów.

Pod względem architektonicznym ciekawsze były teatry w Pomarańczarni i Na Wyspie w Łazienkach.

Teatr w Pomarańczarni (il. 157) zaczęto budować w 1786 r., w następnym roku dekorują go Plersch, Smuglewicz i Jasiński, a w 1788 r. już dawane są widowiska. Widownia tego teatru jest schodowa, mała, a scena typowo osiemnastowieczna, z pochylą podłogą, kulisami i maszynami. Był to teatr zimowy dla króla i dworu.

Nieco później, bo w 1790 r., powstaje Amfiteatr i Teatr na Wyspie (il. 158). Widownia oparta jest na schemacie rzymskim; scena znajduje się na małej wysepce oddzielonej od widowni kilkumetrowym przesmykiem wodnym; posiada ta scena dekorację stałą: ruiny antyczne na tle drzew. Teatr na Wyspie łączy starożytność z klasycyzmem XVIII wieku i zapowiada zbliżający się romantyzm. Pomysł jest Merliniego, ale Stanisław August na pewno był inspiratorem.

Król buduje kilka teatrów, a znacznie więcej planuje wybudować. W Zamku warszawskim jedna z sal jest przeznaczona do odgrywania komedii, istnieją projekty wybudowania tamże wielkiego teatru, rysowane przez Louisa, Fontanę, Merliniego. Powstaje mały teatr w Zamku Ujazdowskim i w Szkole Rycerskiej w Pałacu Kazimierzowskim. Jeszcze przed Pomarańczarnią wybudowano teatrzyk w zwierzyńcu łazienkowskim. Wszystkie te teatry uległy zniszczeniu, pozostały tylko sceny w Pomarańczarni i Na Wyspie.

Przykład królewski pobudził rywalizację magnaterii. Powstaje imponująca ilość teatrów — u Radziwiłłów w Nieświeżu (1748), w Żółkwi, Ołyce, Słucku (1755) i Białej (1761), u Lubomirskich, u Rzewuskich w Podhorcach, u Branicznych w Białymstoku, u Czartoryskich w Puławach i Łańcucie, w Rydzynie u Sułkowskich i na Nowym Mieście w Warszawie. Biskup Sołtyk zakłada teatr w Kielcach, wojewoda krakowski w Dukli. W tych teatrach grały zespoły zagraniczne krócej czy dłużej tragedie, komedie, opery i balety. Grane były utwory własne i tłumaczone, również Moliera, przez zespoły amatorskie złożone z członków rodzin magnackich, a nieraz i przez zespoły poddańcze.

Większość tych teatrów uległa zniszczeniu. Pewne pojęcie o dekoracjach mogą nam dać rysunki Żukowskiego ilustrujące zbiór utworów Urszuli Radziwiłłowej, wydane we Lwowie w 1754 r. (il. 154, 155). Rysunki te na pewno odzwierciedlają dekoracje teatralne. Na jednym z nich widać nawet schody prowadzące ze sceny na widownię. Często spotykamy dekoracje przekrojowe z wnętrzem i plenerem, plener malowany jest na prospekcie. Jest w tych dekoracjach wiele pokrewieństwa ze współczesnymi neorealistycznymi konwencjami scenograficznymi, gdyż są plastyczne (trójwymiarowe), skrótowe, osadzone na środku sceny.

Ala powróćmy do Teatru Narodowego przy placu Krasińskich w Warszawie. Do zespołu wstępuje Wojciech Bogusławski i w krótkim czasie daje się poznać jako dobry aktor, tłumacz sztuk, a nawet autor i reżyser, również jako zdolny organizator, ale przede wszystkim jest on gorącym patriotą i głębokim artystą.

W 1783 r. Bogusławski zostaje dyrektorem Teatru Narodowego — rozpoczyna się nowy okres życia polskiej sztuki teatralnej.

Bogusławski wprowadza bardzo cenny repertuar — polskie utwory dramatyczne współczesne: Niemcewicza, Zabłockiego, Krasickiego, utwory własne: *Krakowiacy i Górale*, *Henryk VI na łowach*, *Spazmy modne*, i liczne adaptacje, wśród nich opery Salieriego *Axur, król Ormus* i Mozarta *Flet zaczarowany*.

Mała scenka Teatru Narodowego okazuje się zbyt ciasna i zostaje powiększona do 12 kulis w głąb.

Bogusławski, jak przystało na nowoczesnego dyrektora teatru i reżysera, angażuje artystów malarzy do malowania dekoracji i projektowania kostiumów. Do tego problemu przywiązuje wiele wagi; o każdej dekoracji notuje swoje i publiczności zachwyty z wyraźną radością.

Głównymi dekoratorami epoki stanisławowskiej są Jan Bogumił Plersch i Antoni Smuglewicz. Oprócz nich znane są nazwiska wielu malarzy, którzy dorywczo malowali dekoracje.

Plersch (ur. w Warszawie w 1732, zm. w 1817 r.) jest raczej dekoratorem teatrów w Łazienkach, rzadziej pracuje dla Bogusławskiego. Smuglewicz (ur. w Warszawie w 1740, zm. w 1810 r.) jest bardzo ściśle związany ze sceną narodową i z osobą Wojciecha Bogusławskiego, współpracuje z nim przy największych inscenizacjach w Warszawie, Lwowie, Kaliszu.

Twórczość obu dekoratorów przypada na ostatnie lata XVIII i początek XIX wieku. W sztuce jest to również okres przełomowy. Kończy się klasycyzm i wiek Oświecenia, zaczyna się romantyzm. W teatrze dekorację kulisową wypiera dekoracja panoramiczna, konwencję — iluzjonizm, symetrię — asymetria.

Oceniając prace obu dekoratorów należy pamiętać, że projektowane przez nich dekoracje były przeznaczone na stosunkowo małe sceny, dlatego trudno zestawiać je z zagranicznymi, które są bardziej efektowne.

Plersch wydaje się lepszym fachowcem; jego kopie z Piranesiego (il. 160) wykazują wyraźną transpozycję dekoratorską w zwiększeniu różnic walorowych, co akcentuje plastykę malowanych na blejtramach dekoracji, i w pominięciu niektórych zbędnych szczegółów. Jego pomysły oryginalne są bogate kompozycyjnie i dobre pod względem perspektywy (il. 161).

Projekty Smuglewicza (il. 162, 163, 164) wykazują mniej pomysłowości architektonicznej; słabsze są również technicznie. Smuglewicz „dekorował” znacznie więcej sztuk niż Plersch, należy więc traktować jego projekty jako szkice koncepcyjne dekoracji, a wiadomo, że w tym czasie sam projektant wykonywał dekoracje i wiele zależało od jego umiejętności malarskich, od umiejętności iluzjonistycznego malowania kamienia i tkaniny, wydobywania formy przy pomocy światła i cienia. Podanie projektu — gdyż ten okres tylko na podstawie projektów możemy osądzać — zależało również od adresata: królowi przedstawiano z pewnością plansze starannie opracowane (i w złotych ramkach), a koledze Bogusławskiemu wystarczał szkic orientacyjny. Natomiast bardzo interesujące są

pejzaże Smuglewicza, swobodne w kompozycji, pomysłowe. Smuglewicz, młodszy od Plerscha, jest również bardziej romantyzujący, mocniej związany z XIX wiekiem.

Ale nie do każdej sztuki można było sprawiać nową oprawę — był to duży koszt dla teatru, który co tydzień zmieniał repertuar; toteż często dobierano ze starego materiału, odświeżano, zmieniano szczegóły.

Różne były zdania krytyków i publiczności o dekoracjach, ale na ogół nowa „wystawa” dodawała splendoru przedstawieniom, a „piękne ozdoby scen przez sławnego Smuglewicza malowane, kosztowne ubiory [...] pozyskały podziwienie, oklaski i prawdziwe publiczności zadowolenie”. Gdy zaś dekorację starą dobrano niefortunnie, krytyka zauważała: „Dawna dekoracja, wystawiająca świątynię grecką i budynki z kolumnami korynckimi, nie była na swoim miejscu w Peru.”

Ale jest wytłumaczenie, co prawda nie tego wypadku: „Niewielki wydatek na nowe dekoracje (ponieważ dwie tylko do dram [...] pędzla Smuglewicza przybyły) pozwalał mi użyć reszty dochodów na zaspokojenie zaległych jeszcze tak artystom, jako i przyjaciółom [...] należności.”⁹

Bogusławski gra po całej Polsce: w Grodnie, Wilnie, Dubnie, Krakowie, Poznaniu (gdzie urządza salę teatralną), w Kaliszu (tu buduje teatr drewniany na 1000 miejsc), w Łowiczu, Gdańsku.

Pomimo wielkich trudności, braku zrozumienia, długów... powstał Teatr Narodowy z zespołem zawodowych aktorów i dekoratorów, z repertuarem opartym na wartościowych sztukach polskich i obcych, ze Szkołą Dramatyczną, zaszewem na przyszłość.

W okresie romantyzmu następuje rozdzielenie teatru polskiego na teatr rozwijający się w kraju i dramat tworzony na emigracji, często o charakterze monumentalnym. Ten ostatni odegra bardzo ważną rolę w rozwoju formy inscenizacyjnej i architektonicznej teatru monumentalnego, dlatego należy go zasygnalizować. Oryginalność formy i narodowość tematyki dzieł teatralnych Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, kontynuowane przez Norwida, a potem przez Wyspiańskiego i przez niego już na scenie realizowane, staną się w okresie międzywojennym zagadnieniem interesującym wybitnych reżyserów i scenografów (Szyfmana, Frycza, Drabikę, Pronaszkę, Osterwę, Horzycę, Galla), a przede wszystkim Leona Schillera. Idee teatralne Mickiewicza, zawarte w lekcji XVI *Literatur słowiańskich*, o teatrze z areną wśród widzów (jak „Cirque Olympique”), zaciążyły również nad wizjami inscenizatorów polskich i staną się załącznikiem tzw. koncepcji Teatru Ogromnego.¹⁰

W 1825 r. rozpoczyna się w Warszawie budowa nowego Teatru Narodowego, który ma zastąpić zbyt małą salę przy placu Krasińskich. Gmach ten będzie ukończony w 1833 r. jako Teatr Wielki (słowo „Narodowy” skreśliła cenzura carska). Projektodawcą jest architekt włoski Antonio Corazzi (il. 167). Budynek jest piękny, na szczęście jeszcze w stylu klasycystycznym, z monumentalną

i oryginalną fasadą piętrzących się kilku rzędów kolumn. Widownia z parterem i 4 balkonami pomieścić może do 1200 widzów; scena jest obszerna i wysoka.

Jeszcze przed ukończeniem Teatru Wielkiego powstaje w sali Towarzystwa Dobroczynności jakby filia Teatru Narodowego — Teatr „Rozmaitości“, który przeniesie się wkrótce do mniejszej sali teatralnej kompleksu teatralnego Coraz-ziego i po zburzeniu budynku przy placu Krasieńskich podejmie tradycje Bogu-sławskiego. Teatr „Rozmaitości“ spłonął w 1919 r., a nowo odbudowana sala otrzymała nazwę Teatru Narodowego, którą nosi do dnia dzisiejszego. W Teatrze Wielkim grano opery, balety i większe sztuki dramatyczne, w „Rozmaitościach“ przede wszystkim komedie we wspaniałej obsadzie aktorskiej, wśród której widniały takie nazwiska jak: Żółkowski, Rychter, Królikowski, a potem Modrze-jewska, Rapacki, B. Leszczyński, Kamiński, Frenkiel.

Dekoratorami okresu romantycznego, który rozciąga się aż do trzeciej ćwierci XIX wieku, są Józef Hilary Głowacki, Antoni Sacchetti, Michał Groński, Adam Malinowski, Marcin Zalewski, Władysław Malecki. Antoni Sacchetti (1790—1870) zajmuje główną pozycję, jest najbardziej twórczy, pracowity, przedsiębiorczy i wzięty. Pochodzenia włoskiego, dużo podróżował po Europie, przyswoił sobie nowe zdobycze w dziedzinie dekoracji teatralnej i zademonstrował je w Warszawie w 1829 r. Nowy krok na drodze do dekoracji iluzjonistycznej stanowiły w owym czasie panoramy — połączenie malowanych prospektów i kulis z elementami trójwymiarowymi (jak podesty, pnie drzew, kolumny) — oraz dioramy — malowane anilinami na przezroczystych perkalach, które pod-świetlane i prześwietlane sprawiały wrażenie „samej natury“. Sacchetti otrzy-muje zamówienia na dekoracje dla Teatru Narodowego przy pl. Krasieńskich (*Chłop milionowy* Raimunda, *Niema z Portici* Aubera), a potem dla Teatru Wielkiego (*Robert diabeł* Meyerbeera, *Koń szpizowy* Aubera, *Ferdynand Kortez* Spontiniego i wiele innych). Projekty zaginęły, przede wszystkim w czasie ostat-niej wojny — pozostało parę fotografii i opisy w ówczesnej prasie („Kurier Warszawski“, „Kurier Polski“, „Gazeta Teatralna“).

Dekoracje Sacchettiego bardzo się warszawskiej publiczności podobały, a re-cenzenci wiele im poświęcają miejsca i pochwał, i porównując z zagranicznymi wyznają, iż „wyjawszy rozmiarów nie ustępują w niczym dekoracjom sceny Wielkiej Opery w Paryżu“ (il. 166).

W Paryżu w tym okresie dwaj artyści są szczególnie zasłużeni dla rozwoju dekoracji: Daguerre i Ciceri. Daguerre (bardziej znany jako wynalazca dage-rotypu) odkrył dioramę, dzięki której można było pokazać w teatrze różne efekty oświetleniowe, a szczególnie wschody i zachody słońca, noce księżycowe itp. Ciceri — pochodzenia włoskiego jak i nasz Sacchetti — stał się naczelnym dekoratorem romantyzmu francuskiego; jego wspaniała umiejętność malowania imitacyjnego połączona była z bujną fantazją i rozmachem. W teatrze roman-tycznym rola dekoracji stała się tak ważna jak w balecie, a to między innymi dzięki samym dramatom, w których miejsce akcji często się zmienia, występuje

przyroda i różne fenomeny atmosferyczne: przyroda (czytaj: dekoracja) jest jedną z osób dramatu. I niewątpliwie gdyby polski dramat monumentalny (*Dziady*, *Kordian*, *Nieboska*) ukazał się wówczas na scenie, to towarzyszyłyby mu efekty nocy księżycowych, burz piorunowych, ukazujących się duchów. Znamy zachwyty naszych wieszczów wobec inscenizacji różnych *Robertów diabłów*.

Ten rodzaj inscenizacji plastycznej, romantycznej, wprowadził do Polski właśnie Sacchetti. Przy nim wyrosło całe młode pokolenie dekoratorów. W pracowni Teatru Wielkiego tworzyli kolejno Adam Malinowski, Karol Klopfer i Stanisław Jasieński, który był mistrzem Wincentego Drabika.

Brązowe kolory Sacchettiego zmieniają się na intensywniejsze barwy dopiero na płótnach Drabika. Pomiędzy tymi dwiema wielkimi indywidualnościami artystycznymi brak wielkich malarzy teatralnych. Są raczej wspaniali technicy, którzy będą kontynuowali styl Sacchettiego: szczegółowy rysunek perspektywiczny, imitacyjne malarstwo, efektowne dioramy, szybkie, zaskakujące nieraz zmiany dekoracji.

Pod koniec XIX wieku, gdy na Zachodzie i Wschodzie powstaje wiele budynków teatralnych, gdy teatry cieszą się olbrzymią frekwencją bogacącego się mieszczaństwa, fabrykantów, przedsiębiorców, bankierów, gdy „wystawa” jest coraz bogatsza (*pour épater les bourgeois*), w Polsce teatr ledwie żyje, pomimo wysiłku kilku ambitnych dyrektorów, szczególnie w Krakowie (Kozmian, Pawlikowski), pomimo kilku aktorów wielkiego talentu, szczególnie w Warszawie (Żółkowski, Królikowski, Rychter, Modrzejewska). Społeczeństwo jest biedne, nie rozwija się przemysł i handel, miasta są małe. Toteż na budowanie nowych teatrów nie ma pieniędzy. Nie ma ich także na dekoracje i kostiumy do nowych i częstych premier. W podobnej sytuacji znajdują się również teatry innych państw Europy środkowej pod zaborem Niemiec i Austrii. Na wzór fabryk powstają więc w Wiedniu i Berlinie zakłady produkujące dekoracje, kostiumy i rekwizyty teatralne i wysyłające „komplety” do poszczególnych teatrów. W takim „komplecie” jest chata, sala pałacowa, las, rynek... Oczywiście te dekoracje są całkowicie niezależne od utworu dramatycznego, od narodowego charakteru teatru, od stylu inscenizacyjnego i rozwoju malarstwa sztalugowego. Raczej jest to produkcja przedmiotów użytkowych, jak rury, piece, maszyny. Na dodatek władze zaborcze jeszcze utrudniają życie teatru. Wobec tej sytuacji powstają w Warszawie teatrzyki ogródkowe, które wymijają problem budynków, dekoracji, a nawet zakazów cenzuralnych, gdyż na te imprezy nie zwracają specjalnej uwagi urzędnicy carscy. Scenki tych teatrzyków są różne: od zwykłej estrady do sceny pudełkowej z garderobami (il. 165). Widownia jest czasem nakryta płótnem, rodzajem welarium, które zabezpiecza przed deszczem.

Trwałszym teatrem był wybudowany w Ogrodzie Saskim — Teatr Letni (1871). Choć drewniany, przetrwał do ostatniej wojny. Widownia — kryta — mogła pomieścić do 1000 ludzi.

Kilka lat później otwarto jeszcze Teatr Nowy i Mały na około 500 miejsc. Tak więc całe życie teatralne stolicy w końcu XIX wieku mieściło się w tych kilku teatrach: Wielkim, „Rozmaitościach“, Letnim, Nowym i Małym, oraz kilkunastu teatrzykach ogródkowych. Przeważnie posługiwano się kompletami dekoracji wiedeńskich; w wypadkach wyjątkowych malowano nowe dekoracje. Odrodzenie polskiej scenografii nastąpi dopiero w Teatrze Polskim, zbudowanym przez Arnolda Szyfmana w 1913 r., świetnie wyposażonym technicznie (ze sceną obrotową i światłem elektrycznym), w którym dekoracje projektować będą Karol Frycz i Wincenty Drabik, uczniowie i kontynuatorzy dzieła i myśli Wyspiańskiego. Ale to już są dzieje współczesnej scenografii.

W przeciwieństwie do wielu krajów, gdzie życie teatralne koncentruje się jedynie w stolicy, w Polsce miasta prowincjonalne zawsze brały żywy udział we wszelkich poczynaniach artystycznych. Kraków, Poznań, Wilno, Lwów wielokrotnie rywalizowały z Warszawą. Najpierw rywalizowały teatry magnackie z teatrem królewskim; potem Bogusławski w swoim tournée po Polsce w asyście nieodstępnego przyjaciela Smuglewicza zakłada teatry i daje przedstawienia we wszystkich większych miastach. Wreszcie pod koniec XIX wieku w Krakowie i Lwowie powstają nowoczesne budynki teatralne, w których jeszcze przed Wyspiańskim Stanisław Koźmian i Tadeusz Pawlikowski próbują unowocześnić repertuar i inscenizację. W tym okresie tkwią już załążki przyszłego rozwoju teatru krakowskiego, wileńskiego pod dyrekcją Osterwy, lwowskiego pod kierownictwem Horzycy i Schillera.

Przejdźmy do podsumowania naszych uwag i krótkiej syntezy. Rozwój dekoracji w Polsce ma podobny przebieg jak na Zachodzie. Może dzieła nie są tak bogate i liczne, ale wszystkie kierunki i okresy są reprezentowane.

Widzimy wyraźnie, jak dekoracje, początkowo rzeźbiarskie, trójwymiarowe i ustawione jak na cokole na pomoście, stają się coraz bardziej malarskie, płaskie, obramowane. Aktor, zamiast grać wśród dekoracji, gra na jej tle; publiczność nie otacza go (choćby z trzech stron), lecz zajmuje miejsce z przodu. Potem następuje powolny powrót do trójwymiarowości (do czego w dużym stopniu przyczynił się rozwój oświetlenia), ale na drodze panoramicznej iluzji.

Ta ewolucja jest ściśle powiązana z przemianami, jakie zachodzą w malarstwie sztalugowym. Perspektywa odkryta w renesansie dała początek dekoracji kulisowej, z pochyłą podłogą, prospektami. Kierunek realistyczny w malarstwie XIX wieku wprowadza do teatru panoramę iluzjonistyczną.

Przemiany te mają również swoje odbicie w architekturze teatru: początkowo teatrem jest plac miejski, potem sala zamknięta; scena dla kulisowej dekoracji rozszerza się na boki, a dla panoramicznej rośnie w górę — zależnie od ruchu poziomego czy pionowego maszynierii teatralnej dokonującej zmian dekoracji.

Ale możemy inaczej patrzeć na naszą przeszłość teatralną: oddzielić to, co ogólnoeuropejskie, od tego, co narodowe, rodzime. Skromny jest nasz oryginalny teatr, bo mamy zaledwie komedię rybałtowską i szopkę. Nie mieliśmy monumentalnego teatru romantycznego, chociaż na emigracji powstały monumentalne dramaty romantyczne. Ale z tej przeszłości teatralnej, przede wszystkim z rodzimego jej nurtu, czerpali Wyspiański i scenografowie współcześni. Arrasów wawelskich użyto jako dekoracji w renesansowym *Sądzie Parysa*, szopkę krakowską z jej architekturą i barwnością ludowej wyklejanki odnajdziemy w didaskaliach dramatów Wyspiańskiego, a dramat romantyczny stanie się zapłodnieniem wszystkich polskich inscenizatorów. Współpraca Bogusławskiego ze Smuglewiczem, ich ustawiczna troska o wystawę odpowiadającą każdej sztuce były również tym przykazaniem przeszłości, które i Wyspiański, i jego następcy będą realizowali.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869—1907)

Jeśli się myśli o teatrze, trzeba zacząć od kolorów.

Stanisław Wyspiański (Z listu do K. Maszkowskiego, Paryż 31. VII. 1891)

Wybrałem jako motto te słowa o kolorach — a ileż w samej poezji Wyspiańskiego można znaleźć ponętniejszych — bo na tle swoich czasów były rewelacją, niestety nikomu nie znaną. Wyspiański wypowiadał te słowa w czasach, gdy Appia, Craig nie myśleli o kolorze, lecz tylko o formie, o trójwymiarowej bryle szarej. A przecież blisko nich rozwijało się kolorowe malarstwo francuskie. Kolor nabierał coraz to większego znaczenia. Wszedł do teatru znacznie później, z Baletem Rosyjskim, a dzisiaj już opanował architekturę, rzeźbę, modę, wnętrza, galanterię — całe życie współczesne.

Wyspiański wprowadził do teatru kolor. Co wpłynęło na tę wrażliwość kolorystyczną? Impresjoniści? Gauguin? A może zdobnictwo i malarstwo ludowe? Może to nie tylko Paryż, ale i podkrakowskie Bronowice odkryły mu siłę i piękno koloru? Nie ulega wątpliwości, że nowe i kolorowe malarstwo francuskie znalazło odpowiednią wrażliwość oczu, serca i mózgu w tym miłośniku ludowości, barwnych kierezji, wstążek, wycinanek...

„Przez kompozycję rozumiem kolor.“

„Na to jest barwa, żeby ciągnęła ku sobie.“

Ale w sztuce Wyspiańskiego kolor nie ogranicza się do samego malarstwa sztalugowego. Kolor jest zasadniczym elementem jego dramatów, a więc inscenizacji, a więc dekoracji i kostiumów. Wyspiański widzi — nie czuje, lecz widzi, jak kompozytor słyszy nuty — każdy dramat w innym kolorze. Inna jest gama barwna *Warszawianki*, inna *Wesela*, inna *Sędziów*, *Kłatwy*, *Nocy listopadowej*.

O tych problemach nie myślał wówczas ani Craig, ani Appia.

Widzieliśmy, że dekoracja dramatu upodobniła się do rzeźby, a dekoracja baletu do kolorowego obrazu. Wyspiański zespalał obie wartości już na początku wieku.

Wyspiański jest pierwszym współczesnym scenografem polskim.

Analiza jego twórczości malarskiej, pisarskiej i scenograficznej nastrocza wiele trudności: dzieła malarskie mają wartość bardzo różną, dramaty są zaciemnione symboliką, realizacje sceniczne odbywały się w warunkach bardzo złych.

Rozprawy współczesne Wyspiańskiemu i międzywojenne krytyki i komentarze stokroć bardziej jeszcze zaciemniały jego dzieło i dziś są nie do strawienia, tak wiele w nich słów nic nie znaczących, tak zagmatwane w nich interpretacje.

O Wyspiańskim-scenografie istniało tylko wspaniałe i odkrywcze studium Leona Schillera *Teatr Ogromny*.

Po wojnie niemalże nie pisało się o jego malarstwie, a dramatów wystawiono niewiele.

Dopiero w 1955 r., a szczególnie w roku jubileuszowym 1957, pokazano kilka sztuk Wyspiańskiego i poświęcono jego twórczości plastycznej kilka studiów. Bardzo cenna dla zapoznania się z myślą inscenizacyjną Wyspiańskiego była wystawa jego makiet, projektów kostiumów i szkiców rekwizytów, urządzona w Krakowie. „Pamiętnik Teatralny“ w kilkunastu artykułach autorów polskich i zagranicznych omówił dosyć szczegółowo wartościowe pozycje Wyspiańskiego. Dużo nieznanych rysunków opublikował G. Puchalski. A więc nareszcie zebrane zostały materiały dla poznania i oceny wielkiego artysty.

Pragnąc zrozumieć znaczenie Wyspiańskiego dla naszej współczesnej scenografii, musimy zanalizować wszystkie dziedziny jego plastyki nieteatralnej oraz didaskalia dramatów i realizacje sceniczne.

Ale plastyczna twórczość Wyspiańskiego nie ograniczała się jedynie do malarstwa; zakres jej był znacznie szerszy. I to jest sprawa bardzo charakterystyczna.

Artyści XIX wieku ograniczali swoje zainteresowania jedynie i wyłącznie do sztuk czystych: malarstwa i grafiki artystycznej (drzeworyt, miedzioryt). Co prawda, w połowie XIX wieku John Ruskin apoteozuje sztukę stosowaną, a prerafaelici częściowo jego postulaty realizują, ale dopiero w XX wieku nastąpiła radykalna zmiana: plastyk współczesny interesuje się wszystkimi dziedzinami, tworzy we wszystkich technikach, maluje obrazy i talerze, projektuje witraże, ceramikę, dekoracje, kostiumy, plakaty, tkaniny, meble... Idealem artysty nowoczesnego jest tworzyć we wszystkich sztukach: plastyce, literaturze i muzyce.

Gdy Lautrec zaprojektował afisz dla „Moulin Rouge“, zdumienie było ogromne. Ta domena należała wyłącznie do wąskiego grona specjalistów, którzy nie mieli nic wspólnego ze sztuką; artystów malarzy nie interesowała. Podobnie miała się rzecz z dekoracjami teatralnymi i witrażami. Na wiele lat przed Matisse'em, Picassem, Rouaultem, Arpem, Klee'em i... Strzebińskim Wyspiański projektował witraże, balustrady, meble, dekoracje, kostiumy, re-

kwizyty, był grafikiem, poetą, dramaturgiem, inscenizatorem, a nawet muzykiem i rzeźbiarzem.

Sztuka XX wieku nie przedstawia życia, nie jest jego zwierciadłem, ale tworzy, formuje życie, bierze w nim czynny i codzienny udział.

Tej ewolucji sztuki nie przewidzieli impresjoniści końca XIX wieku, nie przeczuł jej nawet Gauguin. Uczyć się mógł Wyspiański przede wszystkim z polskiej sztuki ludowej, tej sztuki, która ogarnia wszystko: obrazy malowane na szkło, rzeźbione świątki, wycinanki z kolorowego papieru, barwne stroje, malowane skrzynie, rzeźbione zydle i stoły, wstążki i kilimy.

DYREKTORZY TEATRU KRAKOWSKIEGO ZA CZASÓW WYSPIAŃSKIEGO

1893—1899 — Tadeusz Pawlikowski

1899—1905 — Józef Kotarbiński

1905—1913 — Ludwik Solski

PREMIERY DRAMATÓW WYSPIAŃSKIEGO ZA JEGO ŻYCIA

29 listopada 1898	—	<i>Warszawianka</i>
20 maja 1899	—	<i>Lelewel</i>
16 marca 1901	—	<i>Wesele</i>
28 lutego 1903	—	<i>Wyzwolenie</i>
25 kwietnia 1903	—	<i>Protesilas i Laodamia</i>
7 maja 1903	—	<i>Bolcsław Śmiały</i>

POGRZEBY KRAKOWSKIE

1869 „Pogrzeb“ Kazimierza Wielkiego

1890 „Pogrzeb“ Adama Mickiewicza

1893 „Pogrzeb“ Jana Matejki

1907 „Pogrzeb“ Stanisława Wyspiańskiego

I
TWÓRCZOŚĆ
PLASTYCZNA
WYSPIAŃSKIEGO

Twórczość plastyczną Wyspiańskiego możemy podzielić na kilka działów: malarstwo sztalugowe (portret, pejzaż), grafika, witraże, tak zwana sztuka użytkowa: meble, książka, oraz pomysły architektoniczne. (Scenografię omawiam oddzielnie.) Nie mam zamiaru analizować wszystkich prac artysty, lecz jedynie dzieła najciekawsze, i to pod kątem ich użyteczności teatralnej.

Krytyka literacka, a za nią i teatralna, uważa Wyspiańskiego za wiernego ucznia Matejki, za kontynuatora jego dzieła. I cytuje obrazy z jego dramatów oparte na *Batorym*, *Unii Lubelskiej*, *Rejtanie*, *Stańczyku*, *Wernyhorze*.

To znów zestawia się go z takimi malarzami francuskimi, jak Puvis de Chavannes i Jean-Paul Laurens, czy z malarzem niemieckim Arnoldem Böcklinem.

To znów szuka się podobieństwa z artystami renesansu, bo był malarzem, poetą, artystą nader wszechstronnym.

Wystarczy wyobrazić sobie wystawę pod hasłem „Wyspiański i jego mistrzowie“ (wyżej wymienieni), aby zdać sobie sprawę z niedorzeczności powyższych wywodów. Pomińmy różnice w formacie obrazów jako nieistotne. Ale różnice formy, stylów są aż nadto widoczne. Obrazy Böcklina są ciemne, mroczne, bryłowatość ciał jest w nich wyraźnie podkreślona czarnymi cieniami. Pomimo pewnego symbolizmu i ekspresjonizmu (a te tendencje można spotkać w każdym okresie) Böcklin jest realistą dziewiętnastowiecznym. Laurens natomiast jest typowym malarzem historycznym, bliższym monachijczykom niż francuskim impresjonistom. Bliski jest Matejce, ale nie posiada jego siły i pasji, nie operuje głębszą przenośnią, aluzją, przypomina raczej Gersona. Chavannes jest bardziej płaski i dekoracyjny, bardziej współczesny, ale mdły, suchy, smutny; stosuje linie pionowe i kolory szare. Obrazy Wyspiańskiego są przede wszystkim intensywne w kolorze, niespokojne w linii, dekoracyjne; forma jest okonturo-

wana kreską, bez rzeźbiarskiego modelunku, płaska. Wyspiański jest bliski Gauguinowi i Lautrecowi, jest prekursorem nowej sztuki w Polsce.

Wyspiański był trzykrotnie w Paryżu, w latach 1890—1894. W 1893 r. Władysław Ślewiński zapoznaje go z Gauguinem. Między artystami musiało nastąpić jakieś zbliżenie: Wyspiański malował jawańską modelkę, a po wyjeździe Gauguina zamieszkał w jego pracowni. Niewątpliwie da się stwierdzić wpływy francuskiego malarstwa postimpresjonistycznego, przede wszystkim Gauguina i Lautreca, na Wyspiańskiego. Pierwszemu bliski jest przez zasadę dekoracyjności obrazu, intensywną plamę kolorową, okonturowaną, jak ołowiem, czarną kreską (*cloisonnisme*), drugiemu — przez pastelową technikę, wnikliwy rysunek utrwalający charakter modela, niespokojną linię. Przybylszewski zresztą stwierdza, że Wyspiański „cenił bardzo Gauguina i malarzy francuskich”.¹¹

Ale w przeciwieństwie do Ślewińskiego, Pankiewicza, Boznańskiej pobyt Wyspiańskiego w Paryżu był krótki. Nim jeszcze zdążył okrzepnąć artystycznie, szybko wrócił do Polski, do Krakowa. Tu krzyżowało się wiele prądów: narodowe tradycje malarstwa historycznego, symbolizm, ekspresjonizm, niemiecka secesja, folklor podkrakowski. W dziełach Wyspiańskiego znajdziemy mniej lub bardziej wyraźne echa tych wszystkich tendencji. Stąd różna wartość jego obrazów: niektóre godne są wisieć obok Gauguina i Van Gogha, inne zaś nadają się jedynie na projekty posadzek do domów łódzkich fabrykantów. Program artystyczny Wyspiańskiego nie był wyraźnie sformułowany nawet dla niego samego. Zbyt wiele dziedzin objął, jak żaden artysta naszych czasów, w każdej dokonał rzeczy wielkich, ale nierzadko spadał bardzo nisko.

Wartościowe w dziele Wyspiańskiego jest to, co go łączy z nowymi, postępowymi prądami w malarstwie, i to, co ludowe. Szkodliwy natomiast jest manieryzm secesji austriackiej.

Te dwie sztuki: malarstwo „nowoczesne” i malarstwo ludowe, nie są od siebie tak odległe. Mają te same cechy charakterystyczne: płaskość, dekoracyjność, okonturowanie, barwność, syntetyczność.

PORTRETY

Wyspiański nie stworzył w dziedzinie malarstwa sztalugowego większych kompozycji figuralnych. Nawet takie obrazy jak *Macierzyństwo*, malowane w różnych wariantach, posiada charakter portretowy. W takich dziełach materiału scenograficznego znajdziemy niewiele. Portrety aktorów w kostiumach teatralnych stanowią pewien dokument teatralny, ale nie mówią nam wcale, jak te postacie pomyślał, zaprojektował Wyspiański-inscenizator i scenograf, lecz jedynie, jak je widział malarz portretowy i jakimi były w ówczesnym teatrze

krakowskim. Kostium i charakteryzacja nie są projektowane przez Wyspiańskiego, lecz jedynie wiernie zanotowane przez niego. Dokumentami najbardziej wartościowymi pod względem teatralnym są portrety aktorów w rolach z dramatów samego Wyspiańskiego, bo przecież wiadomo, że ubierali się mniej więcej według jego wskazówek. Ale analiza malarstwa portretowego ułatwi nam trafną interpretację didaskaliów dramatycznych, bo opisując w dramacie dekorację, kostium, obraz sceniczny kierował się niewątpliwie tymi samymi zasadami artystycznymi co w malarstwie sztalugowym.

• Jaka jest wartość artystyczna portretów Wyspiańskiego, co nowego wnoszą one do naszej sztuki?

Zacznijmy od rzeczy najprostszych, od samej techniki. Niemal wszystkie portrety Wyspiańskiego są pastelowe.

Technika pastelowa jest charakterystyczna dla malarstwa impresjonistycznego, nie tylko dlatego, że wielu malarzy posługuje się pastelą dla szybkiego zanotowania ruchu, światła, wrażenia. Można powiedzieć, że nawet technika olejna naśladuje typowe dla pastelowej kładzenie czystego koloru, rysowanie kolorową kreską. Pastelowe portrety Quentin de La Tour z XVIII wieku naśladują olejne, a oleje Van Gogha mają charakter obrazów wykonanych pastelami. Mistrzami tej techniki są Lautrec i Degas. Pierwszy notuje ruch, charakter, drugi raczej efekt kolorowy przemijającego oświetlenia. I u nich, i u Van Gogha, i przede wszystkim u Gauguina występuje ciemna kreska, która obkonturowuje formę. Podobne cechy istnieją w portretach Wyspiańskiego. Nie we wszystkich. Wiele portretów to jakby szkice czy studia nieskomponowane. Ale *Autoportret* (il. 168), *Dziewczynka w niebieskim kapeluszu*, *Macierzyństwo* (il. 171), *Dziewczyna z fiołkiem* i *Dziewczyna z dzbankiem* (il. 172), portrety H. Leszczyńskiej w roli Katarzyny w *Poskromieniu złoŹnicy* (il. 176), Lizy Pareńskiej, Krzyształowiczowej, Pagaczewskiego, wspaniała *Solska przy szyciu* są dziełami najwyższej klasy. Odnajdujemy w nich zalety mistrzów francuskich: wspaniała charakteryzacja postaci, syntetyczność, trafny kontur kreski, ciekawe i zmieniające się zestawienia kolorystyczne czystych barw. Jest w nich coś więcej, dużo uczucia, które malarstwo współczesne właściwie wyklęło jako literackość, sentymentalizm... W samej fakturze *Macierzyństwa*, w delikatnym i miękkim potraktowaniu ciała przejawia się ten bliski stosunek artysty do tematu. Bardzo częstym motywem obrazów są główki dziecięce pełne zadumy, smętku, owiane szczerą miłością i ciepłem, bardzo wyraziste w ruchu. Odkrywa się nam pewien rąbek charakteru Wyspiańskiego, samotnika, zrażającego sobie łatwo ludzi, opryskliwego, dumnego i pewnego siebie, ale, jak widać z tych obrazów, szczerze, głęboko ogarniętego miłością do dziecka i matki. Tego tematu nie spotykamy u impresjonistów. (Berthe Morisot jest wyjątkiem.)

Ale *Macierzyństwo* z dwiema głowami dziewczyny (z profilu i en face) jest już przegadane, usymbolicznione, dziwaczne i zagmatwane ornamentyką. De-

koracyjność Gauguina prowadzi do syntezy, do fowizmu, a dekoracyjność Wyspiańskiego w niektórych wypadkach przypomina secesyjne witraże hotelowe. Kwiaty, których artysta tak często używał i nadużywał jako elementu zdobniczego, nie są żywe, lecz blaszane jak wieniec pogrzebowy. Bliskość brzydkiego stylu à la Schönbrunn zatruwała Wyspiańskiego. Ale te wady występują tylko w niektórych obrazach, większość to doskonałe portrety, wolne od secesyjnych zboczeń. *Solska przy szyciu* mogłaby być dziełem Lautreca.

Portrety aktorów w rolach dramatycznych, przede wszystkim Solskiego, mają charakter szkiców wykonanych w garderobie teatralnej. Są to właściwie rysunki podkolorowane. Akcent zasadniczy postawiony jest na linię, która zamyka wszystkie kształty, jest precyzyjna, a jednak uproszczona, sprowadzająca twarz do geometrycznych brył — niewątpliwie to charakterystyka aktorska, bardzo wyrazista, bo obliczona na dużą odległość od widzów, popychała artystę w tym jakby formistycznym kierunku.

Solski jako Jagiełło (il. 170) czy Wiarus (il. 174), Sosnowski jako Bolesław Śmiały (il. 173) to nie tylko notatki z przedstawienia, lecz doskonałe rysunki.

Autoportretów pozostawił Wyspiański dużo. Przypomina się Van Gogh: ten sam rudy zarost, ten sam tragizm w spojrzeniu smutnym, podejrzliwym, te same twarde chłopskie rysy; może Wyspiański ma więcej pewności siebie, poczucia wyższości i pewnej pogardy. Malowane są różnie, z podkreśleniem konturu lub też w rozproszonych kolorach, jakby impresjonistycznie.

Ogólną cechą portretów jest ujęcie migawkowe ruchu, kontur ekspresyjny, kolor intensywny, dekoracyjny, charakterystyka psychologiczna.

PEJZAŻE

Wśród pejzaży na największą uwagę zasługują *Chocholy* (il. 175), cykl widoków z okna na Kopiec Kościuszki, widoki z Wawelu (il. 169).

Cykle pejzażowe spotyka się tylko w impresjonizmie — jest to jakby notatka z kolejnych zmian oświetlenia. Wyspiański pozostawił dziesiątki pejzaży z Kopcem Kościuszki, rysowanych z okna pracowni przy ul. Krowoderskiej w różnych porach roku i o różnych godzinach. Toteż artysta idzie w tych pejzażach raczej po drodze impresjonistycznej: delikatnie różnicuje kolory zimnego śniegu i ciepłego światła słońca, utrzymuje tonację bardzo jasną, jednobarwną.

Chocholy również są malowane na zasadach impresjonistycznych, bez pogłębiania obrazu, bez dużych różnic walorowych; są migotliwe i rozproszone. Ten pejzaż jest jakby prologiem *Wesela*. Można zauważyć, że i tutaj chochoły są ożywione: ich zgrupowanie, pochylone sylwety stwarzają wrażenie żywych, dziwnych ludzi, którzy zeszli się na tajemniczą nocną naradę do ogrodu.

Jeżeli porównamy *Widok na wieżę Katedry Wawelskiej i Wisłę* oraz szereg innych widoków z podobnymi tematycznie akwarelami Fałata czy innych ma-

larzy współczesnych Wyspiańskiemu, to zobaczymy, jak daleko odszedł on od XIX wieku. Duże jednobarwne plamy, zestawienia kolorów różowego, zielonego i siniego, rysunek czarną kreską — synteza posunięta jak najdalej w sprawadzeniu kolorów i kształtów do kilku zasadniczych elementów. To już nie z impresjonizmem należy te rysunki porównywać, lecz z Gauguinem, Matissem, z fowizmem.

GRAFIKA

Ograniczę się do rysunków ilustrujących *Iliadę*, które ukazały się w Krakowie nakładem autora w 1903 r., i tzw. „karykatur“ (może słuszniej rysunków charakterystycznych), które powstały około 1900 r. I jedno, i drugie mogą być uważane za bardzo konkretny materiał scenograficzny.

Ilustracje do *Iliady* (il. 177—180) są wyrazem bardzo osobistego i oryginalnego odczucia świata antycznego. To nie są archeologiczne rekonstrukcje ani rysunki w stylu realizmu romantycznego czy klasycyzmu. Wystarczy porównać je z Ingres'em czy Siemiradzkim dla uwidocznienia tych różnic. Mało w nich pięknych, harmonijnych ciał, a rekwizyty nie są autentyczne.

Bohaterów *Iliady* i cały świat grecki wyobrażano sobie zawsze na podstawie rzeźby V i IV wieku. *Iliada* Wyspiańskiego jest cofnięta w czasy barbarzyńskie, ale chyba nie dla wierności historycznej, archeologicznej. Może dla prawdy artystycznej: królowie *Iliady* byli zwykłymi pastuchami, jak Maćki i Bartki ze wsi podkrakowskich. A Wyspiański lubił ludzi prymitywnych, mocnych, krępych, krzepkich. Takimi właśnie są jego greccy bohaterowie, bracia Bolesława Śmiałego i Krakusa. Apollo ma jasne włosy efeba z Bronowic, do Tetydy chyba pozowała jakaś tęga chłopka, a do Pallas Ateny dziewczyna z długim jasnym warkoczem, jakie tylko u nas się spotyka. A Zeus, Agamemnon? Może modelem był jakiś rzeźnik żydowski z krakowskich jatek?

To jest nasza narodowa *Iliada*, polska i ludowa.

I tu mamy do czynienia z ekspresjonistyczną deformacją: ręce niektórych postaci są wyolbrzymione, torsy nadmiernie rozbudowane. W ten sposób artysta akcentuje te partie, które charakteryzują jego bohaterów: Agamemnon jest niski i barczysty, Apollo grający na lirze ma bardzo długie ręce. Podkreślona jest czynność, która jest jednocześnie atrybutem. I znów te postacie gubią się w secesyjnej ornamentyce falującego wężykowatą linią morza, powietrza, dźwięków, a nawet falujących posadzek marmurowych.

Ilustracje mają charakter małych obrazów dekoracyjnych o kompozycji zamkniętej.

Jakie wartości teatralne przedstawiają rysunki do *Iliady*? Możemy je uważać za wytyczne dla inscenizacji antycznych dramatów Wyspiańskiego. A więc starożytność nie powinna być rekonstruowana, lecz komponowana z greckich

elementów prehistorycznych i polskich ludowych. Na przykład charakteryzacja bohaterów powinna iść w kierunku słowiańskim (jasne włosy, długie warokocze), a kostiumy i rekwizyty powinny być bogato zdobione graficznie (jak później u Baksta). Wyolbrzymienie rąk, głowy spotkamy kilkanaście lat później w teatrze ekspresjonistycznym (do tego celu stosowano maski i kaszerowane rękawice). Gest jest patetyczny, ale daleki od wzorów klasycznej rzeźby greckiej; raczej niespokojny, nawet konwulsyjny w załamaniu rąk, wykrzywieniu głowy, oryginalny w pewnym prymitywizmie. Achilles siedzący nad morzem obejmuje głowę ramionami jak pastuch przy ognisku. Apollo stoi nieporadnie jak nieprzywykły do nagości chłopak wiejski, podczas gdy jakaś dziewczucha, Melpomene, spogląda zdziwiona i w jakże wiejskim ruchu zza węgła chaty (na ilustracji jest to marmurowa kolumna). Równie oryginalne i bardzo teatralne jest ustawienie postaci, to, co w teatrze nazywa się sytuacją — Pallas stoi za Achillesem i jakby na podeście (znajduje się wyżej), oboje frontem zwrócenii do widowni, co ułatwia obserwację ich gry aktorskiej. Na jednym pionie, ale na różnych poziomach jest rozwiązana scena Zeusa i Tetydy. Takie sytuacje są często stosowane (na życzenie samego autora) w dramatach Claudela, gdzie dialog nie jest zwykłą rozmową dwóch osób, lecz podwójnym monologiem, w którym każda z postaci przedstawia swoje odrębne stanowisko. „Sytuacje“ teatralne *Iliady* warte są studiów reżysera i aktora, i dzisiaj jeszcze mogą wzbogacić teatr, wyprowadzić go ze sztampy, uplastyczyć. Wyspiański tak często domagał się malarskiego komponowania obrazów scenicznych!

Na satyryczne rysunki (karykatury) Wyspiańskiego (il. 185—190) zwrócono uwagę niedawno. Nie wiadomo nawet, czy sam artysta doceniał je należycie; wolał prawdopodobnie swoje secesyjne irysy i chabry. Kwiatki jednak zwiędły, a karykatury żyją i są bardzo współczesne. Czy jest przypadkiem kontynuacja tej linii przez Frycza i Stopkę, scenografów krakowskich i wspaniałych rysowników satyrycznych? Karykatury Wyspiańskiego są szczytem uogólnienia psychologicznego i rysunkowego, doskonale charakteryzują postacie historyczne w typowym ruchu czy postawie, kilkoma kreskami zaznaczają najistotniejsze cechy kostiumu. Są najbardziej stylowe i bardzo nowoczesne. *Kazimierz Wielki* przypomina niemal katedrę gotycką, to wrażenie sprawia rytm pionowych kresek. *Zygmunt III* jest naprawdę wazą, której pokrywką jest malutka, trójkątna główka. Barokowy jest *Ludwik XIV*, szarmancki — *Książe Józef* w ułańskiej burce. Wspaniała jest karykatura *Grunwaldu* — czy jest to również krytyka zagmatwanej kompozycji tego obrazu? Ale zwróćmy uwagę na formalną stronę tych karykatur, na umiejętność prowadzenia kreski, na różnicowanie pionów i poziomów, pól pustych i miejsc o liniach zagęszczonych, na trafność proporcji, na umiejętność charakteryzowania poprzez postać całej epoki. Dużo tu inteligentnej złośliwości, brak secesyjnej cikliwości — naprawdę rewelacyjne dziełka! W wielkim, wydanym w 1925 r., albumie poświęconym

Wyspiańskiemu nie reprodukowano ani jednej karykatury. Dzisiaj te rysunki zachwycają wszystkich, z abstrakcjonistami włącznie.

Karykatury Wyspiańskiego mają również duże znaczenie scenograficzne: wskazują na świadome komponowanie kostiumu przez proporcje i styl. Rysunek Bolesława Śmiałego, krępego, zwartego, niskiego, nie jest ani przypadkiem, ani autentykiem; to człowiek romański, tak jak Kazimierz Wielki jest gotycki, a Ludwik XIV barokowy! Któż o tych problemach myślał w owym czasie?

WITRAŻ

Witraż jest techniką bardzo często uprawianą przez współczesnych malarzy: Rouaulta, Matisse'a, Picassa, Chagalla, bo odpowiada on założeniom nowego malarstwa (synteza, płaskość, barwność, okonturowanie, dekoracyjność). Projekty witraży zajmują również ważną pozycję w twórczości Wyspiańskiego. Zainteresowanie zrodziło się zapewne przy wykonywaniu polichromii w kościele Mariackim w Krakowie. W Paryżu Wyspiański robi szereg studiów do kompozycji witrażowych (1893). W 1894 r. powstają projekty *Polonii* dla katedry lwowskiej, między 1897 a 1902 r. dla kościoła Franciszkanów w Krakowie i między 1900 a 1902 r. — kartony witraży wawelskich.

Polonia, chociaż barwna, jest mniej interesująca. Istnieje w niej jakaś sprzeczność pomiędzy kompozycją figuralną a formą witrażu. Prócz koloru cenna w niej jest ludowość: Matkę Boską (*Caritas*) przedstawił artysta jako polską chłopkę. Witraże franciszkańskie i wawelskie są ciekawsze, lepiej skomponowane i bardziej oryginalne pomimo secesyjnej ornamentyki.

Św. Franciszek (il. 181, 182) jest bardzo pięknie narysowany, trafnie scharakteryzowany, prosty w geście i kompozycji, surowy i monumentalny; forma głowy, rąk, szaty jest doprowadzona do szczytu syntezy, a przecież pełna wyrazu, ekspresji. Te same zalety ma *Bł. Salomea*. Ale dookoła obu postaci, tak spokojnych, wielkich i skupionych, wyrasta cały las kwiatków i listeczków; linie falują, drgają, kręcą się niespokojnie. Wyspiański zestawil w sposób dość nieszczęśliwy dwa różne światy, zastosował dwie różne skale. Święci wyglądają jak karzelki w ogrodzie. Proste linie fałdów habitu, syntetyczny rysunek głów giną w sinusoidach łodyg. Ale same postacie są wspańskie, nierozgadane, a wiele mówiące. Stanowią również doskonały wzór dla aktora, uczą mimiki i gestu prostego, wymownego, skrótowego i charakterystycznego — jest to ilustracja żądań stawianych przez artystę teatru aktorom. Warto przypatrzeć się tym dwom rysunkom i przemyśleć ich naukę.

Znacznie większe wrażenie na krakowianach sprawiły witraże wawelskie: *Kazimierz Wielki* (il. 183) i *Św. Stanisław* (il. 184). Wstrząsnęły miastem, zbu-

dziły mieszkańców, bo pokazały rzeczywistość. Magnaci, szlachta, a nawet mieszczaństwo wciąż jeszcze żyli pamięcią czasów królewskich. Matejko jakby zrekonstruował tę wspaniałą przeszłość, przypomniał dni chwały, ożywił królów w złocistych koronach, wspaniałych strojach. Zapomniano o niewoli i poniżeniu.

Wyspiański spojrział w przeszłość jakby przez otwór w grobie Kazimierza Wielkiego: zobaczył królewskiego kościotrupa i takim go na witrażu przedstawił narodowi.¹² Nie przyjął tych projektów książę kardynał Puzyna. A Kotarbiński, przedstawiciel sfer kulturalnych, ale nie buntowniczych miasta, ocenia je jako „niezdrowe plody fantazji makabrycznej”.¹³

To, co najbardziej wstrząsnęło wszystkimi, to trupiość tych postaci: leżą jakby w grobie, kraty okien jeszcze bardziej ich oddalają od żywych, wspaniałe płaszcze są próchnem, które ledwie zakrywa piszczelę, tylko złote insygnia nie uległy rozkładowi. Obraz rzeczywistości, który jest jednocześnie wizją symboliczną.

Witraże sprawiają wrażenie olbrzymich, kilkudziesięciometrowych. Postacie widoczne są od dołu, w skrócie perspektywicznym, i to powoduje wyolbrzymienie. Nie spełniają one w kościele tej roli, jaką mają średniowieczne witraże francuskie, fantastycznie kolorowe, barwiące światło słoneczne, które wpada do świątyni. Bo też ich przeznaczeniem są grobowce królewskie. Dlatego kolory są szaro-zielonawo-złociste; kolor podporządkowany został tematyce. To jakby sarkofagi, z których zdjęto wieko trumienne. Tak chyba Wyspiański wyobrażał sobie Hamleta-Ducha, który „jest prognostykiem jakichś szczególnych wstrząśnień w naszym kraju”.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na szkice do witrażu *Śluby Jana Kazimierza* z 1892 r., w których Polska przedstawiona jest jako matka oplakiwana przez chłopów. Tę miłość ludu wiejskiego, a krytycyzm w stosunku do szlachty odnajdziemy w późniejszych dramatach Wyspiańskiego.

Symbolizm i ekspresjonizm, które niewątpliwie cechują wawelskie witraże, spotykane są dość często w malarstwie współczesnym: symbolistyczny jest okres bretoński Gauguina, a Van Gogh i Munch uważani są za twórców nowoczesnego ekspresjonizmu.

Poprzestańmy na analizie tych kilku witraży — dla zorientowania się w tej dziedzinie twórczości Wyspiańskiego to wystarczy.

MEBLE

Ażeby ocenić meble Wyspiańskiego, trzeba je zestawić z modnymi wówczas i w Krakowie meblami secesyjnymi, które unikały linii prostej, imitowały kwiaty i gałęzie, ozdobione były ornamentem roślinnym. Meble projektowane przez Wyspiańskiego dla tzw. „Świetlicy Bolesławowskiej” (il. 191)

czy dla pp. Żeleńskich podkreślają fakturę drzewa, a ornamentyka wynika z najprostszego wycinania deski piłą lub dłutem, jak to widzimy w meblach ludowych. Wpływy ludowe są wyraźne. Widoczne są również wpływy teatralne, przede wszystkim na fotele do Świetlicy, które wielkością i ciężarem raczej odpowiadają wymiarom sceny. Motywy tych foteli zostały zapożyczone z dekoracji do *Bolesława Śmiałego*, którego Wyspiański inscenizował o rok wcześniej. Artysta próbował w ten sposób stworzyć mebel polski oparty na elementach ludowych archaizowanych. Ale to, co dobre jest w dekoracji monumentalnej, niezbyt jest przydatne w życiu codziennym. Niemniej Wyspiański jest pierwszym polskim „wnętrzarzem“, a zapoczątkowany przez niego kierunek ludowy wielu artystów, architektów wnętrza, podejmie po nim i użyłska bardzo ciekawe wyniki (np. meble „ludowe“ „Ładu“).

Balustrada w Domu Lekarskim wydaje mi się typową secesją.

KSIAŻKI

Secesji uniknął Wyspiański bardzo szczęśliwie w układzie graficznym książki. I w tej dziedzinie spowodował zasadniczy rozwój i postęp. „Zaczyna przekształcanie książki od formowania tytułów na wydaniach swoich własnych dzieł zwykłymi czcionkami jednego typu, przechodzi do układu kolumny stronicowej, rysuje ciekawe litery na kartach tytułowych, wprowadza charakterystyczne ornamenty. Pracował nawet nad stworzeniem nowego typu polskich czcionek, ale niestety pracę porzucił. Wydawane przez «Młodą Polskę» pod artystycznym kierownictwem Wyspiańskiego czasopismo «Życie» w Krakowie (1897—1900) oraz wychodzące pod jego osobistą opieką własne dzieła poetyckie wywarły wyraźny wpływ na odradzającą się polską książkę.“¹⁴ (il. 193).

PROJEKTY ARCHITEKTONICZNE

Co do projektów rozbudowy Wawelu (il. 192), mam niejake obawy i zastrzeżenia. Przypomina się bardzo wartościowy, ale i niebezpieczny w swym twórczym rekonstruowaniu Viollet-le-Duc. Proponowane przez Wyspiańskiego budowle mają tę samą wadę: uzupełniają jakby dawną oryginalną architekturę dziewiętnastowiecznym gotykiem, renesansem, barokiem. Wiemy, jakie to niebezpieczne. Przeszłość, w tych najlepszych okresach, dała nam inne wskazania. Najpiękniejsze zespoły architektoniczne, jeżeli nie powstały w całości w jednej epoce, narastały z biegiem wieków w stylach współczesnych, nawiązując jedynie proporcjami do dawnych zabytków. Przykłady możemy znaleźć w Wenecji, Florencji i... na Wawelu: w renesansie nie dobudowywano krążganków gotyckich!

Ale taka była moda w owym czasie na całym niemal świecie. Na Montmartre powstaje bazylika Sacré-Coeur w stylu... romańskim!¹⁵

OGÓLNE UWAGI O „SZTUCE STOSOWANEJ” WYSPIAŃSKIEGO

Jak już sygnalizowałem, sprawa „sztuki stosowanej” jest sprawą zasadniczą dla nowych tendencji artystycznych. Stąd nie tylko zrodzi się zainteresowanie artystów dla plakatu, witrażu, wnętrza, lecz również dla scenografii. A więc w tej zmianie poglądów, w równouprawnieniu wszelkich sztuk z malarstwem sztalugowym znajdują się źródła odnowy inscenizacji teatralnej. Wystąpienie Craiga jest w jakiejś zależności od ruchu prerafaelitów w Anglii.

Krytycy sztuki (np. Elżbieta Skierkowska w swojej książce o *Plastyce Stanisława Wyspiańskiego*) zbyt daleko, wydaje mi się, poszukują wpływów na „sztukę stosowaną” Wyspiańskiego. Możliwe, że znajdował się pod wpływem paryskiej sztuki dekoracyjnej i Eugène Grasseta. Ale nie to jest ważne, że Wyspiański projektował meble, lecz że robił to artysta malarz sztalugowy, dążąc do objęcia swoją twórczością wszystkiego, co piękne. Tu przykładem była jedynie polska sztuka ludowa. Zainteresowanie nią było w Krakowie bardzo żywe od samego początku XX wieku. W 1901 r. powstaje Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej, które stawia sobie za cel stworzenie narodowej architektury, wnętrza itp. w oparciu o sztukę ludową. Stanisław Witkiewicz zacierał źródła odnowy do samej sztuki góralskiej jako najbardziej czystej. Jeszcze inni sięgali w czasy piastowskie i na tamtych wzorach starali się oprzeć styl narodowy.

Te prądy pojawiają się na całym świecie. Rezultaty są i dobre, i złe: z jednej strony secesja lub budowle w stylu romańskim i gotyckim (szczególnie w Niemczech), ale z drugiej równie powszechne zainteresowanie się artystów sztuką ludową i rzemiosłem artystycznym. Postawa artystyczna Wyspiańskiego jest wyraźna, chociaż nie zawsze konsekwentna. Z naśladownictw i rekonstrukcji kpił: „Nic obrzydliwszego jak te Rafaele tyrolskie i Fraangeliki [...] jakie odstraszaające te ckiwe obrazy, kartony, rzeźby z muzeum z pierwszej połowy XIX wieku, niby gotyckie [...] zajmuje mnie tam tylko to, co jest bieżące, co obecna chwila wydała, i to, co ma wartość dzieł chwili obecnej.”¹⁶ I w całej jego twórczości będziemy widzieli komponowanie w oparciu o styl romański czy ludowy, a nie rekonstruowanie.

A jeśli koniecznie chcemy znaleźć dla Wyspiańskiego poprzednika, to niech nim już będzie Cyprian Norwid, który jeszcze w epoce romantyzmu „sztuce stosowanej” i ludowej przepowiedział równouprawnienie z innymi sztukami.

Nie rozumieli go nawet przyjaciele. Przybyszewski tak pisał o nim: „Bądź co bądź jest Wyspiański dla mnie jakoby jakieś fenomenalne zjawisko, potężny ogromem swojego tworu, a nierównie potężny w swej strasznej, po-

turej tragedii: był pogrobowcem! Zamknął w chmurnym i górnym majestacie epokę — nie danym mu było stworzyć nowej ani jej nawet rozpocząć...“¹⁷ A tymczasem wystarczy dokładnie przeanalizować, bez emfazy i patosu, dzieło Wyspiańskiego, aby się przekonać, że był twórcą nowego kierunku, że zapłodnił wszystkie dziedziny sztuki polskiej.

W krytykach przedwojennych ten styl uwalniający od argumentów rzeczowych można było spotkać często. Po wojnie mało się dyskutowało o plastyce Wyspiańskiego, a jeżeli nawet, to zawsze rozpatrywano każdy dział jego twórczości z osobna, podczas gdy o wartości jego jako artysty stanowi całość kształt działalności twórczej. To go odróżnia od artystów, którzy byli wyłącznie malarzami. W dziedzinie portretu i pejzażu na pewno istnieją bardziej znakomite dzieła artystów współczesnych Wyspiańskiemu. Boznańska, Pankiewicz, Wyczółkowski są bardziej malarzami niż Wyspiański, ale nic poza tym nie stworzyli, nie zapoczątkowali niczego nowego, choć żyli znacznie dłużej.

Wyspiański umarł, zanim jego talent dojrzał i wypowiedział się w pełni. Ale kierunek jego sztuki, ledwie zaznaczony, naszkicowany w różnych dziedzinach, był na wskroś prekursorski.

Jeżeli zestawimy malarstwo Wyspiańskiego z malarstwem Matejki, to różnice okażą się bardzo jaskrawe. Tematyka obrazów obu artystów jest różna. U starego mistrza przeważa malarstwo historyczne, realistyczne w gruncie rzeczy i w pewnym stopniu wyidealizowane — jest to jeszcze malarstwo romantyczne, grubo spóźnione. Wyspiański maluje portrety i pejzaże — jak impresjoniści. Matejko ściemnia kolory przez dodanie czerni, cienie w obrazach Wyspiańskiego są czyste, niebieskie, fioletowe. Matejko pragnie stworzyć iluzję przestrzeni, Wyspiański — dekoracyjną płaszczyznę. Wyspiański jest kolorystą, Matejko — „rzeźbiarzem“. Warto również zwrócić uwagę na to, że Matejko pomimo swojego krytycyzmu w stosunku do szlachty i magnatów jest w gruncie rzeczy piewcą szlacheckich. Wyspiańskiego bardziej interesuje lud i jako siła społeczna, i jako skarbnica wartości artystycznych. Matejko i Wyspiański to dwaj artyści zupełnie odmienni, to reprezentanci dwóch epok: dziewiętnastego i dwudziestego wieku, Matejko cały żyje przeszłością, Wyspiański odkrywa nową teraźniejszość.

Po powrocie z Paryża do Polski Wyspiański niemalże nie rusza się z Krakowa. Jest więc zdany na własne siły, na własną inicjatywę twórczą. Z jednej strony ciąży na nim historycyzm, z drugiej pociąga go ludowy prymityw. Pierwsza tendencja rodzi się pod wpływem zabytkowych murów miasta, „pomników chwały narodowej“, jest synonimem patriotyzmu, wedle którego ożywianie przeszłości było formą walki o przyszłość niepodległą. Ta linia wielkiej polskiej sztuki romantycznej, od Mickiewicza do Matejki, wyraża się w niektórych dramatach (*Legenda*, *Bolesław Śmiały*, *Akropolis*), w witrażach, projektach zabudowy Wawelu. Poglądy społeczno-polityczne sprawiają jednak, że wymowa tych dzieł będzie inna: nie ma kultu szlacheckiego w sztuce Wy-

spiańskiego. Drugi kierunek, ludowy, bardziej żywy i nowoczesny, znajdzie odbicie w innych dramatach (*Wesele*, *Klątwa*) oraz w formie płaskich i kolorowych portretów, zapłodni inscenizację *Bolesława Śmiatego* i projekty wnętrz. Ten kierunek jest niewątpliwie bliższy i droższy Wyspiańskiemu. Ludowości w tym stopniu co Wyspiański nie odczuł nawet Włodzimierz Tetmajer. Jego obrazy, choć o tematyce ludowej, utrzymane są w konwencjach dziewiętnastowiecznego malarstwa sztalugowego — sztuka ludowa nie wpłynęła na ich formę. Tetmajer przenosi się do Bronowic ze swoim biurkiem, sofą i szablami. Wyspiański dla Żeleńskich i Świetlicy projektuje meble ludowe! Miłość ludu nie była dla Wyspiańskiego chwilowym zakochaniem, nie była również cikliwym sentymentalizmem. To nie była nowa moda, lecz nowy prąd, nowy, ożywczy i twórczy pierwiastek sztuki. Gauguin szukał prymitywizmu ludowego w Bretanii i na wyspach Oceanii, Picasso w rzeźbie murzyńskiej, a Wyspiański znalazł go na wsi podkrakowskiej.

II

MALARSTWO WYSPIAŃSKIEGO A JEGO DRAMATY

Jaki jest stosunek malarstwa Wyspiańskiego do jego dramatów? Czy obie dziedziny twórczości przedstawiają różny kierunek artystyczny, czy też mają cechy wspólne — a. wspólny styl, b. wspólną tematykę? Jeżeli istnieje jakaś artystyczna łączność pomiędzy dramatem i plastyką Wyspiańskiego, to przy realizacji jego dzieł teatralnych, a nawet komentowaniu didaskaliów należy oprzeć się na analizie jego pasteli, grafiki czy witraży. Jeżeli natomiast okaże się, że nie ma podobieństw tematycznych i formalnych, to inscenizując dramaty Wyspiańskiego musimy poprzestać na jego informacjach i własnej wyobraźni. Oczywiście rozpatrujemy te zagadnienia jedynie pod kątem scenografii samego Wyspiańskiego, a nie scenografii dzisiejszej do jego dramatów, która może się wyłamywać z konwencji początku XX wieku; dzisiaj scenografia do *Legionu* może być kubistyczna czy surrealistyczna. Ale jak wyobrażał sobie dekoracje i kostiumy Wyspiański?

Wielu krytyków rozważało te problemy i jednomyślnie stwierdziło, że istnieje rozbieżność pomiędzy dramatami i malarstwem Stanisława Wyspiańskiego. Adam Grzymała-Siedlecki pisze: „Rzeczą dającą się uwidocznic jest fakt, że malarstwo Wyspiańskiego nie jest podobne do obrazowości scenicznej Wyspiańskiego. Obrazy jego scen przypominają raczej wielkie wpływy malarskie, jakim ulegał, podczas gdy malarstwo jego wykazuje zupełne wyzwolenie się z nich.“¹⁸ A Tadeusz Makowiecki: „Portrety są jakby tylko szkicami, pobieżnymi studiami ludzi, przy tym ludzi zwykłych.“ W innym miejscu dodaje jeszcze, że obrazy te mają „niewielkie rozmiary“; o dramatach zaś: „Dzieła poetyckie Wyspiańskiego mają rozmiary poważne i robione są częstokroć po przeprowadzeniu licznych studiów i prac przygotowawczych.“ Wniosek: „Czas zwrócić uwagę na rozbieżności istniejące między poetyką i malarską twórczością Wyspiańskiego“, bo „musimy chyba przyznać, że odpowiednikiem

formalnym drobnych studiów i szkiców rysunkowych w plastyce mogą być w literaturze raczej drobne, dorywcze wiersze liryczne..."¹⁹

Sąd ten wydaje mi się niesłuszny i zasadniczo, i w wypadku szczególnym. Błędne jest przede wszystkim traktowanie pastelii Wyspiańskiego jako pobieżnych szkiców; takie same obrazy tworzyli Lautrec, Van Gogh, a potem Dufy, Rouault. Cechą charakterystyczną stylu impresjonistycznego i fowistycznego, a w dużym stopniu całego malarstwa współczesnego — w przeciwieństwie do dawnego — jest malowanie jakby pobieżne, jakby szkicowe, bo tylko w takiej technice można przekazać efekt zmieniającego się oświetlenia czy swobodę pociągnięcia kreski.

Problem wymiaru, wielkości objętościowej nie odgrywa w sztuce żadnej roli, ważny jest styl, kierunek. Dlatego można postawić znak równości pomiędzy *Rontem nocnym*, portretem Saskii i szkicem piórkowym, bo wszystkie te dzieła są równie genialne, wszystkie tworzone w tym samym barokowym stylu. Możemy porównać *Pelleasa i Melisandę* Debussy'ego z jakimś płótnem Moneta, bo oba dzieła są doskonałymi przykładami stylu impresjonistycznego.

Gdyby Wyspiański był świetnym malarzem uprawiającym grafomanię lub wybitnym dramaturgiem, lecz malarzem kraja, wówczas tylko moglibyśmy stwierdzić rozbieżność między obiema dziedzinami jego twórczości. Ale jest inaczej. Zarówno w plastyce, jak i literaturze Wyspiański zajmuje wybitną pozycję, jako nowoczesny twórca; i zarówno w plastyce, jak i dramacie ma swoje słabości wynikające z wpływów secesyjnych i ekspresjonistycznych.

Z tych rozważań ogólnych wynika jeszcze inna sugestia, ta mianowicie, że każdemu dziełu literackiemu „odpowiada” malarstwo tego samego okresu, bez względu na tematykę. Opisowi pejzażu w literaturze romantycznej odpowiada malarstwo romantyczne. Kolorystyki *Pelleasa* Debussy'ego możemy szukać tylko w impresjonizmie, a nie w baroku, mimo że impresjoniści takiego obrazu nie namalowali, a być może w XVII wieku ten temat został w malarstwie zrealizowany.

Drugie zagadnienie: czy istnieje wspólna tematyka dramatyczna i plastyczna w dziełach Wyspiańskiego?

Należy najpierw zwrócić uwagę, że pierwsze dzieła dramatyczne, pierwsze próby — podobnie jak pierwsze prace malarskie — wykazują silne wpływy Matejki; to w pewnym sensie obrazy historyczne (*Batory pod Pskowem*, *Śluby Jana Kazimierza*).

Potem, w miarę rozwoju artystycznego, w obu dziedzinach te reminiscencje z Matejki stają się coraz rzadsze i bardziej ironiczne.

W *Weselu* pojawia się Wernyhora — oczywiście jak z obrazu Matejki. Ale trafnie i jasno Puzyna udowadnia w programie teatralnym *Wesela* z 1955 r., że *Wesele* jest pamfletem politycznym, a Wernyhora ironicznym majakiem, ironią na temat wieszczów, w podobnym stopniu jak satyryczny rysunek Wyspiańskiego jest ironią na temat *Grunwaldu*.

Zwracano również uwagę (np. Makowiecki w cytowanej książce o Pocie-malarzu) na matejkowski obraz w *Wyzwoleniu*. Inscenizacja Daszewskiego w Teatrze Narodowym w 1958 r. oparła się na tym założeniu, co zresztą spostrzegli krytycy. Ale jakież to był Matejko! Była czerwień, były proporce i świeczniki. Ale przecież cała katedra, ołtarz z trumną świętego, trony stanowiły prowizoryczną konstrukcję teatralną — jak tego żądał Wyspiański. Tę katedrę montuje się na oczach widza, żeby broń Boże nie zadziałał czar iluzjonistyczny. Cały ten obraz jest dramaturgicznie i inscenizacyjnie ironiczny — to znów jest drwina z Matejki.

Ale jakie są propozycje samego Wyspiańskiego?

1. Czytając informacje do dramatów zwróćmy uwagę na znaczenie rozwiązania kolorystycznego, szczegółowe określenie barw każdego sprzętu, każdego detalu kostiumu. Obrazy potwierdzają wrażliwość kolorystyczną malarza w pejzażach i portretach: twarze czy mury mają kolory czyste, lekkie i intensywne — kolorystykę okresu postimpresjonistycznego, a nie realizmu dziewiętnastowiecznego. Ten problem już omówiłem, nie będę powtarzał, zwracam jedynie uwagę na pierwszy łącznik pomiędzy widzeniem dramatu, jego scenografii, i plastyką Wyspiańskiego.

2. Zachowane szkice do *Legendy* mają podobny charakter plastyczny jak obrazy, świadczą o tym samym zamiłowaniu do rysowania czarną grubą kreską belek i słoików, zmarszczek na ludzkiej twarzy, fałd na ubraniu — cecha dosyć typowa dla ekspresjonizmu. Fragment pastelu *Widok na Wisłę z Wawelu* jest projektem *Legendy*.

3. Makowiecki zwraca uwagę, że tematem plastyki Wyspiańskiego są te same postacie, które w transpozycji literackiej występują jako bohaterowie *Wesela*, *Sędziów*, *Kłótwy*.

4. Zachowało się dużo portretów teatralnych Wyspiańskiego, niektóre przedstawiają postacie z jego własnych premier (Bolesław Śmiały, Wiarus, Panna Młoda, Krasawica) — są one pewnym łącznikiem między malarzem a dramaturgiem.

5. W wielu dramatach występują postacie mitologiczne (*Achilleis*, *Akropolis*, *Noc listopadowa*, *Powrót Odysa*). Doskonałym materiałem plastycznym są ilustracje do *Iliady*. Wskazują one, jak widział Wyspiański te postacie antyczne zarówno pod względem kostiumu, charakteryzacji, jak i sytuacji. Stwierdziłszy, że *Iliada* w ujęciu Wyspiańskiego jest polska, tak jak polscy są bohaterowie jego antycznych dramatów. *Achilleis* i *Iliada* stanowią dzieła uzupełniające się wzajemnie, jednolite pod względem tematu i stylu. Impuls dramaturgowi dał plastyk: *Iliada* ma datę 1897, *Achilleis* — 1903 r.

6. Podobnie obraz *Chocholy* wyprzedza powstanie *Wesela*. Obraz nie jest tylko wzorem dla kostiumu, lecz przynosi nam również atmosferę sztuki: w poświacie księżycowej chochoły zdają się naradzać, pochyliły słomiane wiechcie ku sobie — tak musiała widzieć ogród Rachel.

7. W pastelach Wyspiańskiego kilkakrotnie występuje uśpiona przy stole dziewczynka. Czy nie jest to mała Isia z *Wesela*, której ukaże się zjawa słomiana? Również wielu bohaterów *Wesela*: Włodzimierz i Kazimierz Tetmajer, Rydel, Starzewski — było portretowanych przez Wyspiańskiego; szkicował też Wernyhorę i Zawiszę Czarnego (projekt witraży).

8. Wawel jest jednym z głównych bohaterów sztuki Wyspiańskiego: jego teatru i jego plastyki. Raz ukazuje się nam jako drewniany dwór Kraka i Wandy, potem widzimy go w okresie Bolesława Śmiałego; przybiera cechy antyczne w *Akropolis*, a cechy teatralizacji w *Wyzwoleniu*; jeszcze inną formę przybiera w *Hamlecie*. Ale i w dziełach plastycznych Wyspiańskiego widzimy pastele z Wawelu, rysunki przebudowy wzgórza z grobowcem Bolesława Śmiałego i antycznym teatrem; dla Wawelu są projektowane witraże Bolesława Śmiałego i Świętego Stanisława.

9. Z *Bolesławem Śmiałym* (dramatem) łączy się prócz wzmiankowanych dzieł tzw. „Świetlica Bolesławowska” — meble, które w zamierzeniu Wyspiańskiego miały jakby zapoczątkować styl narodowy w tej dziedzinie. Bolesław był chyba dla Wyspiańskiego królem bardzo polskim w charakterze i czynach — stąd jego strój oparty na chłopskiej sukmanie i stąd wyprowadzenie stylu wnętrza polskiego.

10. Całkowita spójnia widoczna jest pomiędzy rapsodem *Kazimierz Wielki* i witrażem. Spójnia nie tylko tematyczna. Poemat i witraż odnoszą się do odnalezionego w 1869 r. grobu, w którym odkryto szkielet w zaśniezionej koronie i zbutwiałym płaszczu królewskim, i takim go Wyspiański na projekcie namalował.

11. Wymienić można jeszcze mniejsze prace, jak pastel *Protesilas*, jak rysunki na stronach tytułowych dramatów *Noc listopadowa* czy *Akropolis*. *Katalog plastyki teatralnej Wyspiańskiego*, sporządzony przez Kazimierza Nowackiego i uzupełniony przez Bożenę Frankowską, obejmuje 228 pozycji — wszystko to są prace plastyczne (obrazy, szkice) związane z jego dramatami i ich inscenizacją.

Nie ulega wątpliwości, że istnieje jak największa spójnia pomiędzy plastyką i dramatem Wyspiańskiego, zarówno w sensie tematu, jak i stylu.

III
WPLYWY
OBRAZÓW MATEJKI
I INNYCH MALARZY
NA INSCENIZACJE
WYSPIAŃSKIEGO

Pisząc o wpływie malarzy na Wyspiańskiego krytycy popełnili zasadniczy błąd: wystarczyło im przeczytanie informacji w jego dramacie: „obraz jak u X-a“, żeby osądzić, że Wyspiański był pod wpływem X-a.

Nic bardziej błędnego.

Jeżeli chodzi o wpływy na malarstwo Wyspiańskiego, to tę sprawę omówiłem na początku; inaczej ma się rzecz z wpływem na inscenizację.

W sztukach historycznych bardzo często współczesna inscenizacja opiera się na malarstwie, na konwencjach obrazu sztalugowego. Nasze wyobrażenia o życiu dawnym w dużym stopniu opierają się na sztuce: na obrazach współczesnych o tematyce historycznej i na obrazach z poprzednich wieków, z danej epoki. Nawiązując do tych obrazów inscenizacja staje się bardziej zrozumiała dla publiczności. Jest to również droga ułatwiająca pracę teatru, dla którego obraz jest jakby tematem transkrypcji. Gdy Wyspiański powołuje się w swoich didaskaliach na jakiś obraz, to chodzi mu o te dwa czynniki: sugestywne oddziaływanie na widownię i komponowanie malarskie dekoracji i aktorów na scenie.

Ten „chwyt“ był stosowany przez Stanisławskiego w sztukach tzw. historycznych, ale o tym Wyspiański chyba nie wiedział. Na podobną chorobę znalazł podobne lekarstwo. W teatrze panowała sztampa: sztampa rozwiązań dekoracyjnych, sytuacyjnych i sztampa gier aktorów. Ratunkiem bezpośrednim w tej sytuacji było podsuniecie dobrych, artystycznych wzorów z malarstwa. Myślący reżyser musiał zastanowić się nad problemami kompozycji: zestawieniem grup o różnej ilości osób, zróżnicowaniem upozowań, rozstawieniem przestrzennym. A dekoratorowi obraz dobrego malarza mógł pomóc w problemach kostiumowych, zestawieniach kolorystycznych, doborze rekwizytów. Zapewne, ta metoda jest wyjściem pośrednim, a nie nową i twórczą

formą teatralną — to jakby studia przygotowawcze do obrazu na podstawie gipsowych modeli. Ale tak rodziła się nowoczesna reżyseria widowiskowa.

Wyspiański najczęściej powołuje się na obrazy Matejki, najbardziej znane społeczeństwu, cenione przez artystów, obojętne, jakich byli szkół czy zapartytowań. Należy te wskazówki traktować jako uwagi dla reżysera: ustawić aktorów na scenie tak jak na Matejkowskiej *Unii Lubelskiej* — będzie to miało jakiś sens plastyczny i widzowie prędzej zrozumieją, o co chodzi.

I jeszcze inną wartość ma nawiązanie do malarstwa. Ale to wyjaśni nam sam Wyspiański. Píše on w *Argumentach do dramatu Króla Bolesława i Biskupa Stanisława*: „Legenda o Piotrowinie nie da się utrzymać, krytyki żadnej nie wytrzymuje. Rzecz cała jest wymysłem i bajką. Ale cóż w niej jest prawdą? Obraz. Obraz bez słów, bez tekstu. Biskup, obok którego idzie trup, człowiek dawno umarły. (Śmierć.) Gdzież jest taki człowiek, co z grobu wstaje na świadectwo swojej prawdzie? W *Liliach* Mickiewicza. W Piotrowina historycy nie wierzą i wiedzą, że to bajka, a w *Lilie* wierzyć muszą wszyscy, bo to prawda — wieczysta.“²⁰

A więc i na terenie dramatyczno-literackim Wyspiański zastosował tę samą zasadę, którą radzi stosować w plastyce teatralnej — argument dzieła sztuki znanego, a więc rzeczywistego, żyjącego w pamięci ludzkiej jako fakt prawdziwy.

Z tych propozycji Wyspiańskiego zrodzi się później scenografia persyflażowa, traktująca historyczne konwencje z lekka ironicznie. U Wyspiańskiego możemy znaleźć wskazówki: jak u Velasqueza, wg Rafaela, jak u Giotta... Nie ulega wątpliwości, że ci malarze nie wpłynęli na twórczość dramaturgiczną Wyspiańskiego. Obrazy ich były jedynie wzorami dla inscenizacji, dla kompozycji kostiumu, dla charakteryzacji aktora, dla rozwiązania sytuacyjnego sceny, dla architektury dekoracji. Jest to już wyższa forma sztuki teatralnej, wymagająca większego wkładu twórczego, lecz przede wszystkim dużej erudycji, kultury i wiedzy w sprawach sztuki. Reżyserzy, aktorzy, a nierzadko i ówcześni dekoratorzy zmuszeni byli zająć się historią sztuki lub monografią malarzy.

Tego rodzaju metoda inscenizacyjna jest często stosowana przez scenografów intelektualistów, którzy w tej formie przekazują widzom swoją wiedzę o epoce, o konwencjach teatru i plastyki. Przecież każda dawna sztuka teatralna związana jest dla nas z pewną formą inscenizacyjną; nawiązanie do niej jest w jakimś sensie pouczające dla publiczności, a niejednokrotnie lepiej tłumaczy konwencję samego dramatu.

Propozycje scenografii persyflażowej spotykamy po raz pierwszy w Polsce, a być może na świecie, w didaskaliach dramatów Wyspiańskiego.

IV
SCENOGRAFIA
W DIDASKALIACH
DRAMATÓW

Dramaty Wyspiańskiego można, podobnie jak malarstwo i realizacje sceniczne, uważać za źródło do studium o jego scenografii, a jest to źródło najobfitsze. Żaden dramaturg nie opisuje tak dokładnie dekoracji, kostiumów, światła, ruchu, słowem, inscenizacji, jak to czyni Wyspiański. A jeżeli w sztuce naturalistycznej mamy drobiazgowy opis miejsca akcji, to odnosi się on do autentycznego mieszkania, a nie do dekoracji; do autentycznego ubrania, a nie do kostiumu. Didaskalia Zapolskiej nie mają nic wspólnego z plastyką sceniczną, z kompozycją scenograficzną: salonik mieszczański, jakieś obrazy, meble, wazoniki z kwiatami. (A przecież Zapolska interesowała się sztuką nowocześnie, miała piękny zbiór obrazów postimpresjonistów!) Wyspiański wyraźnie precyzuje każdy element dekoracji, kolor przede wszystkim. Przypomina się jego maksyma: „Jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od kolorów.“ Można powiedzieć, że w didaskaliach Wyspiański opisuje dekorację skomponowaną w wyobraźni. Każdy element jest potrzebny dramatycznie lub plastycznie. Co więcej, zależnie od sztuki, Wyspiański zmienia formę opisu dekoracji, stosuje prozę lub wiersz. Nie wynika to automatycznie z formy dramatycznej — prozy lub wiersza. *Wesele*, *Kłątwa* pisane są wierszem, a didaskalia do nich prozą, to znaczy, że poeta przywiązywał do tej sprawy jakieś znaczenie. Forma didaskaliów sugeruje formę dekoracji. Łatwo zauważyć, że prozą opisuje Wyspiański dekoracje bardziej realistyczne, wierszem zaś dekoracje wymagające większej syntezy, skrótowości. Do pierwszej grupy możemy zaliczyć *Warszawiankę*, *Sędziów*, *Kłatwę*, a do drugiej — *Bolesława Śmiałego*, *Legendę*, *Legion*, *Akropolis*, *Wyzwolenie*.

Scenografia do *Warszawianki*: Sala jasnobiała; ściany dzielone pilastrami wysokimi; w głębi dwa szerokie okna, między nimi popiersie marmurowe białe Cesarza; z prawej i lewej drzwi, nad nimi szerniałe obrazy; czasem szczególnie jakiś złocony; posadzka ciemna, niemal czarna; meble białe, firanki tłu-

lowe białe; ogrody i miasto w śniegu; na środek sali wysunięty klawikord; Chłopicki w ubraniu ciemnym; Maria i Anna obydwie ubrane biało.

Oto tylko wyrywki z tekstu oryginalnego przytoczone dla podkreślenia kompozycji dekoracji.

Założenie tej dekoracji jest niewątpliwie realistyczne, ale to jest realizm skomponowany i syntetyczny, nawet monumentalny. Gama kolorystyczna czarno-biało-złota, piony okien, drzwi przedłużonych obrazami i pilastrów oraz symetria kompozycji — prowadzą do tego monumentalizmu. Kostiumy i dekoracje pomyślane są w tych samych kolorach, co stwarza obraz bardzo zwarty, surowy, patetyczny. Obraz ten jest jakby pogrzebową klepsydą tragedii, stwarza odpowiednią atmosferę poetycką i tragiczną.

Na środku sceny, na czarnej podłodze, na tle białych ścian stoi klawikord. Wyspiański nie podaje, jakiego jest koloru: biały czy czarny. Ale jest oczywiste, że ma być czarny jak trumna. Spełnia on w sztuce rolę żywej osoby dramatu: zaczyna i kończy przedstawienie melodią *Warszawianki*, a gdy zakrwawiona biała szarfa pada na jego czarne pudło, to jakby przypięto do trumny sztandar narodowy. W tym czasie za oknami, w zadymce śnieżnej, przejeżdża wojsko śpiewając:

Leć, nasz orle, w górnym pędzie.
Sławie, Polsce, światu służ.

Przychodzą na myśl patetyczne obrazy z *Napoleona* Abel Gance'a!

Tym akcentom dekoracyjno-dramatycznym podporządkowane są inne: meble białe i wtopione w równie białe ściany, obrazy poczerńiałe i nie absorbujące swoją treścią.

Rok ukończenia *Warszawianki* — 1898. Nigdzie w Europie dekoracja w tym czasie nie odgrywała takiej roli, nigdzie nie była tak malarsko komponowana, nie była tak nierozzerwalnie związana z tekstem dramatycznym. Ale dopiero ćwierć wieku później ukaże się scenografia Frycza, oparta na tychże założeniach realizmu malarskiego i na planie tekstu dramatycznego.

Scenografia *Warszawianki* jest skomponowana na zasadzie łączności kolorystycznej kostiumów i dekoracji w tonacji czarno-biało-złotej; natomiast scenografia *Wesela* jest oparta na kontraście kolorystycznym i świetlnym. Izba wybielona siwo, prawie błękitna; stół okrągły pod białym obrusem; stołki kuchenne z białego drzewa, skrzynia wyblakła. „A w półświecie kuchennej lampy taniec kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezji, barwnych kaptanów i kabatów.“

Ta kontrastowość dekoracji utrzymanej w tonacji biało-niebiesko-szarej i różnobarwnych kostiumów podkreślona jest również kontrastem światła, wpadającego z izby weselnej do ciemnej izby, którą przedstawia dekoracja. Tu panuje spokój, tu się odpoczywa; tam taniec, zabawa, muzyka. Kontrastem

również w stosunku do świata żywych jest świat fantastyczny osób dramatu. Wiejskie sukmany kontrastują z ubiorem miejskim, stylowe meble Tetmajera kontrastują z wiejską izbą.

I tu, w *Weselu*, jak w *Warszawiance*, kolor ma swoją rolę dramatyczną. Nastrój weselny znajduje swój odpowiednik w barwności, tragiczny niepokój — w kontraście świetlnym i widmach, które zjawiają się w ciemnościach II aktu. Tu Wyspiański wprowadza nowy rodzaj oświetlenia reflektorami punktowymi, wydobywając tylko pewne plany izby i pewne postacie (realne), inne gubiąc w tajemniczym półmroku. Zmiany światła ściśle związane są z rozwojem akcji, z nastrojem, umożliwiają niejako marzenia „Osób” i pojawienie się „Osób dramatu”. Oświetlenie rampowe czy też rozproszone zagubiłoby czar i realizm poetycki dramatu.

Wesele nie zostało tak zrealizowane. Wstrząsnęło pamfletem politycznym, aktualnością; strona inscenizacyjna zawiodła. Na ten problem nie zwracano za czasów Kotarbińskiego dostatecznej uwagi i minęło kilka dziesiątków lat, zanim zrozumiano geniusz inscenizatorski Wyspiańskiego. Dekoracje w owym czasie dobierano z wiedeńskich kompletów, co najwyżej sprawiano *ad hoc* niezbędne fragmenty. Punktowych reflektorów nie stosowano, co najwyżej jeden reflektor niebieski za oknem i jeden żółty w sąsiedniej izbie weselnej. Cała praca nad *Weselem* trwała zaledwie tydzień; ledwie było czas skleić niezrozumiały dialog. O widowisku nie było czasu myśleć.

Jakże zresztą odrodzenie teatru europejskiego mogło się zacząć w Krakowie?

Bardziej naturalistyczna jest scenografia *Sędziów*. Pamiętajmy jednak, że impresjonizm i naturalizm mają wiele punktów stycznych. Naturalizm Wyspiańskiego jest inny niż to, co nazywamy naturalizmem teatralnym Stanisławskiego i Antoine'a, a co właściwie powinno się nazywać autentyzmem. Naturalizm jest prądem artystycznym, a nie rekonstrukcją rzeczywistości. Dekoracja *Sędziów* jest komponowana, zwarta, celowa, malarska: izba karczemna bielona siwo, podłoga gliniana; szafki, półki lakierowane brązową farbą; drewniane kraty malowane zielono; na cytrynowożółtym tle czarny orzeł; stół, ławki lakierowane zielono, poczerniały portret cesarza...

Znów wyraźna gama kolorystyczna szaro-brązowo-zielona z akcentami czerni i plamą cytrynową. Ale w tym opisie Wyspiański podkreśla fakturę materiałów: gliniana podłoga, lakierowane ławki.

Kostiumy (a nie ubrania) Wyspiański bardzo dokładnie opisuje: Samuel — żółto-brązowy kaftan, orzechowe spodnie, białe pończochy, czarne trzewiki. Natan — czarny kaftan, szary chałat, czarna kurta, szare spodnie w czarne pasy. Joas — włos rudy, cera różowa i biała, czarna jarmulka, orzechowe spodnie, biała koszula, czerwona wstążka pod szyją. A więc w kostiumach występują te same kolory co i w dekoracji (z wyjątkiem zielonego): szary, brązowy

(orzechowy) i czarny oraz białe akcenty koszul; na koszuli Joasa wstążka jak czerwona plama krwi. To są kostiumy teatralne i komponowane! Któż kiedy w teatrze komponował zwykłe łachy współczesnej biedoty? Kostiumy historyczne — tak, suknie strojnych dam — może. Ale nawet te kostiumy rzadko kiedy charakteryzowały postać dramatu. A tu Wyspiański komponuje z największą starannością kolory chałatów kilku Żydów z karczmy małopolskiej. Te kostiumy objawiają duszę postaci tragedii, są niemal symboliczne: Natan ma najwięcej koloru czarnego, Joas najmniej; rude włosy, czerwona wstążka na białej koszuli trafnie charakteryzują tego przewrażliwionego młodego artystę, który wkrótce umrze.

Na kilka lat przed Craigiem Wyspiański znalazł kolor symboliczny i funkcjonalny. I w zadaniu znacznie trudniejszym, bo w dramacie współczesnym, a nie historycznym. Mniej więcej w tym samym czasie Stanisławski wystawia *Na dnie*, ale dekoracje i kostiumy nie są malarsko komponowane, lecz raczej są imitacją rzeczywistości, a nieraz, zwłaszcza w zakresie kostiumów czy rekwizytów, autentykami.

Nie uważam *Sędziów* za dramat naturalistyczny — poetyckość tekstu jest pierwszym argumentem przeciw takiemu zakwalifikowaniu. Nie sądzę również, ażeby tragizm narzucał monumentalną formę inscenizacji (scenografii i gry aktorów). Dramat ten i wizja scenograficzna Wyspiańskiego są bliskie inscenizacjom w konwencjach neorealistycznych, w konwencjach uproszczonego, skomponowanego realizmu, podkreślającego i różnicującego faktury drzewa, ściany, materiałów, umiającego potraktować malarsko czy graficznie starość, brud, łachmany biedoty.

W przeciwieństwie do poprzednich, dekoracja *Kłóty* jest rozbudowana pionowo podestami: wałem, ścieżkami i drogami:

„Grunt podnosi się z wolna, pochyło, później dość stromo, aż kończy się wałem, który ponad strzechę domu wysoko garbem się znaczy; tamtędy wiedzie ścieżka w pole na ugór.“ Na tych podestach, zasłaniających niemal całkowicie horyzont (niebo), „zagon ziemniakami wysadzony, ogródek zapelniony tykami sterczącymi, z których zwieszają się strzępy suche marniejącego, pnącego bobu“.

Wiemy już z poprzednich analiz, że Wyspiański był bardzo oszczędny i precyzyjny w komponowaniu dekoracji: nie wprowadzał niczego zbędnego dramatycznie lub malarsko. I chyba mamy prawo spodziewać się od niego czegoś niezwyklego i wyprzedzającego epokę.

To zestawienie podestów ze strzępami marniejącego bobu ma w sobie coś z surrealizmu, z beznadziejnego nastroju malarzy meksykańskich, ludowych i tragicznych, realistycznych i mistycznych. W ich obrazach często spotykamy bezkresne ugory, kikuty wyschłej roślinności, tragiczne chmury ciężące jak przeznaczenie nad krajem i ludźmi.

Pejzaż *Kłątwy* inscenizatorzy najczęściej pomijali. A przecież ten ugór, ta marniejąca roślinność, ten żar lejący się zamiast deszczu z nieba są równie ważne jak fortepian w *Warszawiance*. Pejzaż jest osobą dramatu, i to osobą główną, decydującą o całej tragedii. Susza zapowiada głód, śmierć, zagładę ludzkości. I dopiero na takim tle „dekoracji“ stają się prawdziwe działania postaci. Kłątwa żaru i posuchy dominuje nad polską wioską, jak pomór zesłany przez Apolla na greckie wojsko, jak spiekota niszcząca zasiewy w krajach południowych. Przypominają się filmy neorealistyczne włoskie (o tematyce sycylijskiej) i meksykańskie, z ludźmi namiętными, surowymi i przesądnymi, o twarzach spalonych i porytych bruzdami, o rękach kościstych i mocnych; mocno kochających i mocno nienawidzących; współczesnych i codziennych, starożytnych i monumentalnych. Takimi są właśnie bohaterowie *Kłątwy*.

I dla nich stworzył Wyspiański ten monumentalny podest ciężący nad chatą i pokrajany drogami i bruzdami, porośły badyłami ziemniaków, najeżony tyczkami grochu, jak wrogimi dzidami. Tędy pobiegnie chór chłopów (!), jak erynie zemsty i gniewu ścigający Młodą z ożogiem płonącym w dłoni. Obraz na miarę antycznych tragedii i wymagający wielkiej sceny, która by mogła pomieścić olbrzymie podesty, dom i duży chór chłopów. Wydaje mi się, że takimi warunkami do tej sztuki nigdy nie dysponowali nasi inscenizatorzy. Ale podobna tematyka była już rozwiązywana przez naszych scenografów i reżyserów. Mam na myśli zbiorowe sceny, którym poprzez zrytmizowany gest i ruch Leon Schiller potrafił nadać patos monumentalnego realizmu, i chociażby dekoracje Pronaszki do *Krzyszczki*, *Chiny*, w których również konstrukcja podestowa spletała się z takimi realiami jak sterta węgla.

Zróbmy tymczasem małą rekapitulację:

Dekoracje Wyspiańskiego budowane są w organicznym związku z treścią: realistyczne, syntetyczne, zawierają tylko te elementy, które grają dramatycznie lub malarsko.

Dekoracje i kostiumy są oparte na pewnej gamie kolorystycznej odpowiadającej dramatowi i tendencjom malarstwa współczesnego. Kolory dekoracji powtarzają się w kostiumach (*Warszawianka*) albo dekoracja stanowi tło dla kontrastowych kostiumów (*Wesele*). Kolory kostiumów działają nastrojowo: wnoszą do spektaklu smutek tonacją czarno-białą (*Warszawianka*) lub radość jaskrawością kolorystyczną (*Wesele*), albo wreszcie charakteryzują postacie dramatu, ich psychikę (*Sędziowie*).

Podłoga sceny jest płaska albo rozbudowana pionowo podestami (*Kłątwa*). Światło jednolite, rampowe (*Warszawianka*) albo kontrastowe, punktowe (*Wesele*).

Wyspiański stosuje tylko rekwizyty niezbędne dramatycznie. Czasem spełniają one rolę osób dramatu, wówczas są specjalnie eksponowane (klawikord w *Warszawiance*). Inne rekwizyty wtopione są w tło.

To są pewne wnioski, które można wyciągnąć z didaskaliów części dramatów Wyspiańskiego. Pamiętajmy, że te postulaty inscenizacyjno-scenograficzne powstały na przełomie XIX i XX wieku. Następne pięćdziesiąt lat rozwoju teatru to już niemal tylko historia ich realizacji.

Przejdźmy do innych dramatów.

Istnieją dwie wersje *Legendy*: *Legenda I*, napisana między 1892 i 1897 r., i *Legenda II*, z 1904 r. Didaskalia pierwszej pisane są prozą, drugiej — wierszem. Dekoracja aktu pierwszego obu *Legend* jest podobna: wielka izba drewniana w Zamku Wawelskim. Dekoracja do I aktu *Legendy* (il. 194) oparta jest na podobnej zasadzie jak dekoracja do *Bolesława Śmiałego*; może w *Legendzie* jest więcej poezji dzięki trójkątnym, a nie poziomym, belkomznaczającym konstrukcję izby, dzięki jakiejś promienistości światła skoncentrowanego w głębi obrazu i rozchodzącego się dookoła, co podkreśla rysunek desek dachu. Ale podobne jest założenie symetryczne, podobne grube bale i belki mieczowe, podobne podkreślenie graficzne słojów drzewa, secesyjne w swojej ornamentyce. Nastrój monumentalny i poetycki zarazem, bryłowatość, chociaż wydobyta malowaniem, a nie konstrukcją trójwymiarową, zbliża ten projekt do dekoracji Adolphe'a Appii (il. 11, 12). Natomiast dekoracje aktu drugiego *Legendy I* i *II* są różne; pierwsza przedstawia „głęb Wisły; dno skaliste“, druga — „brzeg Wisły“. Wyspiański zmienił więc koncepcję inscenizacyjną II aktu, ale zrobił to prawdopodobnie w przystępie uległości wobec realizatorów i w obliczu trudności teatralnych. Słynne pytanie Solskiego: Skąd się wzięło wesele na dnie Wisły? — nie jest świadectwem umysłowości wielkiego aktora realistycznego, lecz ogólnego kierunku teatralnego w tym okresie. Takie pytania, a były jeszcze gorsze, mogły załamać Wyspiańskiego. Po prostu nie rozumiano go i trzeba było pogodzić się z losem.

W II akcie *Legendy I* Wyspiański proponuje dekorację opartą na zasadzie przekroju pionowego przez Wisłę: scena właściwa to dno rzeki, nad nią unosi się prom. Akcja dzieje się symultanicznie na dwóch poziomach.

A oto wyjątki z objaśnień Wyspiańskiego: Głęb Wisły; dno skaliste; złomy kamienne, przypominające kształtami ludzkie postacie wyolbrzymiałe, jakby śpiące. Od lewej ku prawej płynie rzeka; światło pod wodą błękitne. Górą prom widać na wodę spuszczoney.

Czy taki pomysł inscenizacyjny Wyspiański od kogoś zapożyczył? Od kogo? Od Wagnera? Obraz I *Złota Renu* przedstawia głęb rzeki, to prawda, ale nie to jest istotne. Nie znajdujemy u Wagnera przekroju i symultanimu. Zresztą inscenizacje dramatów muzycznych Wagnera, choć realizowane z taką pompą i hałasem, nie wniosły do tej sztuki nic nowego. Wagner-inscenizator był naturalistą i sztampa plastyczna w Bayreuth zaciąży nad dekoracjami operowymi na wiele dziesiątków lat. Nowa forma muzyczna i drama-

tyczna nie miała odpowiednika ani we współczesnej kulturze plastycznej, ani w talentach malarskich Wagnera.

Pomysł Wyspiańskiego jest oryginalny, własny i — tak jak wiele jego propozycji inscenizacyjnych — będzie realizowany kilka lat później na scenach zagranicznych. Będą to przede wszystkim przekroje domów, tak często stosowane między innymi przez Gastona Baty — pomimo że reżyser ten zarzucał teatrowi polskiemu brak oryginalności i naśladownictwo w inscenizacji, oczywiście nie mając dostatecznego pojęcia ani o Wyspiańskim, ani o Schillerze, Pronaszce, Daszewskim.

Jak wyglądałaby realizacja tego zadania? Przez całą długość sceny, równoległe do rampy, podest 2—3 metrowej wysokości, który można uważać za brzeg rzeki lub jej powierzchnię, po której płynie prom. Dla przykładu przypomnę dekorację zasadniczą do *Burzy* w inscenizacji Schillera i Daszewskiego: kładka ustawiona na wysokości około 2 metrów nad sceną była terenem Ariela, niewidocznego ducha; scena właściwa stanowiła zasadniczy teren gry. Ta kładka (praktykabl) była tylko elementem pomocniczym dla utrzymania aktora, nie odpowiadała żadnemu elementowi realnemu na wyspie Prospera (czy Kalibana?), była konstrukcją sceniczną. Podobnie w *Legendzie*: podest jest tylko konstrukcją, na której może stać prom z aktorami. Scena zabudowana jest podestami o formach przypominających wyolbrzymione postacie (Pronaszko zrobiłby to kubistycznie), oświetlone niebieskim reflektorem.

Paryski teatr awangardowy mógłby tak zareklamować *Protesilasa i Laodamię*:

Tragedia erotyczna z udziałem
gwiazdy teatralnej, chóru i manekina.
Podczas przedstawienia będzie wyświetlany film.
Ekspresjonizm! Egzystencjalizm! Surrealizm!

Trochę przesady, jak zwykle w reklamie kapitalistycznej. Ale niema rola Protesilasa podsuwa koncepcję manekina czy nadmarionety craigowskiej. Scena protagonistki, która przez cały czas sztuki nie schodzi ze sceny (jak w *Głosie ludzkim* Cocteau), z manekinem, który przyszedł z zaświatów, ma w sobie coś z nastroju surrealistycznego. Laodamia musi być aktorką wielkiej miary, ażeby tak wyjątkowemu zadaniu podołać. Grała ją — Modrzejewska!

A może Protesilas nie jest manekinem? Więc dlaczego Wyspiański nie umieścił go w spisie osób? Przecież wizje z *Wesela* wymienione są jako „osoby dramatu”. A może to jest niema rola dla statysty? Nie, rola jest bardzo ważna i trudna. Na premierze Protesilasa grał Tarasiewicz, aktor, któremu powierzano role Kordiana, Fantazego. A może jest to postać niewidzialna? Nie, u Wyspiańskiego wszystko jest widzialne, był przecież malarzem, artystą teatru, który działaniu wizualnemu na widza przyznawał główną rolę, a dopiero dalszą tekstowi. A więc? Może naprawdę w tej sztuce możemy się doszukać na kilkanaście lat wcześniej zaczątków najbardziej rewolucyjnej idei Craiga? Nie tylko Protesilasa możemy uważać za marionetę, a raczej za nadmarionetę

(większe rozmiary potęgują wrażenie i nadają postaci cechy bohaterskie, nadludzkie, co w tym wypadku jest zupełnie usprawiedliwione). Podobnie pokazać należy Nudę, Sen, Zmorę, Hermesa — wszystkie postacie, których nie ma w spisie osób, milczące, „w postawie sztywnej“, jak je charakteryzuje autor.

Można by powiedzieć, że Craig poszedł dalej. U niego wszystkie postacie są marionetami, nie ma żywego aktora. Właściwie są aktorzy tylko ukryci za sceną i przemawiający w zastępstwie swoich nadmarionet, jak egipscy kapłani ukryci w brzuchu bogów. Ten kontrast ruchu komponowanego i słowa emocjonalnego mógłby być pewnym zgrzytem spektaklu. Wyspiański łączy oba elementy: zostawia aktora żywego, z jego transem improwizacyjnym, uczuciem, grą częściowo tylko podlegającą kontroli, kompozycji świadomej, i wprowadza nadmarionetę, postać nieżywą i nie mówiącą, o ruchach sztywnych, mechanicznych. Osiąga w ten sposób najwspanialszy efekt teatralny, pełen patosu i grozy spraw ostatecznych: życia i śmierci.

Dekoracja podzielona jest na dwa plany: na przedzie sceny wnętrze, głębiej cmentarz. Zasłona rozdziela te dwa światy: pałac z łóżem Laodamii i cmentarz z grobem Protesilasa, scenę dla człowieka żywego i — nieżyjącego. Ta dekoracja potwierdza poprzednie idee, kieruje naszą fantazją plastyczną w stronę surrealizmu takich malarzy, jak Chirico i Carrà. W ich obrazach częstym motywem jest antyczna architektura i manekin. Bo ich zasadą jest obalić wszelkie granice między życiem i śmiercią, przeszłością i przyszłością, rzeczywistością i wyobraźnią. Na tej samej zasadzie opiera się dramat o Protesilasie i Laodamii.

I wreszcie ostatnia zapowiedź paryskiego teatru awangardowego: film!

Czy sam Wyspiański wyobrażał sobie zastosowanie projekcji filmowej w inscenizacji *Protesilasa i Laodamii*? Może w jego listach, notatkach znajdują się argumenty do odpowiedzi. Faktem jest, że w 1895 r. Lumière pokazał *Wyjście robotników z fabryki*: na płótnie rozgrywała się żywa scena. W następnych latach ukazały się dalsze „filmy“. Wyspiańskiego w tym czasie już nie było w Paryżu. Czy wiadomości o tych eksperymentach dotarły do Krakowa? Czy Wyspiański zwrócił uwagę na nowy wynalazek, tak bliski teatrowi i malarstwu?

I drugi fakt. Wyspiański pisze: „Zmora wywołuje widziadła na zasłonie“, ale później nieco: „zasłona się rozchyła i w głębi rozgrywa się żywa scena, błękitem jaśniejąca“. Niewątpliwie te dwie informacje są z sobą w sprzeczności. W 1903 r. wybrano w Krakowie pantomimę odgrywaną na tylnym planie, a błękitne światło miało nadać jej charakter wizji sennej. Dzisiaj z pewnością ta pierwsza informacja musi być realizowana przy pomocy jednobarwnego filmu, wyświetlanego na nie rozsuniętej zasłonie, jakby wywołanego przez Zmorę, „jaśniejącego błękitem“ i „rozgrywającego się jako żywa scena“.

Mamy więc trzy formy przedstawienia postaci dramatu:

Aktor — Laodamia, żyjąca i aktualnie obecna na scenie.

Manekin — Protesilas, obecny aktualnie na scenie, ale nieżyjący, zjawia konkretna, dotykalna.

Film — Protesilas, nieobecny na scenie, widziany w wyobraźni podczas wypadków, w których brał udział za życia.

To zróżnicowanie faktury realizacji postaci jest tak trafne, tak logicznie pomyślane i tak matematycznie obliczone, a przy tym tak odkrywcze, nowe, że samo to dzieło jest w stanie wzbudzić podziw dla geniuszu teatralnego Wyspiańskiego.

Kostiumy. Kolory jaskrawe, dekoracyjne. Laodamia ma strój pąsowy, pas srebrny, włosy krucze. Nuda — suknia czarna w białe obręcze (pasy poziome). Sen — młodzieniec ze skrzydłami, w szacie przejrzystej na nagie ciało, głowa w lokach złotych, jego szaty mienia się całe barwami, które się co chwila zmieniają (a więc jest on prowadzony reflektorem ze zmieniającymi kolorami). Zmora — szara, ze skrzydłami błoniastymi, z dziwnymi zygzakami, z wielką maską śmy na głowie, wzdłuż peplosu purpurowe pęgi itd.

Porównajmy kostiumy tych fantastycznych postaci z kostiumami *Niebieskiego ptaka* inscenizowanego przez Stanisławskiego w 1908 r. U Wyspiańskiego elementy transpozycji plastycznej są bardzo wyraźne; w MChAT — kostiumy naturalistyczne, naśladowcze: aktor grający psa ma na głowie łeb psa z papier maché.

Dopiero Bakst zaprojektuje dla baletu Diaghilewa kostiumy oparte na kompozycji graficznej: w pasy, zygzaki, z użyciem złotych i srebrnych kolorów na tle czarnym i czerwonym. Tak musiał wyobrażać sobie swoje postacie Wyspiański. Jest w tym trochę secesji, ale jest jednocześnie odwrót od naturalizmu.

Naprawdę bardzo ciekawe i nawet dziś jeszcze eksperymentalne dzieło teatralne: wspaniała rola kobieca, duże możliwości reżyserskie i scenograficzne. Mogło naprawdę skusić... paryski teatr awangardowy.

„Paryskim teatrem awangardowym“ posłużyłem się tutaj jako pretekstem pozwalającym na pewną swobodę interpretowania inscenizacji Wyspiańskiego. Ale równie swobodnie Leon Schiller interpretuje XVI lekcję *Literatur słowiańskich* Mickiewicza i na skąym materiale buduje Teatr Ogromny. Niektóre pomysły są zapładniające i błędne byłoby czysto naukowe analizowanie. Zapewne Wyspiański nie myślał o nadmarionetach i filmie — pewnym na to dowodem jest przedstawienie bez marionet i filmu, które odbyło się jeszcze za życia artysty. Ale są wielkie dzieła, których nowe wartości artystyczne wyczerpują się w momencie stworzenia, i są inne, z których rodzą się nowe prądy, nowe myśli. Takim dziełem jest niewątpliwie *Protesilas i Laodamia* i należało to uwidocznić.

Szkice (il. 195, 196), zrobione szybko dla przedstawienia przygotowywanego w pośpiechu, nie mają wartości skończonych projektów scenograficznych.

28 lutego 1903 r. po raz pierwszy maszyniści teatru krakowskiego nie opuścili wiszących na cugach „pejzaży“ i „paludamentów“, nie ustawili malowanych w Wiedniu kulis. Nawet kurtyną nie zasłonili sceny pustej i ciemnej. Jest już

godzina siódma, godzina rozpoczęcia przedstawienia. Salę zapełnili widzowie. A maszyniści stoją w mroku pod ścianą sceny. Ale oto ukazuje się Andrzej Mielewski w swoim kostiumie Gustawa-Konrada z *Dziadów* Mickiewicza (grał tę rolę niedawno). Czarny, długi płaszcz spływa z ramion i wlecze się po scenie; na rękach ma kajdany.

I zaczyna mówić — do siebie? do maszynistów-robotników? do publiczności?

Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli piekła.
Błyskawic gradem
Drży ziemia, z której pochodzę,
we krwi brodzę,
nazywam się Konradem...

Zaczęła się prapremiera *Wyzwolenia*.

Konrad przemawia do robotników: oswobadzają go z kajdan, a po chwili na jego rozkazy ustawiają fragmenty dekoracji:

Hej! Tu stawcie kolumny te, tutaj posagi.
Dalej, przynieście ścianę [...]
Umocujcie je silnie, poprzystawiać drągi.
przyśrubować [...] a tutaj część sali
jakby sala sejmowa — stół do kart...

Aktorzy gromadzą się na scenie i nakładają kostiumy.

Odbywa się przedstawienie *Wyzwolenia*.

Zastanówmy się chwilę. Na tej scenie, na której zawsze były dekoracje wiedeńskie, Spitzlara czy innego malarza, teraz nie ma żadnej dekoracji. Scena jest pusta, naga jak Ewa czy Wenus, akt sceniczny, scena wyzwolona z konwencjonalnej mody, bez szmat, scena w całej pięknej i czarującej prawdzie, jakiej dotąd nikt z publiczności nie widział. Bez cudów, efektów, iluzji, na oczach wszystkich maszyniści wnoszą dekoracje, ustawiają je na znakach, przytwierdzają owymi drążkami, które dzisiaj nazywają się „szprajsami“. To nie są pełne dekoracje, lecz tylko „części“, które są „jakby“ całymi dekoracjami, a więc tzw. dekoracje fragmentaryczne. Również na oczach publiczności

Aktorzy rzeszą się gromadzą.
kostiumy na się nawdziewają
te, w których potem grają.

Ten rodzaj inscenizacji stworzonej przez Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu* w 1903 r. spotykamy na wszystkich scenach świata aż po dzień dzisiejszy. Rezultaty są różne, zależnie od trafności stosowania tej zasady, dość często nadużywanej, i dzisiaj, rzecz zrozumiała, inscenizacja taka nie jest niczym rewolucyjnym. Na początku XX wieku, w czasach triumfów teatru naturalistycznego, który unikał teatralności, postulował czwartą ścianę, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego było zamachem na mieszczańskie konwencje iluzjonistyczne

w równym stopniu jak *Olimpia* Maneta. Nie tak sławnym, bo dokonanym w Krakowie, a nie w Paryżu. Claudel pisząc swój *Soulier de satin* może nawet nie domyślał się, że kilkadziesiąt lat wcześniej w polskim teatrze zmieniano dekoracje na oczach widzów. To był powrót do teatralności przed postulatami Fuchsa — *Die Revolution des Theaters* wydano w 1909 r., po śmierci Wyspiańskiego. Tę teatralizację teatru będą kontynuowali w swoich inscenizacjach i Wachtangow, i Meyerhold.

Wyspiański jest bardzo konsekwentny: pusta scena przekształca się kolejno w różne miejsca akcji, nigdy jednak zabudowa nie jest pełna. Scenograf Wyspiański zaznacza tylko te miejsca dekoracją: fragmentem ściany, meblem, kolumną, posągami. Pomiędzy tymi fragmentami zawsze widać nagie mury sceny. Ubieranie się aktorów na scenie to dalsza konsekwencja tego teatralnego myślenia: aktor zakładając kostium staje się na oczach widzów postacią dramatu. Do tej metamorfozy nie jest potrzebna kurtyna, panorama, nalepiona broda — wystarczy sugestia słowa, by wzbudzić przeżycie widzów.

Teatr został wyzwolony z mieszczańskiej iluzji.

„Świat cały jest teatrem“ — ten pogląd Jakuba-Szekspira z *Jak wam się podoba* przyjmuje Wyspiański za własny. Ale w ustach Jakuba słowo „teatr“ ma znaczenie pejoratywne (pod wpływem jakiegoś załamania psychicznego Szekspira?), gdy tymczasem teatr Wyspiańskiego jest rozgrywającą się sceną, obrazem, prawdą i uprawdopodobnieniem fantastyki (jak teatr Cocteau). Cała Polska, miasta, pałace, katedry i chaty wiejskie są teatrem, sceną wymarzoną z podestami, schodami, kolumnami, rzeźbami, wspaniałymi arrasami. Jak nowy Stwórca powołuje do życia postacie z marmurów i tkanin, łączy współczesność z wiekami dawnymi, bohaterów narodowych z antycznymi bogami greckimi, wody Wisły ze Skamandrem.

Wawel jest jego sceną, polskim Akropolis, aktorami — postacie, które poznał z ksiąg greckich i Biblii, które spotkał w katedrze królewskiej, na arrasach, w marzeniach poety i malarza, artysty teatru.

Inscenizacji *Akropolis* Wyspiański nie precyzuje. Poprzestaje na wstępnej pracy scenografa: zebraniu materiałów ikonograficznych. Do egzemplarza dramatu dołącza — jakby rzeczowe dowody — fotografie autentycznych miejsc akcji: wnętrze katedry królewskiej z grobem Ankwicza, gdzie rozgrywają się akty I i IV, wejście zachodnie do tejże katedry z dwoma bramami i schodkami — do aktu III. Dokumentacja nie jest zresztą kompletna; brak materiałów do dekoracji aktu II i wielu kostiumów.

Jak Wyspiański wyobrażał sobie dekoracje, z tego materiału trudno wywnioskować. Nie ulega jedynie wątpliwości, że załączone fotografie nie mogą być uważane za projekty dekoracji i ze względów funkcjonalnych, i plastycznych. Na schodkach prowadzących do katedry nie można grać: są zbyt wąskie i brama przednia zasłania widoczność. Wszystkie detale architektoniczne są

również zbędne, szczególnie w sztuce poetyckiej. Nie wydaje się też prawdopodobne, aby Wyspiański wyobrażał sobie jako dekorację powiększenie fotograficzne załączonych plansz: pomnik Ankwicza, kolumny, schodki wyraźnie grają w dramacie jako elementy trójwymiarowe i ustawione przestrzennie.

Trochę więcej wiadomości mamy o kostiumach aktu II, a szczególnie aktu III.

Gobelin, który Wyspiański reprodukuje jako materiał do kompozycji kostiumów II aktu, przedstawia scenę walki Hektora z Achillesem (której nie ma w dramacie) w konwencjonalnych kostiumach okresu barokowego. A więc pierwsza informacja: nie chodzi o rekonstrukcję strojów greckich. Ale czy można te kostiumy skopiować? Wydaje mi się, że Wyspiański miałby pewne zastrzeżenia. Jego świat antyczny jest zawsze polski, szczególnie w *Akropolis*. Akcja toczy się pod jedną z wież wawelskich: Troję jest Wawel, a panuje nam Priamus. Czy więc kostiumy bohaterów greckich nie powinny być spolonizowane, jak to pokazał Wyspiański w swoich ilustracjach do *Iliady*?

W III akcie występują postacie z Biblii. I Wyspiański pisze:

Ta się historia rozegra przed wami,
w wyblakłych, sutych strojach gobelinów.

A więc informacja jasna, nawet ze sprecyzowaniem kolorów.

Zachował się jeden szkic Wyspiańskiego przedstawiający nawet kościelną — może katedry krakowskiej — który teatrolodzy chcieliby uważać za projekt scenografii *Akropolis*.²¹ Akcja rozgrywałaby się według ich pomysłu w kolejnych arkadach, jak w mansjonach. Rysunek ten jest raczej płaskim rzutem architektonicznym na podstawie autentyku aniżeli komponowaną dekoracją teatralną. Przenoszenie akcji z jednej arkady do drugiej takiej samej nie miałoby wiele sensu. Symultaniczna dekoracja średniowieczna miała każdy mansjon inaczej skomponowany, bo służył innemu zadaniu, innej akcji, innej ilości osób-aktorów. Można uważać ten rysunek za jeden z początkowych szkiców, za początek poszukiwań do *Akropolis*, a może tylko za szkic przygotowawczy do polichromii katedry?

Nasuwa się wniosek: do *Akropolis* Wyspiański nie skomponował dekoracji i kostiumów — załączone plansze należy traktować jako materiał autentyczny do przekomponowania na scenę.

Ale odkryciem najcenniejszym i w tym dramacie najbardziej plastycznie uwidocznionym jest panteatralizm Wyspiańskiego — wszystko jest teatrem.

W *Achilleis* didaskalia są jeszcze bardziej skąpe. Możemy powiedzieć, że i do tego dramatu Wyspiański nie skomponował w opisie dekoracji i kostiumów. Jedynym materiałem, który daje pojęcie o wizji Wyspiańskiego, są niewątpliwie ilustracje do *Iliady*. Z tych rysunków wiemy bardzo mało o dekoracji, natomiast kostium i charakteryzacja są sprecyzowane bardzo jasno.

Rzeczą najbardziej oryginalną jest słowiańska rasa niektórych bohaterów greckich w widzeniu Wyspiańskiego. I można stwierdzić zgodność widzenia malarza *Iliady* i poety *Achilleis*. Język dramatu ma jakieś słowiańskie akcenty. Oczywiście o pomyłce nie może być mowy, przeciwnie, Wyspiański wychował się na grece i łacinie i musiał zadać sobie niemało trudu, ażeby bohaterowie starożytni, których słyszał w ich oryginalnej mowie (wykutej na pamięć), przemówili językiem polskim, językiem Bolesława Śmiałego. Ale Wyspiański wszystko adaptował, wszystko zbliżał, uwspółcześniał, unarodawiał — taka była jego zasadnicza koncepcja artystyczna. Dlatego i Apollo, i Achilles są młodymi junakami polskimi, a Pallas Atena wiąże włosy w gruby warkocz, po polsku, i ubiera się w długą, prostą suknię, zdobną tylko naramiennikami o motywie Meduzy, jej znaku rozpoznawczego.

Te same cechy charakterystyczne posiada *Powrót Odysa*. Dokładnych didaskaliów również brak, ale dom Odyseusza na Itace w widzeniu Wyspiańskiego jest zwykłą zagrodą, dworzyszczem z bierwion pobielonych wapnem, okolonym płotem (obok gnojówka) — polskie, wiejskie gospodarstwo, a nie pałac marmurowy z kolumnami i rzeźbami.

Ta metoda widzenia świata antycznego na narodowo i współcześnie była właściwie zawsze stosowana i w malarstwie, i w teatrze. Do XIX wieku wszyscy bogowie i bohaterzy greccy, czy to w obrazach Rubensa, czy w tragediach Corneille'a i baletach dworskich, mieli stroje współczesne z pewnymi rekwizytami greckimi, emblematami, po których można było ich rozpoznać. Wiek XIX w swoim zamięłowaniu do historycyzmu, który przerodził się w naturalizm w malarstwie i teatrze, dążył do rekonstrukcji, do archeologicznej wierności, zabił wyobraźnię artystyczną i kompozycję formalną kształtów, linii, podziałów, proporcji, zestawień kolorów i walorów. Zamiast kostiumu w teatrze były ubrania.

Wyspiański nawraca do zapomnianych zasad i komponuje kostium uwzględniając zarówno treść, jak i formę. W treści problemowej łączy historycyzm ze współczesnością i charakterystyką psychiczną; co do formy, komponuje na zasadzie trójkąta, prostokąta, kontrastu płaszczyzn i linii, bo z ornamentów tworzy linie i plamy kolorowe. Taka jest zasada Wyspiańskiego w rysunkach do *Iliady*, a więc tak musiał wyobrażać sobie kostiumy *Achilleis* i *Powrotu Odysa*.

Przybyszewski przekazał nam taką rozmowę Wyspiańskiego z Pawlikowskim na temat ewentualnego wystawienia *Legionu* na scenie teatru lwowskiego:

„Pawlikowski i ja byliśmy pod silnym wrażeniem tego istic potężnego dramatu, a długo, długo trwało milczenie.

— To wielkie, wspaniałe — Pawlikowski nigdy niczego nie chwalił — ale to na scenie niewykonalne.

— Daj mi pan, panie dyrektorze, 500 guldenów, a ja sam stworzę dekoracje — zaperzył się Wyspiański.

— Ale skąd wezmę tych gigantycznych aktorów? — zapytał Pawlikowski. Wyspiański umilkł.²²

Czy zabrakło pieniędzy, czy gigantycznych aktorów, dość, że *Legionu* za życia Wyspiańskiego nie wystawiono. Ale Pawlikowski (jeśli to nie był wybieg) dobrze odczuł potrzeby inscenizacyjne tego dramatu: gigantyczność; do *Legionu* potrzebni są gigancyjni aktorzy i gigantyczne dekoracje.

Jean Fabre, profesor Sorbony, jest zdania, że „w *Legionie* najbardziej przejmująca jest dekoracja”.²³ Na pewno. Jako pisarz Wyspiański postawił scenografowi zadanie wielkie i trudne: rozwiązanie konkretnych miejsc akcji w transpozycji monumentalnej. Jako scenograf tego zadania Wyspiański nie rozwiązywał. Didaskalia Wyspiańskiego, choć dosyć obfite, nie mają tu charakterystycznej konkretności teatralnej. To raczej opisy architektury miejsca akcji odczutego w pewien sposób sugestywny, dramatycznie przekazanego przez poetę. Brak tu dokładnych informacji inscenizatora-scenografa. Czy Wyspiański wyobrażał sobie np. kopie fresków Rafaela? Jakie kopie? wierne, transponowane? Czy wyobrażał sobie malowane tła? Takie trudności nie mogłyby przerazić Pawlikowskiego. Doprawdy nie wiemy, jak Wyspiański wyobrażał sobie scenografię *Legionu*.

Podobnie niewiele wiemy o scenografii *Nocy listopadowej*. Oba dramaty, *Legion* i *Noc listopadowa*, łączy, z punktu widzenia plastycznego, „wizja miejsca” (J. Fabre)²⁴, obydwa to „dramaty miejsca” (Z. Raszewski)²⁵, których akcja ogranicza się do różnych terenów objętych pewnym kręgiem topograficznym: Rzymem dla *Legionu* i Warszawą, przede wszystkim Łazienkami, dla *Nocy*. Czy to pozwala nam przypuszczać, że Wyspiański dążył do jakiejś syntezy akcji, syntezy scenograficznej, do jakiejś dekoracji symultanicznej? Zbyt dalekie byłyby to domysły, ale niewątpliwie tędy pójdzie inscenizacja dzisiejsza tych dramatów.

Warto ogólnie zwrócić uwagę na psychologiczne i plastyczne działanie klimatu w dramatach Wyspiańskiego: noc i ranek w *Weselu*, upał w *Kłątwie*, mgła i smutek w *Nocy listopadowej*. W tej nocy po ulicach Warszawy i alejach Łazienek snują się podchorążowie, boginie antyczne, posągi, duchy — widziadła czy rzeczywistość? Frycz dobrze odczuwa ten nastrój, chociaż jeszcze, jak mnie się zdaje, zbyt autentycznie. Jego rozwiązanie plastyczne gałęzi drzew w scenie uprowadzenia Łukasieńskiego, nagich, splecionych, romantycznych i dramatycznych zarazem, może być przykładem syntezy i realizmu atmosfery *Nocy*, „aury pejzażu”, jak to nazywa Frycz. „Skoro ten czar z jakiegokolwiek powodu choćby na chwilę pryska, natychmiast powstaje w nieodzwonnej sugestii płynącej ze sceny — luka, pierzcha iluzja, razi zawily sens

słów, dalekie parabole sztywnieją, a trzeźwe «mędrca szkielko i oko» dostrzega łącznie same chwasty».²⁶ Podobnego zdania jest Boy: „Ze wszystkimi swoimi dziwactwami *Noc listopadowa* jest jednym z klejnotów wszystkich teatrów świata. Jako cud zmitologizowania rzeczywistości, stopienia w jeden poemat kamieni i ludzi, budowli i zdarzeń, i przyrody, jest ten «Sen nocy listopadowej» czymś niewysłowienie pięknym, jedynym.»²⁷

Wyspiański nie dał rozwiązania inscenizacyjnego najtrudniejszych swych sztuk: *Akropolis*, *Legionu*, *Nocy listopadowej*. Nie było zamówienia, nie było czasu. Toteż właściwie Wyspiański nie pozostawił projektów scenograficznych do dramatów wieloobrazowych, ani w postaci szkiców, ani w postaci opisów. Jedynie *Hamlet* może stanowić pewną wskazówkę rozwiązania symultanicznego. Gdyby uważać, że szkic do *Akropolis* (?) jest załącznikiem dekoracji symultanicznej, że jedność miejsca tego i podobnych dramatów również zmierza do jakiejś kompozycji jednoczącej wszystkie dekoracje, to byłyby to bardzo ciekawy kierunek inscenizacyjny. Ale to są już domysły oparte na tekście dramatycznym, na didaskaliach poetyckich, a nie na scenograficznych dokumentach.

Pożyteczną dla przyszłych inscenizatorów Wyspiańskiego, szczególnie *Nocy listopadowej*, *Wesela*, może się okazać również koncepcja Claude Backvisa, doszukująca się w tych dramatach jakiejś zasady sennych marzeń, obrazów sennych, w których postacie rzeczywiste splatają się z urojonymi, współczesność z historią i legendą. „Ujęcie wielu postaci czy nawet całych scen w postaci wizji sennych pozwoliło Wyspiańskiemu pogodzić dwie wartości zdawałoby się nie do pogodzenia: monumentalizm z atmosferą gorączkowego po prostu napięcia, które przesysca jego dramaty. Pozwoliło mu wreszcie pobudzić po jego myśli wyobraźnię widza (czy też czytelnika) — w sposób dynamiczny. Wyspiański cudownie zrozumiał, że istnieje wielka sztuka, niezwykle bogata, bo wzbogacająca, sztuka, która nie deklamuje, ale podpowiada, a dzięki temu, potrącając jakąś strunę w duszy słuchacza, wydobywa szczególnie zróżnicowane i długo pobrzmiwające tony harmoniczne. Cóż za triumf w porównaniu z naturalizmem i opisowością pisarzy, którzy uważali za swój obowiązek mówić wszystko do najdrobniejszych szczegółów! Orientujemy się od razu, że mamy do czynienia z artystą zupełnie innego wymiaru!»²⁸

Backvis pisze o literaturze teatralnej Wyspiańskiego. To samo można by powtórzyć jeszcze raz w odniesieniu do plastyki, jaką ta dramaturgia sugeruje, plastyki „zupełnie innego wymiaru“ niż współczesna artyście. Właśnie cechą charakterystyczną dzisiejszej plastyki sztalugowej i teatralnej jest pobudzanie wyobraźni widza, podpowiadanie, a nie opisywanie do najdrobniejszego szczegółu każdego przedmiotu, każdego obrazu. Z terminem „wizja senna“ kojarzą się nam dzieła malarskie Chagalla, romantyczne, choć realistyczne, nieprawdopodobne — surrealistyczne. Do tych elementów plastycznych dochodzi jeszcze muzyka słowa, fonetyczny wiersz, ilustracja muzyczna czy akompaniament,

pieśni — i rzeczywiście jesteśmy w zupełnie innym wymiarze, wymiarze stworzonym przez dramaturga, a nie scenografa, ale dramaturga, który działał nie samym słowem, lecz również — i może najsilniej — obrazem. Jego dzieło stanowi zapłodnienie wyobraźni nie tylko widzów, lecz również inscenizatorów.

Gdy po śmierci Wyspiańskiego realizowane będą *Noc listopadowa* (1908), *Legion* (1911), *Akropolis* (1916), inscenizacja pójdzie szablonowymi torami: malowane prospekty według pocztówek i kulisy.

Zachowało się kilkanaście rysunków dekoracji Wyspiańskiego do jego dramatów.²⁹ Nie są to rysunki wyjątkowo interesujące, wypracowane projekty dekoracji, lecz jedynie pierwsze szkice orientacyjne. Wiadomo, ile pracy, ile szkiców oddziela pierwszy rysunek od ostatniego projektu dekoracji. Wyspiański wychodził z dokładnej topografii miejsca akcji i dopiero później upraszczał, komponował. Drabikowi doradza, ażeby w *Kłątwie*, po dokładnym topograficznym rozmieszczeniu wszystkich elementów, odrzucił te, które nie są niezbędne widzowi, które nie komponują się w proporcjach ramy scenicznej. Schiller, myśląc o inscenizacji *Wesela*, opierał się na „dokładnej analizie topografii chaty bronowickiej“, a wynik ostateczny na pewno nie byłby podobny do jakiejś rekonstrukcji. Należy od początku do końca znać proces twórczości teatralnej, ten zdrowy proces, który wychodzi z najbardziej autentycznego realizmu i dochodzi do sensownej, uczciwej syntezy, ażeby w spotkaniu z pierwszymi szkicami dekoracyjnymi Wyspiańskiego nie poddać się ani rozczarowaniu, ani sofistycznej akrobacji dowodzenia, że jednak to jest genialne.

Nie, szkice Wyspiańskiego do *Warszawianki*, *Protesilasa*, *Dziadów* nie są genialne, nie wychodzą bynajmniej poza konwencje epoki.³⁰

Natomiast naprawdę godne podziwu do dnia dzisiejszego są te projekty, które wypracował do końca. Przykładem może być jedynie *Bolesław Śmiały*. Ten projekt ciąży nad polską scenografią współczesną jak każde genialne rozwiązanie. I tu, tylko tu, niestety, dał Wyspiański miarę swojego talentu jako realizator-scenograf. Dlatego didaskalia Wyspiańskiego należy uważać za najbogatszą dokumentację jego scenografii, a nie pierwsze na świstki papieru rzucone szkice.

Wypadek Wyspiańskiego nie jest jakimś wyjątkiem. Jeżeli zestawimy pomysły, opisy Craiga z jego rysunkami i realizacjami teatralnymi, spostrzemy to samo: tekst jest najbardziej zapładniający, twórczy, rysunki często secesyjne i niezbyt interesujące, a fotografie z przedstawień — straszne.

Schiller był wrogiem „uniwersyteckich“ analiz dzieła teatralnego, naukowych, lecz pozateatralnych (dlatego stworzył wydział teatrologiczny przy PWST). Teatr jest żywy, pełny tylko w przedstawieniu; po przedstawieniu można już badać tylko martwe fragmenty.

Tak jest z Wyspiańskim, szczególnie z Wyspiańskim, bo żył krótko, był iskrą zapalną, przeblyskiem, objawieniem w historii sztuki teatralnej.

V
INSCENIZACJE
NIEWŁASNYCH
DRAMATÓW:
HAMLET
DZIADY
CYD

Niektóre inscenizacje Wyspiańskiego dopiero dzisiaj stają się w pełni zrozumiałe. Gdy się widziało film Laurence'a Oliviera *Henryk V*, łatwiej można sobie wyobrazić inscenizację *Hamleta*, stworzoną przez Wyspiańskiego na tych samych zasadach, ale niemal o 50 lat wcześniej. Charakterystyczną cechą tego filmu było nawiązanie do sceny szekspirowskiej i do malarstwa wczesnorennesansowego. Akcja zaczyna się w teatrze „Globe“, a następnie przenosi się na miasto, do Francji, na pola, gdzie rozegrały się bitwy. Architektura i pejzaż filmu utrzymane są w konwencjach, stylu i kolorze malarstwa XV wieku (np. Fouqueta). Obwarowania miasta obleganego przez Henryka są tak niskie, że król mógłby wszystkich swoich wrogów pościągać na ziemię i wejść do miasta przeskoczywszy przez zębate mury; przez bramę wjazdową ledwie może się przecisnąć jeden człowiek; drzewa wyglądają jak wyrośnięta kapusta; niebo jest zawsze chabrowe. Kostiumy również były wzorowane na malarstwie piętnastowiecznym.

Tak wyobrażał sobie *Hamleta* Wyspiański.

Ale nigdy nie zrealizowano tej inscenizacji. To oburzyło entuzjastów Wyspiańskiego. Kudliński, Górecki i Bunsch wydali w tej sprawie broszurę opatrzoną projektem dekoracji — konkretnym rysunkiem. Ale autorzy zastrzegają, że musieli dokonać „pewnych zmian“ w koncepcji Wyspiańskiego opartej o „realizm historyczny, dosłowny“. I budują masywną architekturę „z wyłączeniem elementu malarskiego“. Powstała dekoracja wręcz przeciwna temu, co postulował Wyspiański!³¹

Czytajmy *Hamleta* Wyspiańskiego.

Scena jest podzielona na 7 miejsc, jakby na 7 kompartymentów. Są to: sypialnia Króla, Królowej, izba Poloniusza, galeria dolna, górna, taras, izba w kustodii zamkowej. Te miejsca akcji rozmieszczone są na trzech kondygnacjach.

cjach, na trzech poziomach. To jest schemat sceny. Sala audiencjonalna zostaje utworzona z wszystkich odsłoniętych „mansjonów“.

Schemat ten powstał w oparciu o scenę szekspirowską, która miała proscenium, alkowę, balkon; fragment dekoracji opuszczony na proscenium stwarzał dodatkowe miejsce akcji.

Wyspiański nie był pierwszym, który odrodził scenę szekspirowską. W okresie romantyzmu Szekspir przeżywa swój renesans, szczególnie w Niemczech. Zamiłowania archeologiczne i rekonstruktorskie Niemców wpływają na powstanie sceny szekspirowskiej w Düsseldorfie (Immermanna) i Monachium (1889). Tak jak wszystkie ich rekonstrukcje, tak i te sceny mają w sobie coś z germańskiego, ciężkiego romanizmu.³²

Wyspiański mógł znać scenę monachijską. Był w tym mieście w 1890 r. Pomysł inscenizacji *Hamleta* nie zrodził się jednak tam, lecz w Krakowie „około świąt Bożego Narodzenia“ w 1901 r., gdy do Wyspiańskiego „przyszedł pan Kamiński i oświadczył, że chce grać Hamleta i że chce porozmawiać o *Hamlecie*“.³³

I Wyspiański odpowiedział stworzeniem całej inscenizacji.

Nie była to rekonstrukcja w stylu niemieckim, lecz twórcza interpretacja w oparciu o architekturę teatru elżbietańskiego i misteria średniowieczne. Podział na izby przypomina mansjony. „Galerie owe i pokoiki ujmowane mogą być w arkady i rozdzielone od siebie wzajem słupami, kolumnami.“ A więc na tych trzech kondygnacjach Wyspiański ustawia kilkanaście kolumn połączonych łukami. Tworzy się jakaś delikatna ażurowa konstrukcja przestrzenna. Co dalej? „...a były wszystkie arrasami przysłonięte“.³⁴ To znaczy, że między tymi kolumnami wiszą arras, jakby kurtyny rozdzielające poszczególne wnętrza, które mogą być zasłonięte lub rozsunięte. Pozwala to na ukazywanie pewnych scen, jak np. modlitwa Króla, rozmowa Królowej z Poloniuszem, spisek Króla z Laertesem itp. Ale pozwala również stworzyć różne nastroje dramatyczne przez zasłonięcie arrasów lub ich rozsunięcie. Te arras, przedstawiają jakieś sceny czy pejzaże — to również ma znaczenie dla wyglądu sceny. Hamlet na tle arrasów figuralnych, z jakimiś rycerzami, może sprawiać wrażenie osaczonego, a Fortynbras na podobnym tle — jakby otoczonego rycerzami. Pejzaż znów zagra inaczej.

Pomysł arrasów jest bardzo krakowski i bardzo szczęśliwy. Z pewnością zrodził się pod wpływem wspinających arrasów wawelskich. Arras, wprowadzi Wyspiański również do *Akropolis*. Ale dlaczego nie prospekt malowany, lecz arras? Dlatego że Wyspiańskiemu nie chodzi o złudę, lecz o konwencję artystyczną. Drzewo na arrasie pozostaje tkaniną zdobiącą pałac czy teatr, drzewo malowane udaje prawdziwe. Ten pomysł będzie bardzo często stosowany w teatrze, np. kurtyna malowana na wzór arras, pozwala na zmianę dekoracji na scenie podczas rozgrywającej się akcji na proscenium. Prospekt w takim wypadku jest nie do użycia, jest nawet sprzeczny z fakturą kurtyny i jej funkcją.

Dzisiaj jesteśmy przyzwyczajeni do tych konwencji i nawet ich nie spostrzegamy.

Czytajmy *Hamleta* Wyspiańskiego.

„I tylko stosunek człowieka do architektury mógł być inny niż w rzeczywistości, i rzecz mogła się przedstawiać jako całość tak, jak to widzimy na obrazach Giotto, że figury, postacie ludzkie, *dramatis personae* są za duże nieraz w stosunku do otaczającej architektury.“³⁵

I jeszcze raz podkreśla, żeby to dobrze zapamiętać: scenografia *Hamleta* musi być „pełnym wyrazem sztuki malarzkiej owego wieku, wywodząca swój rodowód od fresków Giotto i Mantegni“.³⁶

Tak właśnie postąpił Laurence Olivier opierając *Henryka V* na miniaturach Fouqueta, na „sztuce malarzkiej owego wieku“.

Ten pomysł wydaje mi się szczególnie wartościowy w inscenizacji plastycznej Wyspiańskiego. A nie zwrócono na niego dostatecznej uwagi, pomimo uznania dla inscenizacji. Nie znaczy to, ażeby i dzisiaj obowiązywał. Ale w owym czasie był rewelacją. Malarstwo wczesnorenesansowe było już uznane i bardzo cenione w sferach plastyków. Przyczynili się do tego w dużym stopniu prerafaelici. W teatrze nie stosowano jednak dekoracji opartych na konwencjach malarzskich, a malarstwo XIV i XV wieku było tak odległe od tego, co uważano za sceniczne i realistyczne! W obrazach wczesnorenesansowych architektura malowana była w innej skali niż postać ludzka i dlatego wydawała się malowana nieudolnie. Jej symultanimizm i przekroje, pokazywanie jednoczesne scen na ulicy i we wnętrzu bez ściany przedniej, na piętrach nawet — wydawały się szczególnie nierealistyczne; małe wejścia i jakby pochyłe podłogi — wybitnie antyteatralne. Można było w teatrze zmontować *Uczę w Kanie Galilejskiej* Veroneza, ale nie do zastosowania były konwencje Giotto czy Fouqueta!

Wyspiański, nawiązując w inscenizacji *Hamleta* do malarstwa, tym samym łączył scenografię ze sztuką sztalugową, z wielką sztuką. Nadto akcentował konwencje artystyczne i przeciwstawił się iluzjonizmowi.

Można sobie wyobrazić reakcję reżyserów i aktorów ówczesnych, przyzwyczajonych do płaskiej podłogi i kulis malowanych, na widok dekoracji składającej się z podestów, kolumn stojących pośrodku, wąskich przejść, arrasów odsłaniających jedne celki i zakrywających inne „pokoje“ znajdujące się tuż obok.

A może nie przyzwyczajenia iluzjonistyczne, lecz brak nastroju, atmosfery zbrodni odpychał aktorów od tej dekoracji? Woleliby ciężkie mury romańskie? Ależ w renesansowej Florencji mordowano się równie namiętnie jak w mrocznym średniowieczu. A Hamlet, Król, Horacy są postaciami typowymi raczej dla okresu Odrodzenia i słuszniej otoczyć ich ażurową, lekką i małą architekturą Giotto, która uczyni z nich olbrzymów noszących w sobie wielkie zbrodnie i wielką myśl humanistyczną. Na taki pomysł mógł wpaść tylko malarz do-

skonale znający sztukę i rozumiejący jej formalne przemiany, jej ustawicznie nowe i inne konwencje. W ten sposób sztuka teatralna była jakby podwójnie osadzona w epoce: konwencjami literackimi i konwencjami plastycznymi. A przecież Wyspiański nigdy nie ucieka się do archiwalnej rekonstrukcji, swobodnie czerpie z przeszłości to, co jest mu potrzebne do stworzenia jej pełnego i prawdziwego obrazu. Ileż to razy od tamtych czasów do dnia dzisiejszego inscenizatorzy powtarzają ten pomysł w swoich pracach, nie wiedząc nawet, że propozycja wyszła od Wyspiańskiego i że nigdy nie została zrealizowana.

Jak ma grać aktor w takiej dekoracji? Czy ściśle trzymać się terenu jednej „izby“ określonej kolumnami i arrasami? Czy też może się poruszać po całej przestrzeni sceny, a wówczas jak określone będzie jego miejsce działania?

O teatrze misteryjnym wiemy, że aktorzy zaczynali w nim grę i kończyli ją w mansjonie, który określał miejsce ich działania, wychodzili jednak dla lepszej widoczności i dla swobody ruchów na przód sceny. Bynajmniej nie dezorientowało to widzów. Podobnie należałoby układać sytuacje w *Hamlecie* Wyspiańskiego.

Wszystko jest gotowe. Rzućmy raz jeszcze spojrzenie na scenę. Trzy kondygnacje podestów piętrzą się w głąb. Na nich wznoszą się pionowo cienkie białe kolumny; łączące je łuki pięknie rysują się na tle szafirowego nieba. Pomiędzy kolumnami chodzi strażnik z halabardą. Za nim przesuwają się cień. „Kto tu?“ — woła strażnik.

Zesli. Arrasy zawieszono na żelaznych prętach łączących kolumny zasunęła niewidoczna służba. Wchodzi Król w otoczeniu dworu. Rycerze z arrasów jakby byli jego przyboczną strażą olbrzymów; połyskują w świetle pochodni ich pancerze tkane srebrnymi nićmi. Król staje pośrodku:

Jakkolwiek świeżo tkwi w naszej pamięci
Zgon kochanego, drogiego naszego
Brata Hamleta...

„Dziecinne, jasełkowe pomysły“ — oto ocena tej inscenizacji przez dyrektora Kotarbińskiego. I uzasadnienie: „Wrócić do pierwotnej prostoty teatru szekspirowskiego może być tylko archeologicznym eksperymentem.“³⁷

A należałoby zrobić ten eksperyment i zaprosić do Krakowa całą teatralną Europę!

Inscenizacja *Dziadów* (1901) leżała całkowicie w konwencjach XIX wieku, dlatego Kotarbiński jest nią tak zachwycony. Być może, w innej koncepcji nie wystawiłby arcydzieła Mickiewicza.

Nie możemy uznawać za wartościową każdą pracę Wyspiańskiego w dziedzinie scenografii czy malarstwa. Przecież nie nazwisko świadczy o poziomie dzieła, lecz dzieła opromieniają sławą artystyczną nazwisko.

Scenografia *Dziadów* nie należy do wielkich dzieł Wyspiańskiego. Zrobił, co mógł, a w tych warunkach mógł niewiele.

„Liczyłem się z warunkami sceny krakowskiej, to jest tego, co sprawić lub kupić, lub dać ta scena może i ta dyrekcja wydołać.”³⁸ W tym wypadku nie postąpił nawet tak jak zwykle, gdy po przedstawieniu pisał didaskalia do dramatu, gdy opisywał, jak powinno być, a nie jak było.

Warunki pracy teatru krakowskiego nie były odpowiednie do stworzenia wielkiej inscenizacji. W ciągu jednego, dwóch tygodni sztuka musiała być zrobiona. Gotowe dekoracje stały w magazynie. Wystarczyło coś tam domalować, jakąś mogilkę na prospekcie „przedstawiającym las“, jakiś ołtarz na zastawce, którą wstawiano w dekorację „przedstawiającą“ salę zamkową, i... kościół lub kaplica wiejska jak żywe. Mieszkanie Księdza już jest — rozspiewana chata z *Wesela* (szło kilka miesięcy wcześniej), ze stołem okrągłym na środku, wejściem do alkowy po prawej, a oknem na ogród po lewej (Chochola zabrano), na tylnej ścianie drzwi, a w rogu po prawej piec. Kostiumy wzięto z *Balladyny* i z *Kościuszki pod Racławicami*!

A mimo wszystko jest to pierwsza pełna inscenizacja jednego z „niesceniczych“ dramatów monumentalnych polskiego romantyzmu. Wyspiański udowodnił, że *Dziady* są sceniczne i dramatyczne, że są całością skomponowaną i jednolitą. Próbował Wyspiański tu i ówdzie śmielszych pomysłów, jak np. w obrazie Sen Senatora, w którym pokazał pantomimicznie, obrazowo treść monologu. Drapieżne ptactwo szarpiące Dziedzica przedstawił w postaci chłopów, a nie jakichś bajkowych ptaków — problem społeczny zyskał wizualnie. Dobierane dekoracje jakoś przekomponowywał, aby wytworzyć odpowiednią, romantyczną i polską, atmosferę i uniknąć nudnej symetrii.

Kotarbiński niechęć odslania perfidną dyplomację swojej żony, pisząc, iż „przewidywała bystro, że przy mnie zostanie zasługa, a recenzenci krytykować będą pracę poety...”³⁹

Praca Wyspiańskiego nad *Dziadami* polegała przede wszystkim na układzie tekstu, adaptacji dramaturgicznej, skrótach — słowem, raczej na tzw. inscenizacji reżyserskiej, a nie inscenizacji plastycznej, dlatego w niniejszej książce nie będę jej omawiał.⁴⁰

Słabością plastyki był bardzo zawężony realizm, ograniczający dramat do wydarzeń rozgrywających się w kilku konkretnych miejscach, brakowało odpowiednika monumentalnego, rozszerzenia terenu wypadków na całą Polskę. Dopiero Schiller i Pronaszko znaleźli odpowiednią formę dla *Dziadów* — monumentalną. Inscenizacja Bardiniego znów nawróciła do wąskiego realizmu i nie była przekonująca.

I tak *Dziady* przyjęły się na scenie, inscenizacja Wyspiańskiego raczej nie.

Inszenizacja *Cyda* nie jest projektowana w sposób tak szczegółowy jak *Hamleta*, ale obie opierają się na trawestacji malarstwa z epoki. *Cyda* proponuje Wyspiański wystawić w kostiumach z Velasqueza: Infantka na wzór Marii Teresy w srebrno-różowej olbrzymiej sukni.

Późniejsze nasze inscenizacje *Cyda* na tym wzorze Wyspiańskiego się opierały, zarówno realizacja Daszewskiego w Teatrze Narodowym przed wojną, jak Wiercińskiego i Roszkowskiej w Teatrze Polskim po wojnie.

We Francji *Cyda* wystawia się w jego opoce historycznej, tj. w średniowieczu, a inscenizacje najnowsze przenoszą go w styl Ludwika XIII (J. L. Barrault), ostatnia zaś, Vilara, w okres... Velasqueza, chyba bez wpływu Wyspiańskiego, którego inscenizacja na pewno nie jest znana francuskiemu inscenizatorowi.

Oczywiście najbardziej wartościowym wkładem Wyspiańskiego jest piękny i twórczy przekład, adaptacja niemal. I po raz trzeci myli się dyrektor Kotarbiński, notując w swoim *Pogrobowcu romantyzmu*: „Praca ta nie ma dla naszej literatury ważniejszego znaczenia.”⁴¹

Mając na czele teatru mecenasa tak omylnego, trudno było oczekiwać od niego pomocy, a nawet zrozumienia.

Należy jeszcze wspomnieć o inscenizacji *Juliusza Cezara* Szekspira, mimo że jej projekt nie został zrealizowany, a notatki zaginęły. Grzymała-Siedlecki zaświadcza, że Wyspiański przewidywał tylko trzy zapuszczenia kurtyny i zmiany dekoracji na oczach widza. Dekoracje na kulisach bocznych byłyby stałe, a zmianę miejsca akcji oznaczałyby jedynie tylne dekoracje, które właśnie miały być zmieniane w sposób widoczny.

Inscenizacje wyżej omówione ukazują nam Wyspiańskiego tylko jako reżysera i scenografa, realizatora niewłasnych sztuk. Czy jest on wierny autorowi? W dosłownym znaczeniu nie jest mu wierny, natomiast stara się być wierny duchowi dzieła. Nie rekonstruuje teatru, dekoracji i konwencji, jakie panowały w okresie stworzenia dramatu, lecz w oparciu o historię tworzy współczesną inscenizację. Wiemy, że w „Globe” nie było trzech kondygnacji ani dekoracji w charakterze malarstwa Giotto, a *Cyda* nie grano w kostiumach velasquezowskich (nie mówiąc już o literackiej przeróbce sztuki!). Respektując epokę i właściwe jej konwencje artystyczne Wyspiański inscenizuje każdy dramat współcześnie.

Tę zasadę chyba należy stosować i do jego własnych dramatów, i do jego pomysłów inscenizacyjnych. Możemy przyjąć — tak jak by on sam to może zrobił dzisiaj w stosunku do samego siebie — że rekonstrukcje jego propozycji inscenizacyjnych, choć bardzo cenne, genialne w swoim czasie, nie są do powtórzenia dosłownego. Chyba że teatr postawi sobie za cel — bardzo interesujący — rekonstrukcję. Ale jak pokazał Wyspiański, największy szacunek dla pisarza nie stoi na przeszkodzie twórczej interpretacji jego dzieła i twórczej, współczesnej inscenizacji.

„Trzeba się widzieć i n n y m niż poprzedni, i n n y m niż otaczający.”⁴²

VI
REALIZACJE
SCENOGRAFICZNE:
BOLESŁAW ŚMIAŁY

Niewiele prac scenograficznych Wyspiańskiego zaprojektowanych w rysunkach i makietach zrealizowano na scenie. Ze sztuk realizowanych pozostało po kilka szkiców, ale na tak nikłych podstawach trudno wyobrazić sobie scenografię, dlatego wolałem oprzeć się na didaskaliach omawiając inscenizację plastyczną tych dramatów.⁴³ Jedynie do *Bolesława Śmiałego* zaprojektował Wyspiański dekorację utrwaloną przez Spitziera w makiecie oraz 14 projektów kostiumów, tzw. „lalki Bolesławowskie“ (il. 197—202). Zachowało się również kilka oryginalnych kostiumów z tej sztuki oraz partytura reżyserska opisana przez Sosnowskiego. W 1929 r. w Teatrze Polskim wystawiono ten dramat w inscenizacji wiernie powtórzonej przez Schillera i Frycza, a w 1936 r. w Krakowie w oryginalnych dekoracjach z 1903 r. Można więc przyjąć, że Wyspiański zaprojektował pełną oprawę scenograficzną do tej jedynie sztuki, *Bolesława Śmiałego*, i że istnieje dostateczna ilość materiałów, ażeby tę pracę przeanalizować.

Dramat powstał w latach 1902—03, premiera odbyła się 7 maja 1903 r. Rysunki projektów są z 1904 r., to znaczy były wykonane na „czysto“ po wystawieniu sztuki.

Można było, jak to się zwykle robiło, dobrać dekoracje z wiedeńskich kompletów, które stały w magazynie. Na szczęście niczego odpowiedniego nie znaleziono. Był chyba jakiś germański zamek w stylu romańskim, ale na to nie zgodziłaby się patriotyczna publiczność krakowska ani sam Wyspiański. Trzeba więc było namalować nową dekorację (jak Plac Saski dla *Kordiana*), a że nie była droga, dyrekcja wyraziła zgodę.

Scenografię projektuje Wyspiański.

Jakie zadanie główne postawił Wyspiański-dramaturg Wyspiańskiemu-scenografowi?

Stworzenie (a nie odtworzenie i skomponowanie, a nie zrekonstruowanie) architektury i kostiumu prasłowiańskiego odpowiadającego formie poetyckiej dramatu.

Podobne zadanie miał do rozwiązania kilkanaście lat wcześniej Ryszard Wagner. Kostiumy do swoich starogermańskich dramatów muzycznych oparł na rysunkach z kostiumologii, na pseudoautentycznych wzorach; przy wykonaniu upięksono to i owo. Aktor w takim kostiumie wyglądał jak strażak stojący na warcie przy grobie wielkanocnym. Pancierz w rybią łuskę dobrze wyglansowany, płaszcz ozdobiony świecidełkami — taki był Zygfryd. Córy Renu nosiły obcisłe suknie, według ostatniej mody, a na szyi miały kilka sznurów pereł. W takiej sukni można było iść na bal. Kostiumy wagnerowskie nie były komponowane, nie miały charakteru malarskiego, nie charakteryzowały również psychiki postaci.

Wyspiański oparł swoje projekty kostiumowe na dwóch elementach: na archeologii i na współczesnym kostiumie ludowo-narodowym. Król Bolesław ubrany był w chłopską sukmanę!

Talent sprawił, żem na ten pomysł wpadł genialny,
by Piastowiczów w kierezje ustroić,
zharmonizować strój fenomenalny,
z którym się muszą uczeni oswoić.⁴⁴

A więc nie rekonstrukcja archeologiczna, lecz kompozycja fantastyczna. Kierezje, sukmany przybrał Wyspiański elementami zbroi średniowiecznej. Czy takie stroje nosili królowie z rodu Piastów i ich rycerze? Raczej nie. Ale sugestia sztuki jest w teatrze zawsze silniejsza niż codzienna prawda. I Wyspiański zdawał sobie sprawę, że projekt jego, „pomysł genialny“, może oburzyć uczonych. Trudno, muszą się zgodzić na taką wizję. Stworzony został kostium, który był jednocześnie ludowy, narodowy i historyczny. Historyczny, bo Wyspiański przeprowadził bardzo staranne studia — jak o tym zaświadczył A. Chmiel w artykule pt. *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały“*.⁴⁵ Ludowy i narodowy, bo oparty o strój chłopów krakowskich, który nie jest tylko jednym ze strojów dzielnicowych, lecz uzyskał specjalny przywilej reprezentowania całej Polski. Tym sposobem do inscenizacji przenika nuta patriotyczna i polityczna. Dramat historyczny przez same kostiumy staje się dramatem aktualnym.

Tę koncepcję upolitycznienia sztuki przez inscenizację spotykamy często w teatrze XX wieku. Przed Wyspiańskim, zdaje się, nigdy. U nas podejmie ją Leon Schiller w wielu swoich wybitnych przedstawieniach.

Inszenizacja *Bolesława Śmiałego* nie tylko jest polityczna, jest ludowa w głębszym tego słowa znaczeniu. Nurt ludowy przewija się przez wiele dramatów Wyspiańskiego (tę sprawę pozostawiam do omówienia innym), widoczny jest w tematyce malarstwa, w witrażach i rysunkach do *Iliady*. Chłop krakowski jest dla Wyspiańskiego uosobieniem bohaterów greckich i królów polskich, ich

spadkobiercą i następcą. A jednak ubranie króla polskiego w sukmanę chłopską musiało podzielać na magnatów i szlachtę krakowską.

Kandydata na dyrektora teatru zajmującego taką postawę mógł popierać tylko socjalista Daszyński.

Jakie są wartości plastyczne „lalek Bolesławowskich“?

Dla przykładu weźmy kostium króla. Kompozycja oparta jest na dwóch trójkątach odwróconych do siebie wierzchołkami, pas spełnia rolę elementu wiążącego. Sukmana z grubego sukna daje rzeźbiarską prostotę, syntetyzuje formę, monumentalizuje. Nałożone na ramiona duże blachy naramienników akcentują tę monumentalność w kierunku siły romańskiej, a nie strzelistości gotyckiej. Pas bardzo szeroki. Mało elementów, ale świadomie zestawionych, charakteryzujących wyraźnie postać, działających silnie na wyobraźnię widza, sugestywnych, bo trafnych i zwartych. Synteza i geometryzacja to formalne zalety kompozycji kostiumów. Na podobnych zasadach będą komponować scenografowie współcześni (np. kostiumy w filmie *Aleksander Newski*). O ile Wagner szukał wzorów w archeologii, to Wyspiański narzucił swoje widzenie artystyczne nie tylko archeologom, ale i przede wszystkim widzom teatralnym.

Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.
Inaczej niżli wy, co nie kształcicie wzroku,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy...⁴⁶

Znamienny jest fakt, że Wyspiański unika rybich łusek w zbroi Biskupa Stanisława, zamiast nich daje prostokątne, sporej wielkości blachy, które są bardziej dekoracyjne, teatralne. Bardzo wnikliwie Wyspiański charakteryzuje kostiumem poszczególne postacie. Kompozycja kostiumu Królowej jest pod wpływem stroju ludowego Huculszczyny, jako że była ona Rusinką. Biskup jest jakby archanielski. Dwór Bolesława utrzymany jest w kolorze czerwonym, Brata Królewskiego — w niebieskim, mnisi w czerni, dużo bieli sukman i koszul chłopskich. Całość bardzo barwna w kolorach średniowiecznych iluminacji z akcentami złota.

Dekoracja (il. 202) jest oparta na tej samej zasadzie przenikania archeologii i współczesności ludowej — całość uproszczona, wyolbrzymiona, zmonumentalizowana.

W architekturze stworzyłem monument
ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy
sztuka budowę wzięła za instrument
poetyckiego kunsztu i zmyśl szerszy
ogarnął motyw prastary, prostaczy...⁴⁷

Monumentalność uzyskał Wyspiański symetrią, masywnością, oszczędnością plastyczną. Plan izby królewskiej (Świetlicy) jest prostokątny, symetryczny. Na przedzie ustawiony jest tron, a z tyłu znajduje się wejście, wielka brama łukowa. Cztery rzędy belek pionowych łączą się z powalą przy pomocy skośnych

mieczów, kontrastujących z bramą. Wszystkie formy akcentują królewski tron, zamykają się nad nim i ciążą ciężarem potwornie grubych bali jakby z prasłowiańskich lasów wyciętych. Ten powtarzający się rytm wytwarza architekturę; sprawia również wrażenie monumentalne. W tym samym stylu architektonicznym utrzymany jest tron Bolesława, również z grubych bali zrobiony.

Poszczególne elementy dekoracji (belki) nie są trójwymiarowe, budowane, lecz są malowane na przekrojach, jak to było w zwyczaju. Czy tak chciał Wyspiański? W każdym bądź razie, gdy w 1936 r. Frycz, przygotowując wystawienie *Bolesława Śmiałego* w teatrze krakowskim, wyciągnął z magazynów autentyczną dekorację z 1903 r. i rozwiesił na scenie płótna, to — jak mi sam powiedział — te malarskie dekoracje sprawiały wrażenie znacznie bardziej plastyczne niż budowane z drzewa w Teatrze Polskim w 1929 r.

Belki malowane są graficznie w słoje. Takie słoje widzimy na wszystkich rysunkach Wyspiańskiego, zaznaczone grubą, ciemną kreską, jak kontury na portretach. Oznacza to odejście od iluzji na rzecz malarstwa i grafiki nowoczesnej. Ciemnozielony kolor tych belek jest również nowoczesnym efektem malarskim; dosyć świeże belki Świetlicy nie mogłyby się tak zestarzeć. Ale Wyspiańskiemu nie zależało na autentyzmie, lecz na wyrazie dramatycznym i malarskim (co u niego jest jednym i tym samym). Ciężkie i ciemne bele zamczyska wytwarzają odpowiedni dla rozgrywających się scen nastrój, odpowiednią atmosferę tragiczną. Nadto te ciemne ściany będą świetnym kontrastem dla kostiumów, które zabłysną jak świeży rysunek na starym, szerniałym złocie tła.

Wyspiański swój projekt oparł na studiach najbardziej prymitywnego budownictwa Podhala. Ale przecież te domy, szczególnie bogate, są zdobione, belki mają różnego rodzaju wycięcia dekoracyjne. Wiemy również, że dekoracja nie była budowana, trójwymiarowa, lecz malowana. Nic łatwiejszego jak powtórzyć całe to zdobnictwo, jak widzimy na rysunku Spitzziara. Wyspiański idzie inną drogą, drogą maksymalnej prostoty, surowości. Dlaczego? Aby osiągnąć monumentalność. Dlatego również powiększa, przedłuża belki mieczowe wspierające pułap.⁴⁸ Nie ulega wątpliwości, że wszelkie studia archeologiczne były tylko zbieraniem materiałów, a zasadniczą pracą twórczą, plastyczną, było k o m p o n o w a n i e, świadome organizowanie form.

Równie świadomą i celową jest kompozycja kolorystyczna i walorowa. Świetlica jest ciemnozielonawa, głąb jasna; tron złoty, chodnik od tronu do bramy czerwony. Zestawmy w wyobraźni tę dekorację z opisanymi poprzednio kolorowymi, jasnymi kostiumami, a otrzymamy obraz przedstawienia krakowskiego z 1903 r.

Ponieważ „reżyser“ przedstawienia J. Sosnowski spisał dokładnie całą inscenizację Wyspiańskiego, pozostała dokładna partytura akcji całego dramatu (tak długo, dopóki ten bezcenny dokument polskiej inscenizacji nie zniszczeje). Możemy więc śledzić kompozycję ruchu aktorów i statystów, doskonale prze-

myślaną, uzasadniającą formę dekoracji, operującą symetrycznym układem i asymetrią — słowem, naprawdę nowoczesną inscenizację.

Kazimierz Nowacki tak ukazuje główne momenty inscenizacji:

„Oto pełna surowej grozy scena sądu nad niewiernymi żonami. Wkrótce po niej barwne koło rycerzy i dziewczek tańczy w takt podkrakowskiej piosenki «Płynie Wisła, płynie woda niepołomskim borem». Jeszcze zabawa trwa, kiedy na scenę wpada obłąkana żona Rycerza Piotra. Wkrótce po niej na Króla «kroczą chorągwie», następuje najbardziej dramatyczna scena kłatwy. Skromny tekst na scenie został rozbudowany w olbrzymi, żywy fresk. Już w poprzedzających scenach dał się słyszeć chór zbliżających się mnichów, najpierw cichy, jakby z daleka, potem coraz bardziej potężniejący. Wreszcie procesja wchodzi na scenę: «Chór mnichów wchodzi (jeszcze przed Biskupem) z zapalonymi gromnicami i chorągwiami, które wnoszą jak rekwizyty potrzebne do ceremonii, tj. wprost przed siebie, poziomo, wyprostowując dopiero po wejściu, wówczas wchodzi Biskup z Rycerzem Piotrem» (z notatek Sosnowskiego). Kiedy chorągwie zostają postawione pionowo, w szpaler utworzony przez mnichów wchodzi Biskup, cały dwór królewski klęka, Stanisław podnosi rękę podobnie jak na wawelskim witrażu. Na ten znak mnisi gaszą świece, łamią je i ciskają o ziemię. Król zrywa się i w tym momencie spada mu korona. Na ten widomy znak upadku władzy królewskiej cały dwór ucieka w popłochu, podczas gdy procesja wolno odchodzi. Cała ta scena odbywa się bez słów, tylko przy akompaniamencie złowrogiego *anathema* śpiewanego przez mnichów w tonacji opartej na średniowiecznym *Dies irae*.“⁴⁹

I jeszcze dwa problemy należy omówić: Tronu królewskiego i Trumny. Piszę z dużej litery, bo to są właściwie postacie dramatu, jak Fortepian w *Warszawiance*, jak Róg w *Weselu* i Chochoł.

Tron Bolesławowy ustawiony jest na samym przedzie sceny, tyłem do widzów, a więc jest wybitnie eksponowany. Scena krakowska w owym czasie była pochyła, wznosiła się ku tyłowi, a więc tron nie przysłaniał aktorów grających za nim, a niesłychanie wzbogacał sytuację, szczególnie monumentalność symetryczną i patetyczną wszelkich pochodów od bramy do tronu. (Nie należy się doszukiwać w tym ustawieniu jakiegoś naturalizmu czwartej ściany — cała inscenizacja temu zaprzecza!) Powtarzając inscenizację Wyspiańskiego, zawsze stawiano tron sztampowo przy bocznej ścianie. Jest to błąd plastyczny — nie ma innego miejsca dla tronu aniżeli właśnie to, które przewidział Wyspiański; trzeba tylko zbudować pochyły podest pod dekorację!

Pomysł z wprowadzeniem Trumny jest fantastyczny. W *Don Juanie* wchodzi posąg Komandora, tu wchodzi przedmiot — Trumna. I podobnie jak dla wprowadzenia Piotrowina Wyspiański powołuje się na *Lilie* Mickiewicza, wprowadza i tutaj znaną wszystkim trumnę z katedry Wawelskiej, która jest jakby symbolem św. Stanisława. Przygniata ona Króla swoją masą — wspinały przykład dramatycznego działania obrazem.

Oczywiście nie obrazem-malarstwem, nie ilustracją. Teatralne obrazy Wyspiańskiego operują symbolami, jak w Craigowskim *Hamlecie* z 1911 r., nabierają jakiegoś znaczenia przenośni, poszerzają tematykę, rodzą skojarzenia. Historycyzm nie był dla Wyspiańskiego celem samym w sobie, ani w dramacie, ani w scenografii.

Ale pomimo że sięgał tak daleko i był największej miary twórcą, to przecież zwracał uwagę na najdrobniejsze szczegóły, wszystko komponował od nowa. Kto przed Wyspiańskim komponował rekwizyty? Bardzo dużą troskę o każdy detal kostiumu i o meble przejawiali Meiningeńczycy i teatr naturalistyczny (szczególnie MChAT), ale sztuka polegała na wyszukaniu autentycznych rzeczy, na skopiowaniu ich lub też zrekonstruowaniu na podstawie rysunków czy obrazów z epoki. Artystyczny element transponowania, komponowania nie istniał w tych teatrach. Wyspiański również opiera się na wzorach autentycznych, ale są to współczesne hafty ludowe, ludowe zdobnictwo — stąd artysta czerpie tylko materiał do swoich kompozycji. Ciekawym przykładem może być tarcza królewska. Wyspiański przenosi na tarczę piękny i prymitywny ornament z góralskiej deski od serków. Hełm Króla opiera na husarskim — głowa nabiera jakiegoś wyrazu imponującego. A więc nie rekonstrukcja historyczna, lecz twórcza kompozycja. We wszystkich elementach przedstawienia ta zasada była utrzymana, zarówno w tekście dramatycznym, kostiumie, dekoracji, jak i rekwizycie. Adam Chmiel zbyt wiele uwagi poświęca archeologii *Bolesława Śmiałego*, a zbyt mało twórczemu elementowi scenografii. Artystyczna kompozycja na podstawie historii i współczesności — to jest zasada Wyspiańskiego i inscenizacji nowoczesnej.

Gdy ćwierć wieku później inscenizacja *Bolesława* została powtórzona w Teatrze Polskim, okazało się, że nie straciła swoich wartości artystycznych, „siedziała“ zupełnie dobrze w konwencjach tego okresu. To jest miarą postępowości Wyspiańskiego.

Bolesław Śmiały jest jedynym konkretem w twórczości scenograficznej Wyspiańskiego. Poziom tej zrealizowanej inscenizacji uprawnia do traktowania didaskaliów tak, jak to zrobiliśmy, to znaczy jako scenografii w opisie. Bez realizacji *Bolesława Śmiałego* takie postulowanie byłoby nieuzasadnione. Ale i ta inscenizacja, chociaż wzbudziła zachwyty prasy (które jednak są równie nie przeanalizowane jak „opinie“ recenzentów dzisiejszych, a więc nic nie mówiące), zdaje się, nie zadowoliła Wyspiańskiego. Nie wszystkie rekwizyty były wykonane według projektów, kostiumy zatraciły sztywność formy (proszę porównać fotografie z rysunkami z 1904 r.), a i aktorzy w przedstawieniach popremierowych „grali lekceważąco“. W teatrze krakowskim nie było warunków do pełnej wypowiedzi Wyspiańskiego-inscenizatora.

Ale nawet taka, jak była, inscenizacja ta oznacza narodziny współczesnej scenografii polskiej. Prócz tego nosi w sobie tak wiele nie wykorzystanych wów-

czas załączków nowego, że stała się źródłem twórczości wielu późniejszych scenografów.

Czy scenografia *Bolesława Śmiałego* jest architektoniczna, czy malarska? Teatrolodzy twierdzą, że architektoniczna. Na takiej opinii niewątpliwie zaważało przekonanie, że co architektoniczne, to postępowe, bo związane z Appią, Craigiem i całą reformą teatru przedsięwziętą przez inscenizatorów, a co malarskie, trąci iluzjonizmem dziewiętnastowiecznym. Że tak nie jest, starałem się dowieść w pierwszej części niniejszej pracy. Reforma teatru już na początku naszego wieku dokonywała się również za pośrednictwem malarzy sztalugowych, (pisarzy i architektów również), ale malarzy współczesnych, nowoczesnych, a nie iluzjonistów. Ta linia, początkowo ogarniająca tylko balet i teatr poetycki (Fort, Poe), bynajmniej nie zagubiła się, przeciwnie, scenografami są przede wszystkim malarze sztalugowi, scenografami najbardziej twórczymi; architektów scenografów jest niewielu. Doskonali malarze sztalugowi przyswoili sobie, rzecz jasna, specyfikę scenograficzną zarówno od strony treści (dramat), jak i techniki i potrafią operować zarówno kolorem, jak i bryłą. Nastąpiło połączenie elementu architektonicznego i malarskiego.

U nas w Polsce tego dzieła dokonał Wyspiański kilkanaście lat wcześniej niż na Zachodzie i Wschodzie, łącząc bryłę z kolorem, architekturę z malarstwem — tworząc to dzieło jednolite i jednorodne, które nazywamy nowoczesną plastyką teatralną.

VII MUZYKA

Muzyka była tym elementem artystycznym, który wprowadzony do sztuk dramatycznych całkowicie zmienił oblicze teatru.

Sztuki naturalistyczne nie były muzyczne. Muzyka występuje w nich, to prawda, ale przygodnie: piosenka, przygrywka nastrojowa na harmonii, dźwięki pianina czy orkiestry tanecznej z sąsiedniego salonu. Jest elementem akustycznym o tym samym znaczeniu co wiatr, deszcz, skrzypienie nie naoliwionych drzwi, jednym z rekwizytów naturalistycznych imitujących życie.

Imitacji życia odpowiadała, rzecz zrozumiała, forma prozaiczna, a nie poetycka (stąd w okresie naturalizmu brak dramatów poetyckich), a z kolei prozie imitacyjnej — iluzjonistyczna dekoracja.

W sztukach poetyckich — pisanych wierszem lub poetycką prozą — rytmika, przenośnia, uogólnienia narzucały pewną melodyjność przedstawieniu, pewną tonację. Wejściom i recytacjom aktorów często towarzyszyła muzyka, podkreślająca charakter postaci, rytmizująca krok i frazę. Poezja i muzyka podkreślały jakby wielkość ludzi, zdarzeń, problemów. Krótkie przerwy na zmiany dekoracji również wypełniano muzyką, która w tym wypadku jakby przygotowywała widzów do następnej sceny i obrazu scenicznego.

Muzyka i poezja tworzą inny świat artystyczny, bardziej skomponowany, bardziej syntetyczny, uogólniający.

Muzyczność przedstawień, osiągnięta poezją dramatu i akompaniamentem czy podkładem muzycznym, musiała, rzecz prosta, sprowokować pewne konwencje scenograficzne.

Plastyka ma wiele cech wspólnych z poezją, a szczególnie z muzyką. Terminy: kompozycja, rytm, tonacja, barwa — są wspólne. Wspólne są tendencje tych sztuk do barokowej bujności w XVII wieku, do rokokowej lekkości w XVIII wieku, do imitacji przyrody w wieku XIX. Jednoczesny jest bunt

impresjonistyczny i fowistyczne szaleństwo; wspólna — reakcja przeciwko literackości w plastyce i muzyce i poszukiwanie własnej specyfiki.

Teatr współczesny wspiera się na plastyce i muzyce: Wyspiański, Appia, Craig, Dalcroze, Diagilew, a także Meyerhold, Tairow, Schiller i Brecht tworzyli widowiska muzyczne i poetyckie. Te konwencje oddziaływały na styl gry aktorów, na gest, dykcję, tonację; oddziaływały nawet na oświetlenie. Muzyka, poezja i plastyka wyzwoliły teatr z naturalizmu i skierowały go na nowe drogi.

Znacznie gorzej przedstawiała się sytuacja na terenie własnym muzyki, w operze. Reforma Wagnera okazała się połowiczna, bo ten wielki kompozytor pozbawiony był twórczej wyobraźni plastycznej. Imitatorski weryzm muzyki Pucciniego, naturalizm librett jego oper bardzo łatwo przyjęły się w społeczeństwie mieszczańskim, utrwalając na długie lata zwycięstwo naturalizmu operowego, do dnia dzisiejszego żywego na scenach naszych i obcych. Idee Appii, zrodzone przede wszystkim dla odrodzenia opery, i Craiga, który przecież zaczął swoją działalność inscenizacjami oper, przyjęły się raczej w inscenizacjach dramatów poetyckich niż dramatów muzycznych. W wieku XX teatr dramatyczny odegrał znacznie większą rolę kulturalną niż opera.

Poezja, plastyka i muzyka są znakami widomymi reformy teatralnej Wyspiańskiego, wspierają się i uzupełniają nawzajem. Dlatego, między innymi, w okresie nawrotu do formy naturalistycznej Wyspiański był *persona non grata* na scenie.

Związek dramatów Wyspiańskiego z muzyką jest wieloraki. Składają się nań: 1. zamiłowanie do słów dźwiękonaśladowczych, 2. wiersz muzyczny, foniczny, 3. powtarzające się refreny, 4. śpiewy solowe i chóralne we wszystkich niemal dramatach, 5. akompaniament muzyczny przy wejściach postaci, 6. podkład muzyczny dla całych dramatów (*Warszawianka*, *Wesele*, *Akropolis*), 7. symboliczne znaczenie instrumentów muzycznych (Fortepian w *Warszawiance*, Złoty Róg w *Weselu*), 8. symboliczne znaczenie pieśniarzy i pieśni.

Te problemy bardzo wnikliwie i przekonująco omówili T. Makowiecki⁵⁰ i B. Raczyński⁵¹, udowadniając niezbicie, że w dramatach Wyspiańskiego muzyka jest czynnikiem równorzędnym ze słowem, z tokiem akcji, z plastyką ruchów na scenie.

Nas interesuje przede wszystkim zagadnienie związku „muzyki” Wyspiańskiego z jego scenografią, co nam pozwoli potwierdzić (lub nie) reformatorskie znaczenie teatru Wyspiańskiego oraz wyciągnąć pewne wskazówki dla opracowań scenograficznych dramatów muzycznych i niemuzycznych.

Elementy muzyczne teatru Wyspiańskiego można podzielić na dramatyczne i inscenizacyjne. Wszystko, co jest tekstem, należy do grupy pierwszej, do drugiej zaś wszelkie informacje z propozycjami partytur włącznie. Istnieje zgodność między poetą i inscenizatorem, to znaczy, że cały teatr Wyspiańskiego

jest podbudowany konwencjami artystycznymi, obraz życia podlega silnemu przekomponowaniu, syntezie, rytmizacji — to raczej pieśń o czynie niż opowieść prozaiczna. Akcja w dramatach Wyspiańskiego jest wyraźnie problemem drugorzędym, dominuje atmosfera, klimat, nastrój, tonacja.

W *Warszawiance* wariacjom na temat pieśni w jakiś sposób odpowiada założenie kolorystyczne scenografii, tonacja kolorystyczna dekoracji i kostiumów czarno-biało-złota; wlotowi pieśni — piony kolumn, okien, drzwi. Dekorator nie może ograniczyć się do scharakteryzowania polskiego dworu, musi to jeszcze być dwór pełen patosu, rytmu, muzyki.

W *Weselu* muzyka gra bez przerwy, ale w każdym akcie ma inny charakter, żywy lub smutny, taneczny lub senny, by wreszcie w ostatnim obrazie zabrzmieć „skrzypkami“ Chochola zamiast potężnego Złotego Rogu. Tym zmianom muzycznej tonacji, sądzę, odpowiadają zmiany oświetlenia, które przeistaczają izbę, zmieniają nastrój obrazu. Początkowo w dosyć silnym świetle sześcioramiennego świecznika i światła z izby weselnej mienia się różnobarwne stroje chłopskie i miejskie; potem słabe światło świeczki ledwie rozprasza mroki — można w nich dojrzeć zjawy — kolory się zatracają, powlekają mgłą; wreszcie poranny brzask ukazuje blade, zmęczone twarze zasłuchane w powolną pieśń słomianej maskary.

Inna jest „muzyka“ *Legionu*. Rządzą tym dramatem „motywy muzyczne, przetworzone na kompleksy nastrojów“, utwór znajduje się „na pograniczu między dramatem a librettem“.⁵² Z tego wynikałoby, że scenografia powinna dosyć swobodnie przetwarzać autentyczne miejsca akcji i raczej dostosować wyraz dekoracji do nastroju sceny za pomocą kolorów czy proporcji.

Noc listopadowa, chociaż pocięta na małe sceny dziejące się w różnych miejscach, posiada łącznik muzyczny w postaci muzyki na rozpoczęcie (uwertura) i zakończenie (finał) przedstawienia oraz muzyki antraktowej. Jeżeli będziemy szukali odpowiedników plastycznych dla takiej formy, to niewątpliwie trzeba i w scenografii dać jakiś wspólny mianownik dla całego przedstawienia. Może to być szara tonacja mglistej nocy listopadowej, mogą to być gałęzie drzew Łazienkowskiego Parku, z którego wyszły wszystkie postacie mitologiczne i wokół którego grawituje cała akcja dramatu. I niewątpliwie muzyka prowadzi nas w kierunku słusznym — co dowiodła w pewnym stopniu inscenizacja Dejmkę, który szukał właśnie sposobu połączenia obrazów, wspólnego terenu, jednolitego motywu, a nie rozbicia dekoracji na obrazki z malowniczych zakątków Warszawy.

Jeżeli przyjmiemy twierdzenie Makowieckiego, że w *Akropolis* „wchodzą w akcję coraz wyższe regiony“, że „symfoniczny, orkiestralny charakter dramatu — powstały z ducha i koncepcji muzycznej — najdobitniejsze znajdzie potwierdzenie także w ściśle muzycznym charakterze ostatniej części“⁵³, to wypływają stąd również jakieś wnioski dla scenografii. Być może, że scena coraz bardziej się odrealnia, coraz bardziej upraszcza, monumentalizuje, ko-

lumny katedry przeistaczają się w abstrakcyjne piony (piszczałki organów?), bryły zamieniają się w świetlne promienie — jak na szkicach Gordona Craiga.

W przeciwieństwie do tych dramatów „muzycznych” „niemuzyczne” — jak *Sędziowie*, *Kłątwa* — wydaje się, powinny być traktowane z punktu widzenia scenografii bardziej realistycznie. Także opis dekoracji do tych dramatów dany nam przez Wyspiańskiego jest jakby neorealistyczny czy też surrealistyczny: wydobyty jest szczegół i jego faktura, czy to będzie odrapany mur, olejno malowane tralki, czy badyle bobu przepalone w słońcu.

Komponując scenografię do dramatów Wyspiańskiego na podstawie ich „partyтуры muzycznej” (poetyckiej i inscenizacyjnej) dochodzimy do potwierdzenia didaskaliów — tam gdzie są one szczegółowe, lub też do uzupełnienia ich — tam gdzie są tylko zaznaczone. Zdziwiać nas musi bogactwo inwencji Wyspiańskiego, który w każdym wypadku różnie interpretuje w plastyce konwencje muzyczne: raz odpowiednikiem jest gama kolorystyczna, raz tonacja światła i jego przemiany nastrojowe, raz wspólny motyw plastyczny dla całego dzieła, raz przeistoczenia dekoracji w czasie.

Podobnie jak Wyspiański, Appia poszukiwał w rytmie muzycznym modułu dla budowy podestów i dekoracji, podobnie wielką wagę przywiązywał do światła i jego przemian, odpowiadających nastrojom akcji. Craig również podbudowywał swoje inscenizacje muzyką, wprowadził zmieniającą się przestrzeń sceniczną i zmiany oświetlenia nie wedle zjawisk przyrodniczych, lecz w zgodzie ze zmianami treści dramatycznych. Powiązane harmonijnie muzyka, poezja i plastyka są znamiem nowoczesnego teatru Wyspiańskiego.

VIII
WSPÓŁPRACA
WYSPIAŃSKIEGO
Z TEATREM
KRAKOWSKIM

Współpraca Wyspiańskiego z teatrem może dotyczyć dwóch spraw: jego dramatów i jego inscenizacji. Nas zajmuje przede wszystkim ten drugi problem, związany ściśle ze scenografią.

Jedynym teatrem, z którym Wyspiański współpracował, był teatr krakowski. Pawlikowski wystawił jego pierwsze sztuki — *Warszawiankę* i *Lelewela*, Kotarbiński — *Wesele*, *Wyzwolenie* (il. 207), *Bolesława Śmiałego* i *Protesilasa i Laodamę*, Solski za życia Wyspiańskiego (w ciągu 2 lat) nie wystawił żadnego z jego dramatów (po 1907 r. pokazał na scenie krakowskiej sporo sztuk Wyspiańskiego). Na scenie lwowskiej w 1905 r. za dyrekcji Pawlikowskiego wystawiono *Legendę*, ale bez udziału inscenizatorskiego Wyspiańskiego.

W sumie 6 sztuk na napisanych przeszło 20. Gdy się weźmie pod uwagę częstotliwość premier, to bardzo mało. A przecież pozycja Wyspiańskiego-dramaturga była bardzo silna pomimo wielkiej konkurencji takich pisarzy, jak Zapolska, Bałucki, Rydel, Kisielewski, Przybyszewski, Tetmajer (wszyscy z Krakowa). Dramaty Wyspiańskiego dotyczyły wyższych problemów narodowych, były uważane za kontynuację stylu romantycznego. Z drugiej strony i sam pisarz miał poczucie własnej wielkości. Krytyka raczej chwaliła jego dramaty. Wyjątki były nieliczne i wyraźnie złośliwe. Dlaczegoż więc nie wystawiono wszystkich sztuk Wyspiańskiego w teatrze krakowskim?

Zależało to przede wszystkim od dyrektorów teatru. Pawlikowski z tych trzech miał na pewno najwięcej kultury i ambicji. Ale przecież po objęciu teatru lwowskiego nie robi prawie nic dla Wyspiańskiego. Zachwyca się *Legionem*, ale uważa jego inscenizację za przechodzącą siły teatru; powtarza *Warszawiankę*, *Wesele*, jedynie *Legenda* jest nową pozycją. Kotarbiński jest artystą znacznie niższej klasy. *Akropolis* uważa za dramat nieteatralny, na wartości *Wesela* poznał się po premierze, nie docenia *Hamleta* i *Cyda*. Solski

również nie rozumiał geniuszu teatralnego Wyspiańskiego; jego zachwyty są znacznie późniejsze. Pomimo uchwały Rady Miejskiej (na wniosek Daszyńskiego) Solski nie dokooptował Wyspiańskiego do komisji teatralnej i nie zorganizował festiwalu jego utworów. Można zauważyć również, że wystawione sztuki były najłatwiejszymi inscenizacyjnie spośród wszystkich dramatów. Nie wystawiono za życia Wyspiańskiego *Nocy listopadowej*, *Akropolis*, *Legionu*, *Legendy I*, nie wystawiono w jego inscenizacji *Hamleta*.

Wydaje się, że największą przeszkodą w zrozumieniu, a tym bardziej w wystawieniu dramatów była nowa teatralność Wyspiańskiego, nowa forma teatralna, wymagająca nowoczesnej inscenizacji, twórczej scenografii i twórczej reżyserii oraz innej gry aktorów, bardziej plastycznej, a nie naturalistycznej, bardziej zespołowej, a nie gwiazdorskiej.

Do takiej roli teatr polski będzie przygotowany dopiero przez Osterwę i Schillera w dziedzinie reżyserii, przez Frycza, Drabika i Pronaszkę w dziedzinie scenografii, przez Szyfmana w dziedzinie organizacji. To znaczy musi minąć co najmniej ćwierć wieku. A kto wie, czy Wyspiański nie sięgał jeszcze wyżej i, jak pisali niektórzy, nie chciał stworzyć w Krakowie polskiego Bayreuth, to znaczy nie teatr eklektyczny, jakim stał się Teatr Polski, lecz zespołowy teatr artystyczny, poświęcony dramатовi monumentalnemu — Teatr Ogromny.

Czy mały Kraków w okupowanej Polsce, rozdzielonej i zubożałej, mógł zdobyć się na taki teatr? Bardzo to wątpliwe.

Ale Wyspiański, pomimo pozorów, był realistą i zdawał sobie sprawę, że reforma teatru polskiego, krakowskiego w szczególności, musi odbywać się powoli. Dlatego, opracowując repertuar, na pierwszy rok swojej ewentualnej dyrekcji proponuje szeroki wachlarz repertuarowy. Podobnie w dziedzinie dekoracji jego pierwsze żądanie będzie bardzo oględne: dla każdej nowej sztuki nowa dekoracja. Postuluje również pracę zespołową, bez występów wędrownych gwiazd, które tę pracę rozbijają.

Tych żądań nawet w Krakowie nie można było uważać za nieziszczalne marzenia. Wyspiański dał zresztą wiele dowodów umiejętności dostosowania się do ciężkich warunków życia teatralnego. Nie był idealistą, choć dążył do ideału. Dlatego podejmuje się inscenizacji *Dziadów*, w których sprawiono tylko jedną nową dekorację. Zgadza się na oszczędności w *Bolesławie Śmiałym*. Akceptuje bez większych grymasów projekty Spitzziara, dalekie od doskonałości. Poprawia, co może, aż do podniesienia kurtyny: to charakteryzację aktora, to jakiś szczegół w kostiumie, ustawia reflektory, dobiera filtry (w *Weselu*), maluje obrazy i lepi rzeźby (w *Warszawiance*).⁵⁴ Pomimo wielkich planów i proroczych wizji umie myśleć praktycznie, jak najzwyklejszy dekorator czy reżyser.

Wyspiański był więc w pełni przygotowany do zreformowania teatru krakowskiego w sprawach najprostszych i najbardziej złożonych, nowych, wielkich.

Ale nie tylko teatrowi krakowskiemu przydałoby się było kierownictwo Wyspiańskiego, również Wyspiańskiemu była potrzebna współpraca z teatrem, próba sceny. W swoim studium o *Hamlecie* tworzy wizję autora czytającego aktorom świeżo napisaną sztukę, jeszcze nie ukończoną i korygowaną w bezpośrednim zetknięciu się z wykonawcami. Tak być musiało w „Globe” Szekspira, ale tak powinno być również w teatrze Wyspiańskiego, dla dobra dramatu i jego inscenizacji. Wiemy, że wiele jego opisów dekoracji i projektów powstało właśnie po obejrzeniu spektaklu, po próbie sceny, bo Wyspiański był przede wszystkim wizualistą.

Jak bardzo Wyspiański jako artysta teatru był plastykiem, niech świadczą niektóre jego wypowiedzi: „Tekst jest sprawą drugorzędną. Połowa tekstu gubi się na widowni. Widza interesuje dekoracja, kostium, potem akcja, muzyka, a na końcu zrozumienie tekstu. [...] Widz przede wszystkim patrzy.”⁵⁵ Podobne wymagania natury plastycznej miał i w stosunku do aktorów. Irena Solska notuje takie spostrzeżenie o Wyspiańskim: „Wystarczyło mu zawsze średnio wypowiedziane słowo, natomiast zły i fałszywy gest irytował go ogromnie. Na ogół malarska strona widowiska była dla niego niesłychanie ważna.”⁵⁶ Ta wypowiedź jest bardzo doniosła, bo określa wymagania Wyspiańskiego (autora dramatycznego!) w stosunku do aktora. Zestawienie jej z uwagami w dramatach, z obrazami i grafiką daje obraz takiego aktora, jakiego sobie życzył Wyspiański, a jakich na scenie krakowskiej prawdopodobnie było niewiele. Wyspiański wyraźnie domaga się komponowania gestu i ruchu aktora, jakiejś syntezy, rzeźbiarskiej postawy — zamiast chaotycznego wymachiwania rękami, chodzenia po scenie jak po pokoju, ruchu naturalistyczno-naśladowczego. Wydaje się, że Schiller uzyskał od aktora i statysty taki właśnie wyraz. Niewątpliwie możemy w tym stylu dopatrzeć się ekspresjonizmu, ale jest to typowa dla Wyspiańskiego maniera, która w owym czasie byłaby nowością w teatrze, choć dopiero 20 lat później triumfowała na scenach całej Europy. Tak jest zresztą zawsze, bo malarstwo wyprzedza teatr i zdobycze formalne plastyki przyjmują się na scenie przeważnie po latach. Wyspiański-plastyk wypowiadał się nowymi konwencjami zarówno w obrazach, jak i w inscenizacjach — stąd jego zadziwiające przodownictwo w teatrze.

Wyspiański nie był rozumiany przez teatr krakowski. Dramatopisarzom, których nazwiska są dzisiaj niemal nie znane, wystawiano tu więcej sztuk niż jemu, a inscenizacji niemal nigdy mu nie powierzono. Pisarz, nawet dramatyczny, może ostatecznie tworzyć poza teatrem, inscenizator bez sceny tworzyć nie może. *Bolesław Śmiały*, jedyna pełna inscenizacja Wyspiańskiego, był tworzony w normalnych warunkach pracy teatru krakowskiego, a więc w atmosferze pośpiechu i oszczędności finansowych. A przecież na stworzenie nowej formy inscenizacyjnej powinien był Wyspiański mieć warunki specjalne. (Craig na inscenizację jednej sztuki potrzebował od dwóch do pięciu lat!) Zespół

nie był zdyscyplinowany; nie mała w tym wina Kotarbińskich. Zaraz po premierze pozwalano sobie na zmiany sytuacyjne i niedokładności techniczne: „Czyż nie ma również nikogo w naszym teatrze, kto by zdołał podczas przedstawień *Bolesława* uprosić Sobiesława i Tarasiewicza, aby zechcieli brać udział we wszystkich sytuacjach, gdy Włodzisław i Sieciech mają być na scenie, a z pana Zelwerowicza ściągnąć śmieszne przygodne szaty, w których onegdaj robił Pośwista [...]. Takie nieposzanowanie dzieła poety jest wprost oburzające.“⁵⁷ A przecież nie tylko dzieło poety cierpiało przez te niedbalstwa, większą krzywdę wyrządzano dziełu inscenizatora. Ale tej twórczości Wyspiańskiego nie dostrzegali wówczas nie tylko dyrektorzy i aktorzy, lecz nawet tak sumienny recenzent.

Takie zachowanie się aktorów nie było jednak przypadkiem czy złośliwością. Należy sobie uświadomić, że inscenizacja dopiero się rodziła. Sosnowski, Solski próbowali zaprowadzić na scenie jakiś porządek, wpoić w zespół jakąś logikę naturalistyczną przeciwstawiającą się sztampie, ale problemy kompozycji plastycznej były im całkowicie obce. Teatrem dla nich był wyłącznie aktor, aktor grający tak, jak czuje. I nie był to teatr zły. Dawano dobre przedstawienia na europejskim poziomie, oparte przede wszystkim o wartości aktorskie. Ale nagle w małej miejscinie pojawia się największy w tym czasie geniusz teatralny. I wszyscy skarleli — dorosnie do tych zagadnień dopiero następne pokolenie. Craig spotkał się w Anglii z podobnym przyjęciem. Nie zrozumiany wyjechał za granicę, lecz warunków, o jakich marzył, nigdzie nie znalazł, swoich idei nie przeprowadził nawet pół wieku po ich ogłoszeniu.

Można żałować, że Wyspiański-inscenizator — Artysta Teatru, jak mówi Craig — nie był zrozumiany przez tych artystów krakowskiego teatru, z którymi przyjaźnił się dosyć szczerze i którym chciał przynieść wielkość i sławę międzynarodową.

Wydawałoby się, że Wyspiański nie powinien był napotkać konkurentów, gdy podejmował się kierownictwa teatru, szczególnie wśród jego zespołu. Na decyzji Rady Miejskiej musiały zaważyć, *in minus*, duże wymagania artystyczne Wyspiańskiego, jego zastrzeżenie, poczynione już wtedy, co do ingerencji w sprawy wewnętrzne teatru i stosunkowo trudny repertuar. A może radnych trwożyła postawa demokratyczna autora *Wesela*, *Kłątwy*, *Bolesława Śmiałego*? Poparcie socjalisty Daszyńskiego jest wymowne.

Teatr „wydzierzawiono“ Solskiemu, który, ażeby udobruchać artystę i uspokoić opinię artystyczną, zapewnił Wyspiańskiego, że teatr będzie na jego usług. W praktyce jednak udział dramaturga i inscenizatora w tworzeniu nowego oblicza teatru krakowskiego nie zwiększył się.

Wszystkie fakty, niestety, świadczą, że współpraca Wyspiańskiego z teatrem krakowskim nie układała się pomyślnie. Entuzjazm zrodził się raczej dopiero

po śmierci artysty. I jeżeli jeszcze dla dramaturga miano pewne względy, to inscenizatora nie dostrzegano zupełnie. Nikt niemal w teatrze nie przeczuwał rodzącej się nowej sztuki teatru. Nie dano Wyspiańskiemu sceny i zespołu do realizacji — pozostały mu jedynie didaskalia, w których mógł tylko opisać wizję teatru przyszłości.

Ale chociaż walkę o teatr krakowski przegrał, to jednak spowodował pewne poruszenie umysłów. W liście do jednego z przyjaciół pisze: „Chociażbym i teatru nie dostał, to jednak i tak przewrót i zwrot w całym pojmowaniu teatru nastąpił.”⁵⁸

IX
DEKORACJE
W TEATRZE
KRAKOWSKIM.
JAN SPITZIAR

A by lepiej zrozumieć rolę Wyspiańskiego w rozwoju polskiej scenografii, warto zapoznać się z poziomem dekoracji w teatrze krakowskim.

Funkcję dekoratora zawodowego pełnił tu Jan Spitziar, wykształcony w tym fachu w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w pracowniach Wiednia i Monachium. Jego rolą było „dekorowanie“ sztuk, których premiery odbywały się w zasadzie każdej soboty. Do dyspozycji miał przede wszystkim magazyn zaopatrzonego w kilkanaście kompletów dekoracji malowanych w Wiedniu. Należało więc wybrać odpowiednią dekorację do sztuki, która była w próbach, i jeżeli zaszła potrzeba, domalować na ścianie obraz, o którym mówiono w tekście, domalować przystawkę z fragmentem architektonicznym, a nawet — ale to bardzo rzadko — trzeba było namalować całą dekorację, jak np. do obrazu Mont Blanc czy Placu Saskiego w *Kordianie*, bo takich dekoracji nie było między kompletami.

Malarz zastępował wówczas w teatrze modelatora i stolarza. Wszystko było malowane imitacyjnie: wnęki, gzymsy, kanelury i kapitele kolumn, liście i kora drzew, lustra i obrazy na ścianie, a nieraz i meble. Malowana była faktura kamieni i marmuru, malowany był cień, światło, połysk.

Plan dekoracji był zawsze ten sam: trapez; dla wnętrza zamknięty ścianami, dla plenerów utworzony przy pomocy kulis.

Dekorator musiał posiadać technikę zaznaczania wszelkich grubości i wnęk, które z planu przenoszone były na ściankę i malowane imitacyjnie. W tej sztuce malowania celowały pracownie Burgharta w Wiedniu. Dostarczały one dekoracji całej Europy. Wykonanie było znakomite, gatunek materiałów, farb i spoiw świetny; malowane płótna nie gniotły się, a kolor był intensywny. Ten poziom techniczny stanowił o wartości dekoracji. Takie problemy, jak

odzwierciedlenie charakteru dzieła dramatycznego, inscenizacji, osobowości artystycznej dekoratora — wówczas jeszcze nie istniały.

Teatr krakowski nie posiadał własnej malarni, licząc, że komplety wiedeńskie wystarczą na zawsze. Nie miał również pieniędzy na sprawianie co tydzień dekoracji. Ale czasem wysilił się na nową oprawę dekoracyjną. Z *Kordianem* niezbyt się poszczęściło. Teofil Trzeciński, naoczny świadek tego przedstawienia, tak opisuje dekoracje:

„Nowe dekoracje (częściowe) sprawiono trzy: Mont Blanc, tło wiszące Placu Zamkowego z autentycznym widokiem Warszawy i tło Placu Saskiego wedle znanego obrazu Rosena. Oprócz tego Włodzimierz Tetmajer zaprojektował na akt z paradą pomnożenie żywych statystów nieruchomej piechoty przez dodanie tylnych szeregów namalowanych. Kotarbiński uznał ten szczegół z dumą za pierwsze historyczne wprowadzenie artysty malarza do teatru polskiego. [...] Najfatalniej jednak wypadła scena na Mont Blanc. Horyzont jeszcze nie istniał i boki sceny zasłaniały wiszące przecięcia z namalowanymi nieruchomo chmurami na siatkach. W głębi pasmo gór ośnieżonych, a na środku śmiesznie wąska iglica szczytu, trzęsąca się groźnie, gdy Kordian wspiął się po drabinie z tyłu na górną platformę, tak szczupłą, że żadnego swobodniejszego ruchu nie mógł wykonać. A kapeluszem, którym nie wiadomo po co obdarzono go na tę scenę, niemal dotykał malowanych chmurek.“⁵⁹

Nie zawsze było aż tak źle, ale i przeważnie niewiele lepiej. Sztuka dekoracyjna owych czasów była bezsilna wobec tematyki nierealistycznej, wymagającej przenośni i skrótu. Dlatego wystawiono tylko łatwiejsze dekoracyjnie sztuki Wyspiańskiego. Przekrój i symultanizm były nieznane, a raczej zapomniane. Pod okiem Wyspiańskiego Spitziar jakoś sobie radził. Wyspiański rzucał na kawałek papieru jakiś szkic orientacyjny, ni to malarski, ni to sytuacyjny, a krakowski dekorator odczytywał rysunek według obowiązujących konwencji: diagonalę zastępował równoległymi do rampy, asymetryczność — symetrią, szkicowość — precyzją i dokładnością. Nie ulega wątpliwości, że szkice Wyspiańskiego dadzą się różnie interpretować, i nie wiadomo, czego sobie on sam życzył. Spitziar poszedł w jednym kierunku, rekonstruktorzy z Wystawy krakowskiej z 1957 r. w innym, wprost przeciwnym.

Spitzia realizacje *Warszawianki*, *Dziadów*, *Wyzwolenia* w teatrze krakowskim niewiele nowego wnoszą do ewolucji scenografii, ale niewątpliwie nie są tak skandaliczne jak inscenizacja *Kordiana*. Nie możemy mieć pretensji do Spitzia — był raczej kierownikiem malarni niż scenografem-projektodawcą. Początkowo był zaangażowany jako główny maszynista, coś w rodzaju kierownika technicznego, ale w miarę rozwoju sztuki inscenizacyjnej coraz częściej malował dekoracje. Nie nadążał widocznie za tym rozwojem, skoro nie pozostawił po sobie oryginalnych projektów. Nie są również interesujące projekty i makiety Spitzia, które jakoby Wyspiański uznał za „zupełnie dobre“. Wierciak opisuje nam taką scenę: Spitziar pokazał Wyspiań-

skiemu projekty dekoracji do *Bolesława Śmiałego*. „Ten obejrzał je, pochwalił je, pochwalił krakowskiego dekoratora za świetne rozwiązanie sceny, ale następnie wyjął swoje projekty ze słowami, że jednak może będzie lepiej, jeśli one zostaną zrealizowane.“⁶⁰

Podobną rolę co Spitziar w Krakowie spełniał we Lwowie Stanisław Jasieński. Po ukończeniu Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie zapoznał się z techniką sceny w Operze paryskiej. Był nawet bardziej ceniony niż Spitziar. Teatr krakowski zamawiał u niego czasami dekoracje, między innymi do *Protesilasa i Laodamii*. W 1909 r. opuścił Lwów, wrócił do Warszawy i malował dekoracje dla Opery. Jego uczniem był Drabik, którego niepospolity talent dokonał tego, do czego nie był zdolny ani jego mistrz Jasieński, ani Spitziar: wyrósł ponad zwykłego malarza teatralnego, wykonawcę, odtwórcę, na scenografa-inscenizatora, o własnych koncepcjach. Frycz od razu zmierzał do projektowania inscenizacyjnego w oparciu o wysoką kulturę, wiedzę i malarstwo sztalugowe, a chociaż praktykował w Wiedniu, na technikę zwracał mniejszą uwagę.

I oto mamy dwie rozchodzące się drogi: jedną, którą pójda malarze wykonawcy projektów scenograficznych, następcy Spitzia i Jasieńskiego, świetni fachowcy, znający wszystkie tajniki z zakresu techniki malowania dekoracji, wszelakich faktur, umiejący dostosować się do „stylów“ różnych scenografów. Druga droga zapoczątkowana została przez Wyspiańskiego-scenografa i tą pójda późniejsi plastycy teatralni, twórcy plastycznej koncepcji przedstawienia, artyści wypowiadający się w sztuce scenograficznej.

X
PIERWSZA
REFORMA
SCENOGRAFII
POLSKIEJ

Teatr krakowski, rozpoczynając swą działalność, oprócz budynku, mebli, urządzeń technicznych i sanitarnych został zaopatrzony również w kilka kompletów dekoracji wiedeńskich.

Gdy w 1905 r. Stanisław Wyspiański ubiegał się o dyрекcję tego teatru, tak sformułował swoje zapatrywania na sprawę dekoracji:

„Mylne pojmowanie rzeczy odbiło się fatalnie w chwili ekwipowania teatru krakowskiego w dekoracje, zaraz po ukończeniu budowy tegoż teatru. Wtedy to bowiem na sumę 50 000 złr. sprawiono dekoracje idealne, to jest do nie istniejących sztuk w żadnej literaturze świata, np. tak zwany las, sala tronowa, ogród w Schönbrunnie, sala myśliwska itp. niedorzeczności...”

A dalej:

„Ponieważ nie było w Krakowie malarni dekoracyjnej, robiono dekoracje w Wiedniu. Nie będzie to dekoracja zła, ale nie będzie polska. Jako ogród widzimy zawsze Schönbrunn — nam zależeć powinno na polskim charakterze teatru. [Z takimi dekoracjami] zerwać trzeba, a sprawić jedynie dekoracje specjalne dla poszczególnych sztuk.”

I konkluzja:

„Dekoracje jako takie, to jest abstrakcyjne, nie istnieją.”⁶¹

Oczywiście ta deklaracja Wyspiańskiego nie zaskakuje nas. Widzieliśmy w jego inscenizacjach — zrealizowanych i nie zrealizowanych — rzeczy bardziej rewolucyjne. Ale w didaskaliach przemawiał artysta. Teraz mówi ewentualny przyszły dyrektor teatru. Tu już nie chodzi o jego sztuki i górne marzenia, tu jest postulowana administracyjna reforma dekoracji.

Dlatego z punktu widzenia artystycznego żądanie Wyspiańskiego nie jest rewelacyjne. Bo czegoż chce? Ażeby do każdej sztuki sprawiać nowe deko-

racje odpowiadające miejscu akcji sztuki, ażeby stworzyć w Krakowie malarnię dekoracyjną — wówczas dekoracje będą miały polski charakter.

Z punktu widzenia administracyjnego jest to wielkie wydarzenie. Do każdej sztuki musi być dekoracja specjalnie projektowana. Przez kogo, w jakim stylu, Wyspiański nie wspomina, to sprawy późniejsze. Na razie chodzi mu o przeforsowanie zasady, że do poszczególnych sztuk będą dekoracje specjalne. Dopóki takie prawo nie zapanuje w teatrze, nie ma co mówić o dobrym teatrze, o jego charakterze narodowym. I sądzę, że tym zwrotem do uczuć patriotycznych miał nadzieję wygrać i sprawy artystyczne, o których zbyt długo trzeba by mówić radnym miejskim.

To była jego pierwsza reforma scenografii teatralnej. Ale i te zamierzenia, najbardziej proste i zrozumiałe, nie doczekały się realizacji. Wyspiańskiego nie wybrano dyrektorem teatru krakowskiego. Dopiero w otwartym w osiem lat później, już po śmierci Wyspiańskiego, Teatrze Polskim pod dyktando Szyfmana Karol Frycz i Wincenty Drabik zrealizują to przykazanie.

XI
KRAKÓW
A WYSPIAŃSKI

Kraków, jego architektura i ludzie, podobnie jak chłopi z Bronowic i malarstwo francuskie, wywarł duży wpływ na Wyspiańskiego. Zawdzięcza mu wiele dobrego, ale i wiele nieszczęść spotkało go w tym mieście.

O, kocham Kraków — bo nie od kamieni
przykroćsim doznał — lecz od żywych ludzi...

Kraków jest równie bliski Wyspiańskiemu jak Matejce. Matejko rekonstruował jego wspaniałą przeszłość, bogactwo i pychę królów i magnatów, potęgę polityczną. W grobowcach i archiwach szukał dokumentów przeszłości, jej wiernego obrazu, portretów królewskich, wzorów zbroi, szat, rekwizytów.

Wyspiański szukał w Krakowie przede wszystkim teatru. Całe miasto było dla niego sceną, a architektura dekoracją. Ludzi, których spotykał, umieszczał w swoim dramacie, przejeżdżający chłopi w kierzjach budzili w nim pomysły kostiumów *Bolesława*. Na krużgankach Wawelu widział swojego *Hamleta*, na dziedzińcach słyszał dialogi bohaterów greckich, posągi i arras budziły się do życia scenicznego, nawet Wisła w tych przedstawieniach bierze udział.

Ale Kraków wyglądał w rzeczywistości inaczej, niż go widzieli Matejko i Wyspiański. Trafny obraz miasta przekazuje Boy-Żeleński:

„Wciśnięty w sam kąt Galicji, odcięty od całego niemal Krakowskiego, które mieściło się w zaborze rosyjskim, odcięty drugą granicą od przemysłowego zagłębia na Śląsku, wydziedziczony ze swej stołeczności — bodaj galicyjskiej — przez Lwów, wgnieciony w plan twierdzy austriackiej z zatamowaniem ruchu budowlanego przedmieść, Kraków podcięte miał wszystkie możliwości materialnego rozwoju. W epoce, gdy chodziłem do szkoły, uczyłem się w statystyce Austrii, że Kraków ma 56 tysięcy mieszkańców. Z początkiem wieku

XIX miał ich podobno osiem... Oto losy dawnej stolicy Jagiellonów. [...] To pewne, że w Krakowie był jakiś organiczny smutek, infekcja smutku. Czy tu działały czynniki psychiczne, czy warunki materialne? [...] To przytłumione życie bez niespodzianek, bez ryzyka i bez możliwości, wycisnęło na Krakowie swoje piętno. [...] Było smutne. Ta sfera, która wówczas nadawała mu ton — arystokracja, w ubożuchnym Krakowie będąca zarazem plutokracją — żyła dość eksterytorialnie, w swoich pałacach, w klubie, za granicą wreszcie. Mieszczaństwo trzymało się stylu biedermeier, dość świętoszkowatego. Jeżeli była rozpusta, to nie szumna, robiąca ruch, dająca żyć setkom ludzi, ale wstydliva, pokątna, brzydka.“⁶²

Oto jak wyglądała królewska stolica Matejki i scena *Akropolis* Wyspiańskiego, oto następcy Krakusa, Bolesława, Kazimierza Wielkiego. Ten kontrast między rzeczywistością i marzeniem musiał doprowadzić do tragedii Wyspiańskiego, do konfliktu pomiędzy twórcą nowego a mieszkańcami wegetującymi w przestarzałych formach życia, bez żadnych ambicji nie tylko artystycznych, ale nawet materialnych.

Rozwój teatru jak i architektury może się odbywać jedynie w oparciu o miasto, jego mieszkańców. Malarstwo, literatura — sztuki indywidualne, a nie zespołowe — mogą żyć bez względu na otoczenie. Książki, obrazy mogą wędrować i znajdować odbiorcę w innym mieście, w innym kraju. Architekturę miasta może stworzyć tylko społeczność jego mieszkańców. Tak powstała Wenecja, Florencja, renesansowy Kraków. Podobnie teatr może być stworzony tylko dla aktualnego społeczeństwa.

Krakowianie znacznie mniej interesowali się Wyspiańskim niż Wyspiański Krakowem. Świadczy o tym słabe na ogół powodzenie jego sztuk. *Warszawianka* szła zaledwie sześć razy po premierze, *Leleweł* — cztery, *Protesilas* — trzy, nie miało powodzenia *Wyzwolenie*. Jedynie *Wesele* zainteresowało — chyba aktualnym pamfletem. A przecież w tych przedstawieniach grali ulubieni aktorzy: Modrzejewska, Solski, Sosnowski, Tarasiewicz. Co prawda, i na Zachodzie teatr awangardowy musiał walczyć z oporem mieszczaństwa. Ale Kraków był wielokrotnie mniejszy i biedniejszy od Paryża czy Berlina i skromny procent kulturalnego społeczeństwa nie mógł być dostateczną podporą postępowej sztuki.

Dobry teatr może powstać w mieście, którego mieszkańcy mają wysoką kulturę, ambicje intelektualne, w oparciu o duże skupiska ludzi i rozwój przemysłu i handlu. Pośród miliona ludzi dobrze usytuowanych materialnie teatr, nawet eksperymentalny, może wyżyć. Jeżeli jednak miasto jest małe, biedne, bez życia i ambicji, nawet handlowych, teatr rozwijać się nie może. Taki był Kraków i praca Wyspiańskiego była syzyfowa.

Reformatorzy teatralni tworzyli swoje teatry w wielkich, rozwijających się miastach przemysłowych: Paryż, Berlin, Wiedeń, Monachium, Moskwa. Miasta były milionowe, ożywione gorączką bogacenia się, błyszczenia, rywalizowania;

wśród bogatego mieszczaństwa znajdowali się mecenasi, jak dawniej pośród książąt. Istniał jakiś pęd do kultury, może nie zawsze szczerzy, lecz pokazowy, a jednak dający artystom możliwość wyżycia się.

Specyficznym wyjątkiem są miasta festiwalowe, jak Bayreuth, Salzburg, Stratford, które przecież również obliczone są na napływ bogatego i snobistycznego mieszczaństwa z pobliskich wielkich miast.

Ale Wyspiański nie chciał, jak Craig, szukać sukcesów artystycznych za granicą, poza Krakowem. W liście z 1897 r., cytowanym we wspomnianej już książce Skierkowskiej, pisze do Lucjana Rydla: „Powinienem pozostać [w kraju — czytaj: w Krakowie], żadne Włochy, żadna Szwajcaria, żadne nic, tylko kraj, mam tu wszystko i znajduję tu wszystko.”⁶³

Kraków dał życie Wyspiańskiemu, wyżywić go nie zdołał. Był za biedny, za mały, miał za mało sił witalnych, zrezygnował z tworzenia nowego życia materialnego — dlatego Wyspiański musiał zrezygnować z tworzenia nowego teatru.

Z tej biedy, małości, zastoju i impotencji wynikała dokuczliwa złośliwość, która niejednokrotnie gnębiła polot artystów, i Matejki, i Wyspiańskiego. W tym nieszczyćści Wyspiański szuka pocieszenia artyści:

Im częściej na mnie kamieniem rzucicie,
sami złożycie stos — stanę na szczycie.

Ale nie tylko ten materialny zastój Krakowa, spowodowany sytuacją polityczną, będzie ciążył nad rozwojem sztuki Wyspiańskiego — ciąży nad nim również przeszłość historyczna, ta wspaniała przeszłość, na której budował Matejko. Ale już Matejko był spóźniony w stosunku do rozwoju sztuki zachodniej. Historycyzm się skończył. A tymczasem pierwszym prawdziwym zetknięciem się Wyspiańskiego z malarstwem była polichromia kościoła Mariackiego pod kierunkiem Matejki, który zresztą nie posiadał talentu dekoratorskiego. Wyspiański pogrążył się w mury Krakowa jak impresjoniści w pejzaż. Gdy będzie snuł marzenia o rozbudowie Wawelu, to nie jako człowiek współczesny i budujący współczesność, ale jak historyk rekonstruujący przeszłość. Tę przeszłość spotkamy w jego dramatach: *Legendzie*, *Bolesławie*, *Akropolis*, znajdziemy ją w witrażach, spotkamy w języku poezji, rojącym się od słowotworów prasłowiańskich, jakichś drzewiery, tarcic, podporzy, trumnisk, gontyn, kruż, dziew. I chociaż na historię patrzy inaczej niż Matejko i współcześni mu, choćby stronnictwo Stańczyków, to przecież patrzy w przeszłość, a nie w przyszłość. I chociaż nieraz wyznaje swą miłość do Krakowa i jego kamieni, to jednak te kamienie Krakowa, starego Krakowa, cisnęły Wyspiańskiego jak trumna.

Dopiero za 50 lat powstanie Nowa Huta. Ale w teatrze Nowej Huty nie ukaże się w ciągu czterech lat ani jeden dramat Wyspiańskiego, a teatr, w którym odbyły się jego prapremiery, będzie nosił nazwisko Słowackiego. Naprawdę, do dnia dzisiejszego Kraków niedostatecznie czci Wyspiańskiego.

XII
TEATR
OGROMNY

Większość postulatów artystycznych Wyspiańskiego została przez polski teatr współczesny zrealizowana. Realizacji nie może doczekać się jeszcze jego Teatr Ogromny.

A przecież w archiwum naszego teatru ta teczka ma swoją historię i jest rozmiarów dość pokaźnych. Ale wciąż jeszcze widzimy na niej napis: sprawa do załatwienia.

Walkę o Teatr Ogromny zaczął Adam Mickiewicz, a po Wyspiańskim kontynuował ją Leon Schiller. Osterwa i Wierciński również próbowali sporadycznie realizować te idee. W dekoracji styl monumentalny reprezentują przede wszystkim Drabik i Pronaszko.

Pod nazwą Teatru Ogromnego należy rozumieć dramat, architekturę i inscenizację. Termin jest Wyspiańskiego („Teatr mój widzę ogromny...“). Schiller tą nazwą objął nie tylko teatr Wyspiańskiego, lecz również niektóre dramaty okresu romantycznego.⁶⁴ I od tego czasu nazwa przyjęła się dla określenia polskiej koncepcji teatru monumentalnego, teatru przeznaczonego dla wielkich mas ludzkich, traktującego o wielkich zagadnieniach społecznych, teatru o specyficznej architekturze (nie dworskiej i nie mieszczańskiej), a więc również teatru, w którym inscenizacja zmierza ku jakiemuś uogólnieniu. Pozostawiając na uboczu dramat i zagadnienia publiczności, zajmijmy się analizą architektury i inscenizacji tego teatru, a również jego oddziaływaniem społecznym.

W lekcji XVI *Literatur słowiańskich* z 4 kwietnia 1843 r., wygłoszonej w Collège de France, Mickiewicz, po dokonaniu analizy *Nieboskiej komedii* i innych monumentalnych dramatów słowiańskich, mówi o realizacji tych sztuk:

„Ale nie dość jest napisać dramat, trzebaż jeszcze go wystawić na widowisku. Nie spodziewajmy się oglądać rychło reprezentacji dramatu słowiańskiego: za-

den teatr dzisiejszy nie wystarczyłby nawet dla *Nieboskiej komedii*. [...] Po wszechnie budowy teatralne pozostały daleko w tyle na drodze ruchu dramatycznego. We Francji jeden tylko Cyrk Olimpijski mógłby przypaść dla sztuki mającej rzeczywiste znaczenie; w nim tylko dałyby się jakkolwiek wyprowadzić na scenę dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym.“ I o dekoracjach: „Polacy zrażają się tym, że im braknie sceny narodowej; z drugiej Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do swoich czterech ścian z pomostem i kulisami, zwanych teatrem narodowym. Bez wątpienia są to rzeczy potrzebne, ale podrzędne, nie główne. [...] Przepych teatralny, a mianowicie wysadzanie się na dekoracje i upstrzenie lokalu, oznacza upadek dramatu. [...] Najfantastyczniejsze sceny Szekspira przedstawiano w budynkach starych i opuszczonych, bez żadnych dekoracji i maszynerii.“⁶⁵

Mickiewicz występuje przeciwko ówczesnemu teatrowi o architekturze dworskiej i dekoracjach panoramicznych. Jako wzór stawia teatr szekspirowski. „I rzecz dziwna — pisze Leon Schiller — przed Wagnerem, Craigiem i całą plejadą reformatorów teatru, Mickiewiczowi zjawia się wizja teatru przyszłości — Teatru Ogromnego. [...] Zarys jego widzi w trójkondygnacyjnym Cyrku Olimpijskim w Paryżu.“⁶⁶

Cyrk Olimpijski tym się różnił od innych teatrów, że był jakby adaptacją teatru antycznego. Terenem gry była scena i arena (orchestra), którą otaczali widzowie. Scena miała około 18 m głębokości i była zaopatrzona w najnowszą maszynerię: wyciągi i zapadnie. Z areną łączył ją pomost. Kolistą areną miała około 17 m średnicy. Trzy kondygnacje, które wymienia Schiller, to scena, pomost i arena, zróżnicowane wysokościami raczej nieznacznymi. Podobny jest ten teatr również do sceny szekspirowskiej, bo scena odpowiada alkowie i balkonowi, a proscenium, wrzynające się prostokątem czy trapezem w parter, jest odpowiednikiem areny. Zasadniczą cechą tych trzech teatrów: antycznego, szekspirowskiego i Cyrku Olimpijskiego, jest stworzenie terenu do gry pośrodku publiczności. To będzie znakiem rozpoznawczym teatrów masowych. Aktor lub statyści w pewnych momentach akcji zbliżają się do widzów, łączą się z nimi i jakby wciągają ich do akcji, do misterium dramatu — rodzi się wspólne przeżycie, wspólna wiara aktorów — kapłanów, i wiernych — widzów.

Ta forma teatru jest obca dziewiętnastowiecznemu teatrowi iluzyjnemu. Tamten, iluzyjny, dąży do rozdzielenia dwóch światów: sceny i widowni, nie tylko przez kurtynę, ten, monumentalny, łączy widza z aktorem we wspólnym przeżyciu. Tamten dąży do odzwierciedlania życia w całym jego realizmie, ten zaś łączy w jedno świat żywy i umarły, ziemski i fantastyczny. Tamten dysponuje czasem rzeczywistym, ten czasem nieograniczonym. W dekoracji tamten szuka szczegółu autentycznego, a ten uogólnienia.

Wszystkie te trzy problemy: dramat, inscenizację i architekturę monumentalną, odnajdujemy w Teatrze Ogromnym Wyspiańskiego. Problematyka i forma

dramatu są typu monumentalnego; inscenizacja — widzieliśmy to w dokonanych analizach — bardzo wyraźnie dąży do syntezy; pozostaje architektura sceny.

Pierwsze oznaki walki z kurtyną znajdujemy w *Wyzwoleniu*. Zniesienie kurtyny jest jakby widomym znakiem połączenia widowni ze sceną, zerwania z iluzjonizmem scenicznym. Dążenie Wyspiańskiego do stworzenia nowej formy architektonicznej teatru widoczne jest w jego szkicach zabudowy Wawelu. Jak wiadomo, Wyspiański projektował zbudowanie na wzgórzu wawelskim kilku uzupełniających budynków: sali poselskiej, grobowca Bolesława Śmiałego i amfiteatru. Budowle te są utrzymane w stylach dawnych, są jakby imitacją historyczną. W wypadku architektury teatralnej imitacja szczególnie by nas nie zadowalała, nas, oczekujących od Wyspiańskiego koncepcji architektonicznej Teatru Ogromnego. Dziś wiemy, że geniusz artysty nas nie zawiodł.

W 1957 r. teatrologzy odkryli nie znany dotychczas rysunek Wyspiańskiego z 1905 r., przedstawiający teatr pod gołym niebem (il. 203). Może to być jedynie projekt amfiteatru wawelskiego. Rysunek ten zanalizował bardzo szczegółowo i wnikliwie Zbigniew Raszewski w „Pamiętniku Teatralnym“ w numerze poświęconym Stanisławowi Wyspiańskiemu (il. 204).

Na planie zabudowy wzgórza wawelskiego z 1904 r. Wyspiański po prostu rysuje teatr grecki, ze sceną płytką i długą. Gdyby nie ów wzmiankowany późniejszy rysunek z 1905 r., musielibyśmy stwierdzić brak oryginalnego pomysłu i jakieś mało ciekawe tendencje rekonstruktorskie. Ale, tak jak zawsze, Wyspiański wychodzi z autentyzmu, czy to będzie kostium, dekoracja, rekwizyt, architektura, czy nawet dramat, i przetwarza, adaptuje; komponuje na nowych zasadach zarówno *Cyda*, jak i budynek teatralny. W tym wypadku mamy do czynienia z interesującą i oryginalną koncepcją architektury teatru plenerowego. U jej źródeł znajduje się antyczny teatr grecki i... Barbakan krakowski (jak w *Bolesławie* architektura romańska i budownictwo ludowe podhalańskie). Plan sceny przedstawia się jako koło. Cięciwa dzieli to koło na scenę właściwą, tylną, i proscenium, które podzielone mniejszym cyrklem jest dwuczęściowe i zawiera bieżnię na dolnym poziomie i właściwe proscenium na wysokości sceny. Mamy więc trzy zasadnicze elementy do przedstawiania: scena, proscenium, bieżnia (czy tor). Tylne mur sceny stanowi cyklorama, półkolisty horyzont. Proscenium jest zmienne i może przekształcić się w razie potrzeby w fosę orkiestry i zapadnię. Do tego koła sceny przystaje pół pierścienia widowni, wznoszącej się amfiteatralnie do wysokości horyzontu sceny. W ten sposób cała architektura zamyka się w kształcie dwóch półwalców, a może nawet jednego walca; w pierścieniu poza horyzontem — jak na to wskazują drzwi w cykloramie na rysunku Wyspiańskiego — mogłyby się mieścić garderoby teatralne, co doprowadziłoby formę zewnętrzną budowli do pełnego cylindra, jak Barbakan.

Projekt jest mało konkretny, ale fenomenalny, nieprawdopodobnie pomysłowy teatralnie i zwarty architektonicznie.

Jaki repertuar grać w takim teatrze? — martwił się prof. Sinko (znany był wtedy tylko plan Wyspiańskiego z 1903 r. rekonstrukcji teatru greckiego). „Wątpić należy, czy dla takiej studenckiej propagandy antyku budowałby Wyspiański swój teatr. Tym mniej mógł myśleć o przyszłym wystawianiu w nim swoich utworów, bo te są przeważnie dziećmi nocy i snu (wizji), a nie zniosłyby ani światła dziennego, ani braku dekoracji i maszyn teatralnych. Do antycznego teatru Wyspiańskiego trzeba by więc dopiero pisaćienne, krzyczące tragedie à l'antique...“⁶⁷

Zadziwia ten sąd u tak wybornego znawcy starożytności. Światłoienne znakomicie znosiły erynie w teatrze starożytnym, cudowne wydarzenia w teatrze misteryjnym, zjawy *Hamleta* i czarownice *Makbeta* w elżbietańskim. Wystarczyła jedna pochodnia i stawała się noc. W teatrze antycznym stosowano również maszynerie: *periaktos* i *enkyklema* — wystarczyłyby Meyerholdowi nawet do zagrania *Rewizora*! Nie istnieją żadne przeszkody w wystawieniu dzieł monumentalnych w teatrze antycznym. Gdyby budowa doszła do skutku, na pewno Wyspiański wprowadziłby potrzebne adaptacje do tej architektury, czego dowodem rysunek z 1905 r. (z pewnością nie ostateczny). Nie istnieją również przeszkody, ażeby spektakle odbywały się wieczorami, przy świetle reflektorów, co oczywiście może ułatwić rusalkom i wilkołakom, „dzieciom nocy“, zjawienie się na scenie. I tak, i tak muszą wyjść z garderoby teatralnej.

Największym mankamentem koncepcji antycznej jest plenerowość teatru. Przy naszej pogodzie niestąlej, dosyć deszczowej, taki teatr pod otwartym niebem mógłby się okazać mało użyteczny (choć można sobie wprowadzić wyobrazić cały ten walec-rondel nakryty kopułą czy welarium). Dlatego, powtarzam, te propozycje Wyspiańskiego należy uważać za wyraz dążeń ku innemu teatrowi, Teatrowi Ogromnemu, którego formy jeszcze dokładnie nie sprecyzował. Pragnął wyjść od teatru antycznego, zerwać z teatrem pudełkowym, jego iluzją mieszczańską i łozami-klatkami. Pragnął widowni łączącej wszystkich widzów, całe społeczeństwo, sceny bez kurtyny i wymyślnych maszyn do efektów, pragnął zbliżyć aktora do publiczności przez wysunięcie w widownię proscenium kolistego, jak grecka arena, jak arena Cyrku Olimpijskiego.

Koncepcje Mickiewicza i Wyspiańskiego zbiegają się. Nie są sprecyzowane, ale wyraźnie szkicują zasady architektoniczne.

Dalszym etapem tej linii jest dzieło Leona Schillera, twórcy formy teatru monumentalnego, inscenizatora *Dziadów*, *Kordiana*, *Nieboskiej*, *Achilleis*, artysty, który wprowadził na stałe dramat monumentalny do repertuaru powszechnego. Wyspiański pierwszy inscenizuje *Dziady* — wprowadzić bez powodzenia pod względem plastycznym — oraz *Bolesława*, i tu po raz pierwszy w polskim teatrze znajduje formę inscenizacji monumentalnej. Schiller kontynuuje i rozwija tę linię. Stosuje te same zasady: uproszczone i brylowate dekoracje, komponowany ruch aktorów, dużą ilość komparsów, działanie wizualne pla-

styczno-dramatyczne, podbudowę muzyczną. Jest propagatorem architektury Teatru Ogromnego, idei Mickiewicza i Wyspiańskiego. Czy poglądy Schillera wywarły wpływ na koncepcje architektoniczne Pronaszki? Jest rzeczą znamionną, że po zamknięciu Teatru Bogusławskiego rodzi się Teatr Symultaniczny Pronaszki i Syrkusa, a po okresie współpracy z Horzycą we Lwowie — Teatr Ruchomy Pronaszki i Bryły. Projekty owe oparte są na tej samej zasadzie co i projekt Wyspiańskiego — teatru antyiluzyjnego bez kurtyny, przeznaczonego dla inscenizacji monumentalnych, łączącego scenę i widownię w jednej bryle gmachu. Nawet więcej, ten pierścień na rysunku Wyspiańskiego, po którym biegają konie, zmienia się u Pronaszki w pierścień obrotowy, którego ruch wprowadza dekoracje i aktorów na widownię.⁶⁸

Kontynuację Teatru Ogromnego znajdujemy również w „Reducie“ Osterwy, może najwyraźniej w przedstawieniach *Księcia Niezłomnego* na dziedzińcach katedr. Scenografem „Reduty“ był przede wszystkim Iwo Gall. W późniejszym okresie zaprojektuje on teatr („Iteatr“) charakteryzujący się antyiluzjonizmem, brakiem kurtyny, pewną stałą konstrukcją sceniczną oraz amfiteatralną widownią. Teatr Galla jest bardziej kameralny niż Wyspiańskiego i Pronaszki, kameralny w wymiarach, a monumentalny w formie i treści.⁶⁹

Również Osterwa w końcowym okresie „Reduty“ planuje scenę opartą na zasadzie dwukondygnacyjnej i trójdzielnej konstrukcji wywodzącej się z krakowskiej Szopki i z Wyspiańskiego inscenizacji *Hamleta*.

Żaden z tych projektów nie doczekał się realizacji.

Ale z polskiego Teatru Ogromnego nie możemy zrezygnować, bo jest on wyrazem życia i emanacją ducha narodu.

Teatr monumentalny, teatr wielkich problemów społecznych, narodowych, w którym bohater jest nie tylko indywidualnością psychiczną, lecz przede wszystkim wyrazem psychiki narodowej, miłości, tęsknot, tragedii narodu, klasy czy odłamu postępowego społeczeństwa: przewodnikiem! — ten teatr jest nam najbliższy, najbardziej oryginalny i tradycyjny. To jest polski teatr.

C. Backvis dostrzega początek tej linii w *Odprawie posłów greckich*: „Nie interesuje nas w tragedii Kochanowskiego ani konflikt ludzkiej woli i przeznaczenia, ani nieuchronna zagłada postaci scenicznych. Jeszcze mniej ciekawią nas charakterystyki psychologiczne, przeżycia Heleny, Parysa, Antenora, Priama czy Menelausa [...]. Natomiast interesuje nas, a w końcu i wzrusza los narodu trojańskiego.“⁷⁰

A więc teatr monumentalny ma u nas wielkie tradycje i pomimo wszelkich przeciwności jest kontynuowany, rozwijany, nabiera coraz to wyraźniejszych kształtów, staje się konkretem, wiemy już o nim prawie wszystko. Projekty są przygotowane. Kiedyż nastąpi realizacja Teatru Ogromnego?

A przecież wydawałoby się, że istnieją idealne warunki do stworzenia tego Teatru, teatru dla wielkich mas ludzkich i dla wielkich problemów społecznych

(dawniej religijnych, dzisiaj politycznych), że ustrój socjalistyczny takiemu teatrowi powinien sprzyjać (narodził się on z myśli demokratycznych i patriotycznych), że ustrój socjalistyczny takiego teatru powinien potrzebować, nie tylko dla ambicji kulturalnych, ale nawet utylitarnie, propagandowo, jak Kościół potrzebował misteriów.

Spełniłoby się wówczas paryskie marzenie Mickiewicza z XVI lekcji, zrealizowałby się ten teatr, który widział Wyspiański:

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
duchy je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

XIII
SCENOGRAPHIA
DO DRAMATÓW
WYSPIAŃSKIEGO
PO 1907 R.

Wydaje mi się niezbędne dokonanie jakiegoś przeglądu scenograficznych realizacji dramatów Wyspiańskiego, który będzie jednocześnie przeglądem spełniania się jego testamentu inscenizacyjnego i jakby ewolucji scenografii polskiej ujrzanej w świetle przedstawień wielkiego reformatora teatru.

Pierwszy okres — od śmierci Wyspiańskiego do I wojny światowej — może charakteryzować inscenizacja *Legionu* w teatrze krakowskim pod reżyserią Solskiego (il. 206). Dekorator nie jest wymieniony; być może, płótna sprowadzono z Wiednia na specjalne zamówienie. W każdym bądź razie sprawiono specjalne dekoracje do każdej sceny. A więc nie ulega wątpliwości — postęp jest widoczny. Dekoracja przedstawia wiernie miejsce akcji. Ale jest to wierność fotograficzna, niewiele mająca wspólnego z monumentalnością dramatu. Przeciwnie, rzymska architektura została pomniejszona, tak aby mogła zmieścić się na scenie krakowskiej. Wszystkie szczegóły są natomiast wiernie skopiowane metodą iluzjonistyczną. Słowem, są to jeszcze dekoracje typu dziewiętnastowiecznego.

Ten sam dramat wystawia w 1930 r. Teatr Wielki w Warszawie w reżyserii Chaberskiego, w dekoracjach Drabika (il. 208). Stałym elementem plastycznym są schody, na których inscenizatorzy bardzo interesująco rozgrywają akcję. Rozstawienie statystów na tych schodach wynika z wyrazu dramatycznego dzieła; to monumentalizuje postać Papieża, to sugeruje korytarze katakumb, tłum w kościele otaczający ołtarz, grupę pielgrzymów na drodze, zamęt potopu, wśród którego płynie Łódź... Obrazy dramatyczne są skomponowane tak, jak je sugeruje Wyspiański w didaskaliach. Dekoracje Drabika są malarskie, ale pełne patosu, rozmachu. Upraszczają formy, syntetyzują, tworzą odpowiednią atmosferę romantyzmu i monumentalności.

Tę samą romantyczność i malarskość, ale bez dynamiki i monumentalności,

mają dekoracje Frycza do *Nocy listopadowej* (1930), bardziej realistyczne, ale oszczędne, podkreślające nastrój pejzażu łązienkowskiego i mgły listopadowe (il. 285, 286).

To jakby drugi etap scenografii, łączącej malarstwo z podestami, realizm z poezją — to jakby ekspresjonizm (Drabik) i impresjonizm (Frycz).

Pronaszko wprowadza kubizm do dramatów Wyspiańskiego. Przede wszystkim do *Achilleis*, realizowanej z Schillerem w 1925 r. (il. 209). W tej inscenizacji jest to jeszcze kubizm malarski — płaskie ścianki i płótna, ustawione przestrzenie na schodach sceny na tle prospektu, malowane w geometryczne formy. W *Powrocie Odysa* (il. 210) w reżyserii Janusza Strachockiego Pronaszko jest już całkowicie panem przestrzeni scenicznej: buduje bardzo spadzisty podest i konstrukcję belek sugerującą zagrodę bohatera, niepokojącą, tragiczną. Konstrukcją jest również kostium kubistycznie uproszczony i usztywniony, zmuszający aktora do antynaturalistycznego gestu, do kompozycji rzeźbiarskiej ruchu.

Za przykładem zgeometryzowanych dekoracji Pronaszki pójdzie Drabik w *Lelewelu* (il. 212) i *Sędziach* (il. 213), również kubistycznych, ale — jak to u niego — bardziej ekspresjonistycznych.

Feliks Krassowski projektuje także w 1926 r. dla „Reduty“ dekoracje kubistyczne do *Cyda*: dwustopniowy podest kolisty i kolumny doprowadzone do walców (bez kapiteli, il. 440).

Ekspresjonizm brylowaty odnajdziemy również w dekoracji Daszewskiego do *Wyzwolenia* lwowskiego (w reżyserii Horzycy, il. 214). Ekspresjonizm widoczny tu jest w braku pionów i poziomów, choć uzyskany w ten sposób dynamizm (dosyć obcy Daszewskiemu) równoważy precyzyjna kompozycja, przemyślane rozstawienie aktorów i statystów.

W okresie międzywojennym warto zanotować *Wesele* w inscenizacji Zelwero-wicza i Drabika, rozgrywające się w krakowskiej szopce. W szopce również i z kukiełkami wystawiono *Wesele* w Paryżu, ale chyba dla eksperymentu i... oszczędności. Natomiast rekonstrukcja *Bolesława Śmiałego* przez Schillera i Frycza (1929, il. 211) według inscenizacji Wyspiańskiego była jak najbardziej pożyteczna i trafna, i chyba wierniejsza intencjom Wyspiańskiego niż prapremiera krakowska. (Frycz zawiesił nawet 3 świeczniki, skreślone dla oszczędności przez Kotarbińskich; jedyna zmiana to trójwymiarowe belki, czego Frycz bardzo żałował, bo były mniej plastyczne w wyrazie niż malowane.) Wymienić należy również Węgierki i Śliwińskiego inscenizację *Nocy listopadowej* z 1938 r. (il. 215) w dekoracji plastycznej dążącej do monumentalizmu, ale dosyć realistycznej w szczegółach. W tym mniej więcej czasie bardzo interesujący projekt scenografii do *Legionu* skomponował Stanisław Cegielski, jakby dekorację symultaniczną, zawierającą wszystkie miejsca akcji symbolizowane tylko jakimiś fragmentami architektonicznymi. Daszewski tworzy bardzo piękne neorealistyczne dekoracje do *Cyda*, ale w architekturze raczej maurytańskiej (a nie à la Veronèse) i kostiumach velasquezowskich.

Wyzwolenie wystawione w Teatrze Polskim przez Osterwę i Schillera nie miało większego znaczenia plastycznego (dekoracje Śliwińskiego).

Po II wojnie światowej Pronaszko kontynuuje swój styl plastyczny w *Warszawiance* (il. 216) i *Kłótnie* (il. 217) — zgeometryzowana bryła, podesty. W Teatrze Polskim Roszkowska projektuje dekoracje do *Cyda* (w reżyserii Wiercińskiego, il. 259), utrzymując je w okresie Velasquezowskim, różnicując jednak trochę teren pałacu i teren domu Szymeny (mały obrót koła sceny odsuwał lub przysuwał odpowiedni teren). W Łodzi Dejmek inscenizuje *Noc listopadową* (dekoracje Rachwalskiego, 1956, il. 218) na wielkich schodach obitych czarnym aksamitem — postacie zdają się unosić w powietrzu. Wyraźne tu jest odejście od określania dekoracją miejsca akcji, natomiast kostium i tekstyzyt są niemal autentyczne. W 1955 r. Pronaszko jeszcze raz projektuje *Wesele* (il. 222): trzyma się bardzo wiernie topografii Wyspiańskiego, ale poszerza ramę sceniczną, pokazując część ogrodu z chochołami, niebo nad słomianym stropem chaty i sień po stronie prawej. W Krakowie Stopka upraszcza dekorację (il. 223) i sprowadza ją do ściany-tła, nad którym dwie pionowe belki rozświetlają się jak witraż w momencie wejścia „osoby dramatu“.

Rok jubileuszowy 1957 przynosi kilka ciekawych plastycznie pozycji. *Wyzwolenie* inscenizują w Warszawie Daszewski i Horzyca, w Krakowie — Stopka i Dąbrowski, w Katowicach — Lange i Wyszomirski. *Wesele* realizuje w Łodzi Kosiński, we Wrocławiu — Jędrzejewski i Rotbaum, w Białymstoku — Bąkowski i Górską, *Bolesława Śmiałego* i *Skalkę* (il. 220—221) łączy w Warszawie w jednym spektaklu reżyser Chaberski i dekorator Szeski.

Dekoracja Daszewskiego do *Wyzwolenia* (il. 226) jest klasyczna przez trafny persyflaż; prowizoryczność zaznaczono tu konstrukcją podestów i zamarkowaną trumną; patos katedry — przez witraże, świeczniki, chorągwie. Lange szuka raczej rozwiązania bardziej surrealistycznego, i w dekoracji, i kostiumach (il. 228). Stopka próbuje najnowocześniej, jego dekoracje są niemal na granicy abstrakcjonizmu (który zawsze, mimo wszystko, z czymś się kojarzy, szczególnie w teatrze), a kostiumy starał się również zbliżyć do widza współczesnego (swetry, il. 227).

Inscenizacje *Wesela* ukazują wyraźną tendencję do wyjścia poza skomponowany realizm Wyspiańskiego, do rozbicia chaty, raczej do wciągnięcia osób żywych w świat fantastycznych majaczeń. Jędrzejewski stawia całą chatę (bez przedniej ściany) na środku sceny i otacza ją ogrodem, polem i niebem (il. 224). Kosiński w scenach z „osobami dramatu“ prześwieśla ściany izby. Potworowski zaznacza izbę dwoma bocznymi ściankami, z tyłu zawiesza prospekt malowany niemal abstrakcyjnie (il. 225). Ostatnia inscenizacja *Akropolis* przez Dejmka, Rachwalskiego i Zaborowską sprowadza wszystkie miejsca akcji do wawelskiej katedry, zaznaczonej kilkoma pionowymi, szarymi bryłami (il. 229).

Próba wyrwania się z określonych przez Wyspiańskiego konwencji, jego „scenografii w opisie“, jest trudna, tak jak trudne jest wyrwanie się w inscenizacji

dział Szekspirowskich z konstrukcji scenicznej „Globe“. Jeżeli spektakle zyskują na autentyzmie (jak w filmach szekspirowskich *Hamlet*, *Ryszard III*), tracą na teatralności, gubi się pewne uogólnienie zawarte w sztuce. Ale autentyzm coraz bardziej traci na wartości. Cóż nas obchodzi wesele Rydla, walki polityczne w Krakowie, powstanie listopadowe? Historia, anegdota zatracają swoje znaczenie na korzyść uogólnień, które zawsze będą bardziej współczesne ideologicznie i formalnie, bardziej wymowne.

A więc zdrada koncepcji inscenizacyjnych Wyspiańskiego? Nie jest to łatwe, ale Wyspiański, inscenizator *Cyda*, *Hamleta*, sam tę drogę wskazał, bo to jest droga twórcza, ewolucyjna. Właściwością sztuki teatralnej jest uwspółcześnianie dramatu przez formę interpretacji. Forma inscenizacyjna dramatów Wyspiańskiego będzie ulegała coraz większej zmianie, coraz większe będzie odstępstwo od jego opisów i szkiców. Jedno powinno pozostać: ścisły związek, współzależność dramatyczno-plastyczna tekstu i obrazu. Dramat *Wyzwolenia* „dzieje się na scenie“, *Klątwą* jest posucha, „duchy“ *Wesela* nie dadzą się zastąpić reakcją partnerów (jak w *Dziadach* Schillerowskich), a ciasna, duszna izba — otwartą przestrzenią, fantastyka *Nocy listopadowej* jest emanacją listopadowej mgły, jak *Akropolis* — Wawelu.⁷¹

Może byłoby profesjonalną przesadą uważać, że w dziedzinie scenografii Wyspiański dokonał największych rzeczy. Przecież tak mało dzieł scenograficznych zrealizował!

A jednak... A jednak pomimo wszelkich braków scenografia jego jest najbardziej na owe czasy rewelacyjna, najbardziej nowa i samodzielna. Scenografia jest jakby punktem zbieżnym wszystkich sztuk, które uprawiał, przede wszystkim malarstwa i dramatu. Dramat Wyspiańskiego jest widowiskowy, plastyka jest dramatyczna. Wszystkie jego dzieła są teatralne. Wyspiański jest artystą teatru, artystą nowej formy, inicjatorem nowej ery teatralnej.

W tym nowym teatrze plastyka — w najszerszym znaczeniu słowa — odgrywa tak ważną rolę jak w żadnym z dotychczasowych teatrów, jak w żadnym z przeszłych okresów. O plastyce w teatrze Sofoklesa, Szekspira, Moliera trudno mówić. Żaden wielki malarz sztalugowy nie był dekoratorem teatralnym. Zdarzały się wypadki, że z okazji jakiejś uroczystości dekoracje i kostiumy projektował Leonardo, Rubens, Boucher, i to raczej do baletów i oper niż do dramatów. Wielcy dekoratorzy, jak Bibienowie, Inigo Jones, Jean Bérain czy później Ciceri, również projektują dla teatru muzycznego. Wypowiadanie się śpiewem, poruszanie się w rytm muzyki krokiem baletowym stanowią artystyczną interpretację życia. Dlatego też reforma inscenizacji zacznie się od oper Wagnera (Appia) i baletów (Diagilew) i przeniesiona zostanie na dramat poetycki (Craig, Lugné-Poe).

Ale w końcu XIX wieku bardzo wyraźnie widać różnice pomiędzy starymi konwencjami iluzjonistycznymi teatru i nową plastyką impresjonistów. Dekoratorzy-technicy nie tylko nie mogą nadążyć za malarstwem sztalugowym, lecz są wrogami nowości. Muszą przegrać. Ich miejsce jako projektanci zajmą artyści malarze sztalugowi, a dawni dekoratorzy zostaną malarzami-wykonawcami.

Wyspiański jako malarz sztalugowy i dramaturg-poeta jest w owym czasie zja-

wiskiem. Posiadał większe umiejętności, większy talent i wiedzę niż ktokolwiek, bo jako plastyk był bezsprzecznie lepszy od Craiga, a jako dramaturg i inscenizator miał wyższość nad scenografami wywodzącymi się z malarstwa sztalugowego. Wyprzedzał ich również o co najmniej parę lat. Projekty Appii i Craiga są jednokierunkowe — to jakby tylko jedno odkrycie, odkrycie bryłowej dekoracji. O ileż Wyspiański jest bardziej twórczy i płodny w tej dziedzinie pomimo krótkiego życia. Rozwiązał wiele nowych problemów. Dekorację realistyczną komponuje kolorystycznie w ścisłym związku z charakterem dramatu. Komponuje kolorystycznie kostium w zależności od charakteru postaci. Ta kompozycja jest tak syntetyczna i teatralna, tak daleka od tego, co w potocznym języku nazywa się realizmem, tak daleka od malarskiego realizmu dziewiętnastowiecznego, że możemy ją nazwać neorealistyczną. (*Warszawianka, Wesele, Sędziowie*). Jeszcze ciekawszy kierunek reprezentuje architektura i kostiumy *Bolesława Śmiałego*. Złożyły się na nią elementy archaiczne i współczesne, ikonografia i fantazja, architektoniczne i malarskie kształtowanie przestrzeni sceny i kostiumu. Zupełnie inne walory wnosi *Wyzwolenie* z nagą sceną i zmianami fragmentarycznych dekoracji. Natomiast scena do *Kłótny* jest jakby zabudowana wznwyż podestami, jak schodami do jakiejś antycznej tragedii. *Protesilas i Laodamia* pobudzają niesłychanie fantazję inscenizatorską przez wprowadzenie do dramatu osób żywych, nieżywych i symbolicznych. Ale nawet jeżeli abstrahujemy od naszej wyobraźni, to i tak Wyspiański zadziwia graficznym komponowaniem kostiumu i kolorystycznymi sugestiami. *Legion, Noc listopadowa, Akropolis* nie mają scenografii tak jasno opisanej jak przy sztukach poprzednich (chyba miałem prawo nazwać to „scenografią w opisie”), ale sam dramat stwarza dla scenografa bardzo interesujące, choć bardzo trudne, zadania inscenizacyjne i plastyczne. I wreszcie praca czysto inscenizacyjna, to znaczy opracowanie niewłasnych dramatów, wykazuje talent Wyspiańskiego i w tym kierunku. Jego *Hamlet* chyba nie ustępuje inscenizacji Craiga. (Gdyby tak zrekonstruować oba pomysły?!)

Inszenizator czy scenograf Wyspiański tak bardzo wyprzedza swoje środowisko i swój czas, że mógł być dopiero zrozumiany przez Leona Schillera, reżysera-plastyka, inscenizatora realizującego na szeroką skalę to, co Wyspiański zapoczątkował — artystyczną organizację przedstawienia, kompozycję formy spektaklu.

To działanie na widza nie tylko samym słowem, lecz również obrazem, ruchem, plastyką, znalazło w dramacie Wyspiańskiego wyraz najpełniejszy. I tu również Wyspiański spotyka konkurentów najwyższej klasy: Claudel, Cocteau, Lorca, Majakowski, Brecht — cała dramaturgia awangardowa poszła w tym samym kierunku, odwróciła się od naturalizmu z jego fragmentem życia, pokazanym w formie raczej słuchowiskowej i co najwyżej jako rekonstrukcja, i zwróciła się do szerszych problemów i nowego komponowania twórczego, a nie naśladowczego. Podobnie jak tamci artyści (nie wszyscy nawet), Wyspiański ogarnie cały teatr swoją pasją reformatorską, stanie się pionierem teatru integral-

nego, symbolem artysty tworzącego spektakl teatralny, autorem przedstawienia — co będzie marzeniem Meyerholda i Piscatora. I jak oni tworzy wizję nowego teatru, nie pudełkowego, lecz totalnego, ogromnego.

I tu spotyka się nowoczesność z tradycją. Wyspiański pomimo prekursorstwa jest ściśle związany z polską tradycją dramatu i inscenizacji, jest tylko dalszym ogniwem łańcucha zapoczątkowanego przez Kochanowskiego, a kontynuowanego przez Bogusławskiego, Mickiewicza. W jego Teatrze Ogromnym, którego nie miał czasu nawet wyrazić sprecyzować, jednakże ideę w konkretnym rysunku zdążył jeszcze na chwilę przed śmiercią nam przekazać, mógłby znaleźć odpowiednie warunki cały nasz dramat monumentalny.

Również i na polu malarstwa, witrażu, grafiki Wyspiański wnosi do sztuki polskiej nowe, postępowe prądy. Jest bliski malarstwu Gauguina i Lautreca przez impresję linii i intensywny kolor, również przez spłaszczenie obrazu, w przeciwstawieniu do dziewiętnastowiecznej iluzji perspektywicznej. Interesuje go sztuka stosowana i grafika użytkowa — podobnie jak artystów zachodnich. Ale wydaje się, że na twórczość plastyczną Wyspiańskiego duży wpływ miała sztuka ludowa krakowska, podhalańska, huculska.

Te wpływy ludowe nie były tylko formalne. Te wpływy spotkamy we wszystkich działach twórczości artysty: w plastyce i dramacie. Bolesława Śmiałego ubiera w krakowską kierezję, chłopci są bohaterami w *Weselu*, *Kłątwie*, ukazują się w witrażu dla katedry lwowskiej — chłopów darzy sympatią i szacunkiem.

Wielkie, odkrywcze, postępowe dzieło Wyspiańskiego niestety jest bardzo niejednolite. W malarstwie spotykamy prace bardzo mierne; wiersz dramatu zatracą o grafomanię. Wyspiański dosyć łatwo ulegał wpływom stylizacji secesyjnej. A że umarł młodo, nie miał czasu dostatecznie okrzepnąć artystycznie, nie osiągnął wieku dojrzałości artystycznej. Tworzył w mieście stosunkowo małym i biednym, a ze wspaniałą przeszłością polityczną i artystyczną; w kraju znajdującym się na rozstajnych drogach, wyzbytym już wiary w szlachtę, a nie widzącym jeszcze zbawczego „44” w zamęcie ideologii politycznych i przeróżnych kierunków artystycznych. Ale w końcu przecież najbardziej słuszne poglądy polityczne zwyciężają; zwyciężają też najzdrowsze prądy artystyczne. Po odrzuceniu niemioty pozostaje jeszcze z dzieła Wyspiańskiego wiele wartości godnych największego podziwu, zapładniających dla sztuki polskiej przyszłych wieków. Te wartości tkwią bez wątpienia w scenografii Stanisława Wyspiańskiego, z której zrodziła się wspaniała w swym rozwoju scenografia współczesna.

PRZYPISY
DO CZĘŚCI
DRUGIEJ

- ¹ Mikołaj z Wilkowiecka, *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim*, cyt. w: *Literatura i teatr polski*, Warszawa [b.d.], J. Lorentowicz, *Zarys dziejów teatru w Polsce*, s. 409
- ² M. H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, cyt. w: J. Lorentowicz, op. cit., s. 409
- ³ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 60—62
- ⁴ R. Reinfuss, *Architektura szopki krakowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948 nr 11—12, s. 23
- ⁵ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*. „Pamiętnik Teatralny” 1953 zeszyt 3
- ⁶ J. Lorentowicz, op. cit., s. 414
- ⁷ Zob. St. Windakiewicz, *Teatr Polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 26
- ⁸ A. Jarzębski, *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, cyt. w: J. Lorentowicz, op. cit., s. 415
- ⁹ B. Król, *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny” 1956 zeszyt 2—3; cytaty pochodzą ze stron: 326 przyp. 27, 331 przyp. 41 i 329 przyp. 33.
- ¹⁰ Zob. rozdział XII, s. 228 i nast.
- ¹¹ St. Wyspiański, *Dziela malarzkie*, Warszawa 1925, przedmowa St. Przybyszewskiego, s. 16
- ¹² Zob. rysunki Matejki.
- ¹³ J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, Warszawa 1909, s. 37
- ¹⁴ J. Grycz, *Z dziejów techniki książki*, Wrocław 1951, s. 105—106
- ¹⁵ O architekturze teatralnej zob. rozdział XII, s. 228 i nast.
- ¹⁶ St. Wyspiański w liście do L. Rydla z Amiens z dn. 18. VI. 1890
- ¹⁷ St. Wyspiański, *Dziela malarzkie*, przedmowa St. Przybyszewskiego, s. 17
- ¹⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański*, Warszawa 1935, s. 180
- ¹⁹ T. Makowiecki, *Poeta-malarz*, Warszawa 1935, s. 234
- ²⁰ St. Wyspiański, *Argument do dramatu Króla Bolesława i Biskupa Stanisława: Dziela*, t. VIII, Warszawa 1932, s. 50
- ²¹ Reprodukowany w „Pamiętniku Teatralnym” 1957 zeszyt 3—4, s. 449
- ²² St. Wyspiański, *Dziela malarzkie*, przedmowa St. Przybyszewskiego, s. 16
- ²³ J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 396
- ²⁴ *ibid.*, s. 382
- ²⁵ Z. Raszewski, *Paradoks Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 439
- ²⁶ *Wyspiański i teatr*, Kraków 1957, s. 50

- ²⁷ ibid., s. 52
- ²⁸ C. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 425
- ²⁹ Dokładny katalog znajdzie czytelnik w numerze „Pamiętnika Teatralnego” poświęconego Wyspiańskiemu (1957 zeszyt 3—4), a uzupełnienia do niego w zeszycie 3—4 z roku 1958.
- ³⁰ Toteż wystawa makiet realizowanych dzisiaj na podstawie szkiców Wyspiańskiego, jak to widzieliśmy na wspanialej zresztą wystawie krakowskiej z 1957 r., wydaje się oczywistym nieporozumieniem.
- ³¹ A. Bunsch, W. Górecki, T. Kudliński, *Nowa realizacja „Hamleta”*, Kraków—Warszawa 1936, s. 25
- ³² Zob. E. Werner, *Theatergebäude*, Berlin 1954, s. 109
- ³³ *The tragicall Historie of Hamlet [...]* świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego, Kraków 1905, s. 5
- ³⁴ ibid., s. 180
- ³⁵ ibid.
- ³⁶ ibid., s. 183
- ³⁷ J. Kotarbiński, op. cit., s. 247
- ³⁸ K. Nowacki, *Scenografia Wyspiańskiego do „Dziadów”*, „Pamiętnik Teatralny” 1956 zeszyt 1, s. 47
- ³⁹ J. Kotarbiński, *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929, cytowane w artykule Nowackiego, s. 42
- ⁴⁰ Scenografia Wyspiańskiego do *Dziadów* została bardzo drobiazgowo i wnikliwie omówiona przez K. Nowackiego, op. cit., zob. przypis 38.
- ⁴¹ J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 266—267
- ⁴² Wypowiedź Wyspiańskiego z 1891 r. cytowana w artykule M. Tretera *O sztuce St. Wyspiańskiego*, „Sztuki Piękne” 1934, s. 412.
- ⁴³ O inscenizacji *Warszawianki* zob. wspomnienia T. Trzcńskiego pt. *Wyspiański i odnowa teatru w Europie*, zawarte w broszurze *Wyspiański i teatr*, Kraków 1957
- ⁴⁴ St. Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego”*: *Dziela*, t. VII, s. 269
- ⁴⁵ A. Chmiel, *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały”*, „Czas” 1903 nr 116
- ⁴⁶ St. Wyspiański, *Dramaty*, t. III, Warszawa 1925, s. 497
- ⁴⁷ ibid., s. 498
- ⁴⁸ Por. rysunek Wierciaka, K. Nowacki, *Inszenizacja „Bolesława Śmiałego”*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 522 i 523.
- ⁴⁹ K. Nowacki, *Inszenizacja „Bolesława Śmiałego”*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 545—546
- ⁵⁰ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955
- ⁵¹ B. Raczyński, *Muzyka w dramatach Wyspiańskiego*, „Gazeta Literacka” 1932 nr 3
- ⁵² T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, s. 45, 46
- ⁵³ ibid., s. 80, 83
- ⁵⁴ A. Chołoniewski i W. Ryszkowski zaświadczać o tym: zob. „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 620, 622 i 623
- ⁵⁵ B. Raczyński, *Jak tworzył Stanisław Wyspiański*, w: *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*, Kraków 1932, s. 68
- ⁵⁶ ibid., wywiad z Ireną Solską, s. 58 i 59
- ⁵⁷ A. Brayer, *Sześćdziesiąt lat teatru krakowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1954 zeszyt 2, s. 159
- ⁵⁸ Z listu do S. Lacka; zob. „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyty 3—4, s. 614.
- ⁵⁹ T. Trzcński, *Dwie inscenizacje „Kordiana”*, fragmenty cytowane przez A. Brayera, op. cit., „Pamiętnik Teatralny” 1954 zeszyt 1, s. 75
- ⁶⁰ K. Nowacki, op. cit., „Pamiętnik Teatralny” 1957 zeszyt 3—4, s. 548

- ⁶¹ *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski*, s. 24, 25, 26
- ⁶² T. Boy-Zeleński, *Znaszli ten kraj*, Kraków 1955, s. 5—9
- ⁶³ E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1958, s. 73
- ⁶⁴ L. Schiller, *Teatr Ogromny*, „Scena Polska“ 1937 grudzień
- ⁶⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1929, t. XVII—XVIII, s. 170—171
- ⁶⁶ L. Schiller, op. cit., s. 31
- ⁶⁷ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 209
- ⁶⁸ Zob. rozdział o Andrzeju Pronaszce w części trzeciej niniejszej książki.
- ⁶⁹ Zob. rozdział o Iwo Gallu w części trzeciej.
- ⁷⁰ C. Backvis, op. cit., „Pamiętnik Teatralny“ 1957 zeszyt 3—4, s. 414
- ⁷¹ Szczegółowe omówienie scenografii do sztuk Wyspiańskiego znajdzie czytelnik w części trzeciej książki pod nazwiskami poszczególnych scenografów.
-

BIBLIOGRAFIA
DO CZĘŚCI
DRUGIEJ

DEKORACJE I ARCHITEKTURA TEATRALNA W POLSCE PRZED WYSPIANSKIM

- Badecki K., *Komedia rybaltowska*, Lwów 1931
- Biegański P., *O powstaniu Teatru Wielkiego w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny“ 1952 z. 2—3
- Brayer A., *Sześćdziesiąt lat teatru krakowskiego*, „Pamiętnik Teatralny“ 1953 z. 4, 1954 z. 1, 2
- Brumer W., *Służba narodowa Wojciecha Rogusławskiego*, Warszawa 1929
- Budzyk K., *O teatrze staropolskim*, „Pamiętnik Teatralny“ 1952 z. 4
- Chomętowski Wł., *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r.*, Warszawa 1870
- Czempiński J., *Teatry polskie w Warszawie*, Warszawa 1917
- Dürr-Durski J., *Mieszczański teatr renesansowy w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny“ 1953 z. 3
- Estreicher K., *Teatra w Polsce*, Warszawa 1953
- Konarski K., *Teatry warszawskie w dobie saskiej*, „Pamiętnik Teatralny“ 1952 z. 2—3
- Korzeniewski B., *Komedia dell'arte w Warszawie za czasów Augusta II*, „Pamiętnik Teatralny“ 1954 z. 3—4
- Król B., *A. Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny“ 1956 z. 2—3
- Król B., *Działalność teatralna J. B. Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny“ 1954 z. 3—4
- Król B., *Publiczne sale Warszawy 1774—1776*, „Pamiętnik Teatralny“ 1953 z. 2
- Król B., *Teatr na wolnym powietrzu w Polsce w XVIII w.*, „Pamiętnik Teatralny“ 1955 z. 2
- Król B., *Teatr w Pomarańczarni*, „Pamiętnik Teatralny“ 1952 z. 2—3
- Lorentowicz J., *Dekoracje teatralne*, „Życie Teatru“ 1924 nr 14
- Lorentowicz J., *Zarys dziejów teatru w Polsce*, w: *Literatura i teatr polski*, Warszawa [b. d.]
- Modrzejewska H., *Wspomnienia i wrażenia*, przekład M. Promińskiego, Kraków 1957
- Mrozińska St., *Kostium w polskim teatrze Oświecenia*, „Pamiętnik Teatralny“ 1954 z. 3—4
- Olszewski K., *Inscenizacja na dworze Augusta III*, „Pamiętnik Teatralny“ 1954 z. 3—4.
- Orlicz M., *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1932
- Rapacki W., *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925
- Raszewski Z., *Dawne teatry Poznania*, „Pamiętnik Teatralny“ 1953 z. 1

- Raszewski Z., *Scena teatru staropolskiego*, Wrocław 1953
 Reinfuss R., *Szopki krakowskie*, Kraków 1958
 Rulikowski M.; bibliografię jego prac, wśród których wiele poświęconych jest architekturze i scenografii, zamieszcza „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 2—3
 Sarbiewski M. K., *O poezji doskonałej*, „Pamiętnik Teatralny” 1953 z. 3
 Strzelecki Cz., *Historia teatru w Polsce*, Bydgoszcz 1947
 Szwankowski E., *Teatry warszawskie XVIII i XIX w. na tle przemian gospodarczo-społecznych*, „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 2—3
 Tomkiewicz Wł., *Widowiska dworskie w okresie Renesansu*, „Pamiętnik Teatralny” 1953 z. 3
 Wierzbicka K., *Teatr poddańczy w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1953 z. 1
 Windakiewicz St., *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921
 Windakiewicz St., *Teatry kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

- Allevy-Viala M.-A., *Inscenizacja romantyczna we Francji*, Warszawa 1958
 Backvis C., *Le dramaturge Stanislas Wyspiański*, Paryż 1952
 Borowy W., *Łazienki a „Noc listopadowa”*, Warszawa 1918
 Brumer W., *Teatr Wyspiańskiego*, Warszawa 1933
 Bunsch A., Górecki W., Kudliński T., *Nowa realizacja „Hamleta”*, Kraków—Warszawa 1936
 Chmiel A., *Archeologia dramatu „Bolesław Śmiały” Stanisława Wyspiańskiego*, „Czas” 1903 nr 116
 Grzymala-Siedlecki A., *Wyspiański*, Kraków 1909, II wyd., Warszawa 1935
 Kotarbińska L., *Wokoło teatru*, Warszawa 1930
 Kotarbiński J., *Pogrobowiec romantyzmu*, Warszawa 1909
 Kotarbiński J., *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929
 Lack St., *„Noc listopadowa”. Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa 1924
 Makowiecki T., *Poeta-malarz*, Warszawa 1935
 Makowiecki T., *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955
 Mączewski P., *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa” 1929
 Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*, Warszawa 1929
 Nowacki K., *O scenografii Stanisława Wyspiańskiego do „Dziadów”*, „Pamiętnik Teatralny” 1956 z. 1
 Schiller L., *Teatr Ogromny*, „Scena Polska” 1937 grudzień
 Sinko T., *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922
 Skierkowska E., *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1958
 Sosnowski J., *„Bolesław Śmiały” Stanisława Wyspiańskiego*. Scenariusz. Rękopis w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Krakowie, sygn. 7556 III
 Treter M., *St. Wyspiański*, „Sztuki Piękne” 1934
 Treter M., *Teatr a sztuki plastyczne*, „Sztuki Piękne” 1932
 Trojanowski W., *Wyspiański, artysta — człowiek — życie*, Warszawa 1928
 Waśkowski A., *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957

Dzieła plastyczne St. Wyspiańskiego można poznać w oryginałach w muzeach Krakowa i Warszawy oraz w reprodukcjach, m. in. w:
 Wyspiański St., *Dzieła*, Warszawa 1924—1932
 Stanisław Wyspiański, *Dzieła malarzkie z przedmową St. Przybyszewskiego*, Inst. Wyd. Biblioteka Polska, Warszawa 1925
Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski, Kraków 1932

O Wyspiańskim i artystach okresu Młodej Polski, Warszawa 1957 („Sztuka i Krytyka“ 1957 z. 3—4)

Stanisław Wyspiański. Twórczość plastyczna, opracowanie i redakcja G. Puchalski, Kraków 1957

Wyspiański i teatr, Kraków 1957

LISTY

do A. Chmiela, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny“ 1911 nr 2, 3

do St. Lacka (1905), „Tygodnik Powszechny“ 1956 nr 14 i 15

do K. Maszkowskiego (1890—1891), „Lamus“ 1908—1909 I, 1909—1910 II

do H. Opieńskiego, „Przegląd Narodowy“ 1909

do T. Stryjeńskiego, „Czas“ 1932 nr 273



III

WSPÓŁCZESNA SCENOGRAFIA POLSKA

Wstęp	249
I. „Zielony Balonik“	251
II. Rola Teatru Polskiego w rozwoju scenografii	255
III. „Reduta“ a scenografia	261
IV. Leon Schiller. Reforma widowiska teatralnego	267
V. Sztuka plastyczna Edmunda Wiercińskiego	276
VI. Karol Frycz	282
VII. Wincenty Drabik	308
VIII. Andrzej Pronaszko	330
IX. Współcześni „wielkiej trójki“	
Scenografowie krakowscy. F. Siedlecki, Stanisław Jarocki, Stanisław Słowiński, Zofia Wę- gierkowa, Zygmunt Szpingier, Iwo Gall, Feliks Krassowski	368
<i>Scenografowie okresu międzywojennego spoza Warszawy i Krakowa</i>	<i>392</i>
<i>Scenografowie polscy na wystawach teatralnych w Nowym Jorku (1926) i Paryżu (1937)</i>	<i>393</i>
X. Władysław Daszewski	395
XI. W kręgu neorealizmu	
Otto Axer, Teresa Roszkowska. Pierwsza grupa scenografów PIST (Lorentowicz, Golusowie, Sigmunt, Ujejski, Cegielski). Jan Kosiński, Zenobiusz Strzelecki, Jan Rybkowski. Scenogra- fowie niezawodowi (F. Ruszczyk, T. Gronowski, W. Borowski)	431
XII. Od neorealizmu do surrealizmu	
Józef Rachwański, Romuald i Irena Nowiccy, Jadwiga Przeradzka, Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, Andrzej Stopka. Scenografia estradowa — „Cricot“, Eile, „Cricot II“	477
XIII. W kierunku metafory	
Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Marian Bogusz	498
XIV. Młodsze pokolenie scenografów polskich	523
XV. Plastyka w teatrze lalek	539
XVI. Szkolnictwo scenograficzne	553
XVII. Teoretyczne problemy scenografii	562
<i>Przegląd najważniejszych wydarzeń scenografii polskiej w XX wieku</i>	<i>572</i>
Wnioski	574
Przypisy	578
Bibliografia	582
Wykaz współczesnych scenografów polskich	583

WSTĘP

Opracowanie tej części książki napotykało na różne trudności, przede wszystkim brak materiałów. To brzmi paradoksalnie. Ale, niestety, teatry nie posiadają archiwów, zbiory IS PAN są niekompletne, Muzeum Teatralne dopiero się organizuje, fotografii z przedstawień nie wiadomo gdzie szukać, a zresztą są one na ogół niedostateczną dokumentacją: scenografowie o swoje prace zbyt mało dbają, projekty giną w pracowniach teatralnych. Nawet najcenniejszy dokument, projekt kolorystyczny, jakże słabe daje wyobrażenie o dekoracji przestrzennej, w świetle, ożywionej aktorami w kostiumach, związanej z reżyserią, interpretacją dramatu. Po wygranej sztuce pozostają tylko... „kości“, z których trudno rekonstruować twór żywy. Krytyka nie przekazuje inscenizacji. Brak jest również ilustrowanych roczników teatralnych i monografii poszczególnych teatrów. To pierwsza trudność.

Druga trudność to zagadnienie metody. Chronologicznie czy monograficznie? Okres pięćdziesięciu lat nie jest tak długi, ażeby mogły zaznaczyć się wyraźne różnice stylu w scenografii. Różnice te związane są przede wszystkim z indywidualnością artystów. Ale, rzecz zrozumiała, zależne są również od ewolucji malarstwa, od wpływów różnych prądów plastycznych na scenografię. Dlatego część trzecia mej pracy, omawiająca właściwie jeden okres, złożona jest w przeważnej mierze z monografii scenografów w porządku chronologicznym.

Byłoby również rzeczą niesłuszną pominąć najbliższych współpracowników scenografów, reżyserów, szczególnie tych, którzy mieli zrozumienie dla nowej roli scenografii, tworzyli wspólnie ze scenografem widowisko teatralne i mogą być uważani za plastyków teatralnych na równi z dekoratorami. Ci reżyserzy są w jeszcze gorszym położeniu: z ich sztuki, opartej na kompozycji grup, ruchu, gestu, na przemianach świetlnych, wreszcie na interpretacji słowa, udziale

muzyki, pozostało tylko kilka poczerniałych fotografii i wspomnienia oczarowanych widzów.

Wśród tej nielicznej grupy reżyserów Leon Schiller zajmuje czołowe miejsce, nie tylko jako czarodziej ruchu scenicznego i światła, ale jako ten, który zapładniając wpłynął na rozwój polskiej scenografii nowoczesnej, najsilniej chyba od czasów Wyspiańskiego. Osterwa, Wierciński, Szyfman również wywarli znaczny wpływ na twórczość scenografów, choć każdy innymi środkami; Osterwa stworzeniem zespołu teatralnego „Reduty”, Szyfman przede wszystkim zbudowaniem nowoczesnie urządzonego teatru.

Monografie wybitnych scenografów — a ci tworzą w większych ośrodkach teatralnych — uzupełnione są przeglądem scenografii w mniejszych teatrach, które może nie mają wpływu na rozwój tej sztuki, ale niewątpliwie mają znaczenie artystyczno-społeczne, wpływają na kulturę plastyczną mieszkańców średnich i małych miast.

I zagadnienie czwarte tej części — szkolnictwo scenograficzne, które przygotowuje młodych plastyków sceny; łączy się ono ściśle z rozwojem naszej scenografii i stanowi pewien element oryginalny i tradycyjny.

To jest zasadniczy plan części trzeciej *Polskiej plastyki teatralnej*. Poruszanie problemów technicznych nadałoby tej pracy charakter podręcznikowy i specjalistyczny, a tego chciałem uniknąć, i dlatego te problemy, chociaż bardzo ważne i wymagające wreszcie opracowania, pominąłem.

„ZIELONY
BALONIK“

W kawiarni Michalika na Floriańskiej spotykał się cały artystyczny Kraków. Przychodził tu Wyspiański. „Obecność artysty zawsze zmuszała do skierowania wzroku w jego stronę i, choćby na chwilę, poświęcenia mu bezwiednie myśli. Siedział tyłem do sali na wprost lustra, przy drzwiach na lewo od wejścia. Siedział w ten sposób, aby móc obserwować salę, nie będąc jednocześnie śledzony [...]. Tam też przychodził jego przyjaciel Chmiel [...]. Przysiadł się też czasem Konrad Rakowski, krytyk teatralny «Czasu», Wilhelm Feldman, Rudolf Starzewski [Poeta z *Wesela*].“¹

Wyspiański miał nawet zamiar udekorowania lokalu kawiarni za zwrotem kosztu farb. Właściciel przestraszył się niezwykłego na owe czasy pomysłu. Kilka lat później udekorowali kawiarnię Frycz, Mączyński, Sichulski swoimi rysunkami satyrycznymi. Wyspiański „urządziłby ją w stylu *Bolesława Śmiałego*“ — jak trafnie i ironicznie powiedział Boy.²

U Michalika Wyspiański obmyśla repertuar dla teatru krakowskiego, którego ma nadzieję zostać dyrektorem, i proponuje Fryczowi współpracę na stanowisku dekoratora.

Ale przecież kawiarnia Michalika nie wslawiła się jedynie rozmowami choro Wyspiańskiego z młodym Karolem Fryczem, rozmowami godnymi upamiętnienia tablicą jako akt erekcyjny polskiej scenografii. Przechodzimy tu już od Wyspiańskiego, stojącego u jej narodzin, do nowszych jej przedstawicieli. Przecież to tu przede wszystkim, w kawiarni Michalika, powstał „Zielony Balonik“ (il. 231).

„Zielony Balonik“, choć bardzo niepozorny i o krótkim żywocie, jest wyrazem nowych czasów, załączkiem nowych kierunków we wszystkich sztukach, przede wszystkim w literaturze, malarstwie i teatrze. Tam zaczął się ferment.

Nabrzmiała buntem artystycznym atmosfera młodego Krakowa, nie mogąc

znaleźć ujęcia w wielkich imprezach, wyładowała się całkowicie w kabarecie „Zielony Balonik“. Wiele czynników złożyło się na tę formę artystycznej wypowiedzi, a szczególnie zwycięstwo wpływów Paryża nad Monachium i Wiedniem. W Monachium kształtował się talent artystyczny Matejki, choć uznawany i bałwochwalczo podziwiany, to jednak nie naśladowany, buntowniczo nie naśladowany. Młodzi malarze mijają Monachium i zatrzymują się dopiero w Paryżu; a wracają stamtąd odmienieni pod każdym względem nie do poznania. Do Wiednia jeździ natomiast arystokracja krakowska, a potomkowie polskich hetmanów ubiegają się o łaski austriackiego cesarza. Wpływy Schönbrunnu widoczne są w sztuce i życiu. Między tymi dwoma prądami musiało nastąpić starcie. Młodzi artyści są za Paryżem, arystokracja i mieszczaństwo za cesarzem. Z jednej strony młodzi zapaleńcy przymierający czasem głodem, z drugiej bogacze coraz bardziej biedniejący i żyjący tylko wspomnieniami wspaniałej przeszłości, której obrazem widowym jest obecnie cesarz w Schönbrunnie. Różne są próby wyrwania się młodego Krakowa z tego estetycznego i politycznego uchwytu. Wszędzie jednak, i w teatrze, i w malarstwie, i w literaturze, młode pokolenie krępowane jest mieszczańskim zacofaniem miasta, dla którego groźna jest chłopomania, dramaty Wyspiańskiego, nowe malarstwo impresjonistyczne, powieści Przybyszewskiego i Żeromskiego, gorsząca swoboda życia cyganerii artystycznej.

W kawiarni Turlńskiego, naprzeciw Teatru im. Słowackiego, artyści odseparowali się od zwykłych gości, zajęli jedną z sal i przyozdobili ją zabawnymi malowidłami. Wyspiański wymalował białego pawia, symbol tego lokalu, zwanego odtąd „Paonem“. Królowali tu Stanisławski i Przybyszewski.

Ale dopiero „Zielony Balonik“ jest pełnym wyrazem nowych dążeń artystycznych i społecznych, oczywiście w formie lekkiego szkicu, powiedziałbym: rysunku ironicznego, ale trafnego i genialnego.

Pomysł przywieźli z Paryża malarze. Wzorem był „Chat Noir“, ale poza tym wszystko jest rodzime: ciemna cukiernia, tak zwana „Jama Michalikowa“, tematyka występów, czerpana z problemów krakowskich, ich forma, wzorowana na szopce, która od tego czasu stanie się tradycyjną sceną teatrzyków kukielkowych satyrycznych i politycznych (il. 232, 234); rodzima jest wreszcie wódka, która zastąpiła artystom polskim francuskie wino.

„Zielony Balonik“ moglibyśmy nazwać dzisiaj „teatrem małych form“ — z niego wywodzą się najbliżsi nam: Frycz, Trzcński, Boy, Osterwa, Schiller, Rzecki, Gall, Kisielewski — wszyscy ludzie teatru, w tym trzech późniejszych dekoratorów i czterech reżyserów. Do tej grupy należeli również muzycy.

Teatr przypominało i to, że „zebrania zaczynały się około północy, po premierze teatralnej, która z reguły odbywała się wówczas w soboty. Część «kabaretowa» trwała mniej więcej do trzeciej rano; część towarzyska znacznie dłużej... Żadnej kurtyny, estradą było maleńkie podium tuż koło pianina. Sala

zebrań była bardzo mała, obejmowała jakieś sto do stu dwudziestu osób...“ Wstęp był tylko za zaproszeniami (il. 233, 235).

„Drugi wieczór [...] ujawnił szereg specyficznych talentów. Malarze — zwłaszcza Frycz — przygotowali dowcipny cykl karykatur, poświęcony «odnowieniu Wawelu», które właśnie zaczynało być aktualnością — wedle rozmaitych projektów (il. 236—239) [...]. Schiller, młody ośmioklasista, który wykradał się ze szkoły do kabaretu, recytował pierwsze swoje utwory, m. in. popularny później *Wiatr za szybami* i inne. Osterwa paradnie odgrywał sceny z życia teatralnego, m. in. próbę z *Wesela* [...]. Raz, w dzień otwarcia wystawy «Sztuki», [malarze „Balonika“] pokryli wszystkie ściany znakomitą parodią tej wystawy, której otwarcia dokonał Trzcński, w urzędowym pierogu, paradnie odgrywając ministra przybyłego z Wiednia [...]. Innym razem Lulek Schiller, ubielony gipsem, reprezentował pomnik Chopina Wacława Szymanowskiego.“³

W ten sposób w tym teatrzyku małych form rodziła się miłość wielkiego teatru, sprawdzał się talent teatralny, a w obcowaniu z malarzami, literatami, aktorami, muzykami — znajomość wszystkich dziedzin sztuki, bez której nie mogło być nowoczesnego teatru. Budziła się fantazja twórcza, odwaga artystyczna, przyjaźń zespołowa, budziło się zainteresowanie szerokim światem pozakrakovskim i pozawiedeńskim, zainteresowanie Francją, Paryżem, gdzie skupiają się najwięksi artyści naszych czasów: stary już Cézanne i młodzi Matisse i Picasso. Odczucie jest trafne. We Francji dokonuje się zasadnicza ewolucja sztuki XX wieku.

Artyści „Zielonego Balonika“, a przede wszystkim Frycz, Schiller, Osterwa, Trzcński, Boy, wprowadzą do teatru polskiego Europę, będą propagatorami nowych, postępowych idei artystycznych, zarówno repertuarowych, jak i inscenizacyjnych. Frycz będzie pierwszym nowoczesnym scenografem polskim, Osterwa stworzy zespół ideowo-artystyczny, Schiller — nowoczesną reżyserię widowiskową, Trzcński i Boy wprowadzą repertuar nowoczesny, w znacznej mierze oparty na dramacie francuskim, ale również eksperymentalne sztuki polskie, np. Witkacego (prapremiera *Tumora Mózgowicza* w 1921 r. i *Kurki wodnej* w 1922 r., za dyrekcji Trzcńskiego), a Boy jest chyba jedynym recenzentem, który chwali i propaguje idee i dzieła Witkacego, jednego z najciekawszych artystów polskich okresu międzywojennego.

U wszystkich pozostał kult kabaretu artystycznego i szopki. Widzimy to wyraźnie w twórczości Schillera, zbieracza piosenek, twórcy niowych, śpiewanych przez niego na „kolacjach“ popremierowych (tradycje pobalonikowe), ze słynną, historyczną *Peleryną*:

Mojej peleryny nie chcą już w lombardzie,
Zzieleniała z wieków jak sztof na bilardzie.
Jest podziurawiona, jak pancerz bojowy,
Moja peleryna, ten mój znak cechowy...

Śpiewano ją w „Baloniku“, w oflagach podczas II wojny światowej, śpiewali ją uczniowie Szkoły Teatralnej w *Kramie z piosenkami* po wojnie.

Również tradycje szopki przetrwały w Schillerowskiej *Szopce staropolskiej*, w szopkach politycznych wystawianych w Nowy Rok aż do dnia dzisiejszego.

Przetrwała tradycja kawiarni, w których zbierają się artyści wszystkich dziedzin i poglądów, ażeby dyskutować o sztuce.

W Krakowie, gdzie te tradycje są najżywsze, w 1933 r. powstaje „Cricot“, który i przez ducha nowoczesności, i przez swój charakter organizacyjny może być uważany za dalszy ciąg „Zielonego Balonika“.

Boy widzi nawet wpływy „Zielonego Balonika“ na powstanie Teatru Polskiego, bo z „Zielonego Balonika“ powstały „Figliki“ (założony w Krakowie przez Arnolda Szyfmana satyryczny teatrzyk), a z „Figlików“ — Teatr Polski. Boy chciał w ten sposób dać do zrozumienia, że na zamiłowania teatralne Szyfmana wpłynął „Balonik“.

„Balonik“ wpłynął również na twórczość satyryczną: literacką i rysunkową. „Była to satyra częściej *ad personam*, do przywar i cech charakteru konkretnego człowieka, jak złośliwy szyld, przypięta. Częściej była satyrą na osoby niż na typy. Być może, dlatego uderza nas do dziś dnia taką plastyką wyrazu.“⁴ Ten styl literackiej satyry był jednocześnie wygodny dla ilustratorów, karykaturzystów, właśnie dlatego, że satyra kpiła z konkretnych ludzi. Powstają wspaniałe rysunki, satyryczne portrety samych balonikarzy: Trzcńskiego (il. 234), Frycza, Witolda Noskowskiego (śpiewaka, kompozytora piosenek i tapera na pianinie), karykatury całego świata krakowskiego, z Wyspiańskim, burmistrzem Leo i rektorem Tarnowskim na czele, malarzy: Wyczółkowskiego, Styki, aktorów teatralnych. Rysują Sichulski, Frycz, Rzecki, Gall, Wyczółkowski, Wojtkiewicz. Powstaje wspaniała teka rysunków satyrycznych. „Zielony Balonik“ jest akademią polskiej karykatury, karykatury nowoczesnej, charakteryzującej postać bardzo syntetycznie i głęboko psychologicznie. Kontynuatorem będzie Władysław Daszewski, Andrzej Stopka i satyrycy „Szpilek“.

„Zielony Balonik“ również stworzył styl interpretacji piosenki satyrycznej. Zamiłowania muzyczne znajdziemy przede wszystkim w inscenizacjach Schillera.

I co jest ciekawe, że wszystko, co tam stworzono — dla żartów przecież i rozrywki — opiera się lepiej działaniu czasu niż ówczesne malarstwo secesyjne, młodopolski język poetycki, przybyszewszczyzna. „Ostrze satyry Balonikowej nie zardzewiało, nie był to tylko humor historyczny. Jeszcze dzisiaj ówczesna satyra obyczajowa, stworzona w Jamie Michalikowej, celnie trafia w pozostałości krakowskiego kołtuństwa.“⁵

„Zielony Balonik“ nie miał celów rewolucyjnych, politycznych — unikał nawet tych zagadnień — działał jednak sporo na polu społecznym, walcząc z mieszczańską mentalnością. Ale przede wszystkim był sprzymierzeniem się artystów wszelkich sztuk: malarstwa, literatury, teatru i muzyki — w obronie swobody twórczości postępowej, w obronie rozwoju sztuki.

II

ROLA TEATRU POLSKIEGO W ROZWOJU SCENOGRAFII

Zanim zajmujemy się wyłącznie dziełem scenografów, chciałbym wpierw poświęcić w tej książce trochę miejsca innemu zagadnieniu.

Dzieło scenografa zależy w dużym stopniu od warunków, w jakich on pracuje: od urządzeń technicznych sceny, poglądów i przygotowania artystycznego reżysera, poziomu i kierunku zespołu aktorskiego.

Gdy Szyfman wybudował Teatr Polski, dał scenografom możliwość rozbudowania inscenizacji. Osterwa zorganizował w „Reducie“ zwarty zespół teatralny wyznający jedną wiarę artystyczną. Schiller stworzył w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie, a Wierciński w Teatrze Nowym w Poznaniu nowoczesne widowisko.

Ci artyści — chociaż nie byli scenografami, a nawet jako reżyserzy mieli wartość bardzo różną i ich zrozumienie nowoczesnej plastyki teatralnej również było różne — najbardziej przyczynili się i dopomogli do rozwoju polskiej scenografii. Im chciałbym trochę czasu poświęcić. W ich dziele interesuje mnie wyłącznie (w tej pracy) to, co ma związek z plastyką teatralną, a więc nie jest to pełna analiza ich działalności.

Kraków miał wszelkie warunki po temu, ażeby w dziejach scenografii polskiej odegrać rolę pierwszorzędą. Tam działał Wyspiański i na scenie krakowskiej ukazały się pierwsze dekoracje o tendencjach nowoczesnych. Tam działał Pawlikowski wprowadzając nowy repertuar dramatyczny. Tam powstał „Zielony Balonik“, grupujący wielu wybitnych w przyszłości artystów teatru, wielu przyszłych dekoratorów. Tam znalazł się Frycz jako młody dekorator; choć na jego talencie nie umiano się poznać, to przecież było wiadome, że uczył się fachu dekoratorskiego w samym Wiedniu, i to przynajmniej powinno było zwrócić uwagę dyrekcji krakowskiej. Tam Arnold Szyfman stworzył swój

pierwszy teatr — teatrzyk właściwie — i nawiązał współpracę z Fryczem. Tam u Wyspiańskiego studiował Drabik; i on wyjechał do Wiednia, ale do Krakowa nie wrócił.

Kraków nie umiał wyzyskać swojej szansy w 1905 r., gdy na stanowisko dyrektora teatru kandydował Wyspiański. Kraków wypuścił Szyfmana, Frycza, Drabika. Spotkali się w Warszawie.

A przecież Warszawa nie miała w tym okresie lepszych warunków rozwoju niż Kraków. Ucisk polityczny znacznie dotkliwszy był pod zaborem rosyjskim niż w c. k. Austrii, dosyć liberalnej, tolerującej życie kulturalne rozlicznych narodów. Ale w Warszawie było więcej życia, więcej buntu narodowego; poza tym miasto było większe i bogatsze.

Szyfman dostrzegł te dobre warunki rozwoju dla nowoczesnego polskiego teatru, odgadł, jaki ma mieć charakter ten teatr, ażeby być nowoczesnym, wiedział, jakie należy stworzyć artystom warunki pracy, ażeby mogli konkurować z zagranicą.

Aktorów mieliśmy dobrych — w teatrze „Rozmaitości“ w Warszawie, w Krakowie, Lwowie. Ale nie było reżyserów i scenografów, nie było zorganizowanego widowiska, nie było inscenizacji. A już działy się ciekawe rzeczy w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Moskwie. U nas testamentu Wyspiańskiego nikt nie podejmował, nikt go nie rozumiał.

Arnold Szyfman wiedział, że inscenizacja nowoczesna musi mieć nowoczesny warsztat pracy, doskonale wyposażoną technicznie scenę. Sytuacja była szczególnie fatalna w Warszawie, bądź co bądź stolicy kraju i największym mieście. Potrzeb narodowo-kulturalnych nie mogły zaspokoić Teatr Wielki (opery) i mała scena „Rozmaitości“. Rozwój budownictwa teatralnego był hamowany przez okupanta.

Po 1905 r. ucisk polityczny cokolwiek zelżał.

Do Warszawy przyjeżdża z Krakowa Arnold Szyfman, po nieudanym — na szczęście — debiucie „Figlikami“, i rozpoczyna starania o pozwolenie i pieniądze na budowę teatru. Pomocy udzielili miłośnicy sztuki ze sfer arystokracji i bogatego mieszczaństwa. Czesław Przybylski narysował plany budynku o kształtach prostych, skromnych i celowych, bez sztucznego patosu i monumentalności na wyrost (il. 240, 241). Rozplanowanie i urządzenie wnętrza było bardzo praktyczne, gustowne i przyjemne. Urządzenie techniczne sceny było opracowane przez inspektora sceny z teatru Reinhardta w Berlinie.

Nowością po raz pierwszy wprowadzoną w Polsce była scena obrotowa z tarzą o średnicy 17 metrów. Prócz niej do zmian służyła również blokowia zaopatrzona w wyciągi na kontrwagach i tak wysoka, że całe dekoracje niknęły nad otworem sceny. Horyzont cykloramiczny był w tym czasie najlepszym „niebem“. Przy teatrze mieściły się pracownie wykonawcze i magazyny na dekoracje. Widownia mogła pomieścić około 1000 widzów.

Dyrektorem teatru został Arnold Szyfman.

Dnia 29 stycznia 1913 r. wystawiono po raz pierwszy w Teatrze Polskim w Warszawie *Irydion* Krasieńskiego w reżyserii samego Szyfmana i dekoracjach Karola Frycza.

Dekoracje były plastyczne, a tylko nieliczne fragmenty malowane iluzjonistycznie, jak fermy, prospekty, ściany. Zmiany rozwiązywała obrotówka: na tarczy były ustawione dekoracje obok siebie, jedna z nich wypadała na wprost otworu scenicznego i w tej rozgrywała się akcja; gdy aktorzy skończyli scenę, kurtyna opadała, a mechanizm elektryczny wprawiał w ruch obrotowy tarczę i dekoracja następna zajmowała miejsce z przodu; w tyle maszyniści rozbierali dekorację i ustawiali nową. Na scenie Teatru Polskiego mieściło się od trzech do pięciu miejsc akcji. Horyzont, prospekty, a nawet duże, płaskie ściany równoległe do rampy zmieniano przy pomocy cugów, co ułatwiało pracę maszynistów.

W *Irydionie* scena obrotowa była wyzyskana tylko do zmian technicznych. W tym samym roku Frycz tworzy nową inscenizację *Burzy* Szekspira, w której wprowadza po raz pierwszy scenę obracającą się podczas akcji jako element dynamiczny przedstawienia. Scena obracała się przy otwartej kurtynie na oczach widzów, a aktorzy prowadzili dialog przechodząc z jednej dekoracji do drugiej. Właściwie to przy takim rozwiązaniu inscenizacyjnym dekoracja na całej scenie obrotowej stanowi jedną całość i można grać w każdym jej segmencie, a kurtyna opada dopiero na końcu aktu lub nawet po kilku aktach. Widz trzymany jest w napięciu przez akcję nie przerywaną kurtynami i przerwami. W takim wypadku, rzecz zrozumiała, dekoracja musi być całkowicie trójwymiarowa, bo każda część widoczna jest przez widza ze wszystkich stron: z przodu, z boku i z tyłu; cienie nie mogą być malowane, bo zmieniają się — dekoracja jest ruchoma, a światła nieruchome. Prowadzi to również do syntezy: w *Burzy* wyspa Prospera (lub Kalibana) była wielkości tarczy obrotowej, z podestami-skałami na środku, z których wyrastało olbrzymie drzewo. Tę samą zasadę zastosowali później Schiller ze Śliwińskim w *Śnie nocy letniej* i Węgierko ze Śliwińskim również w *Weselu Figara*. W pierwszym cztery wielkie drzewa wyobrażały las ateński, w drugim obrotówka mieściła cały pałac Almavivy.

Doniosły wpływ na scenografię miało urządzenie pracowni wykonawczych. Teatr krakowski takich pracowni nie posiadał, więc był zdany na komplety wiedeńskie. W Teatrze Polskim istniały warunki komponowania do każdej sztuki nowej oprawy plastycznej: obok sceny mieściły się pracownie stolarskie, malarskie, modelatorskie, tapicerskie i krawieckie. Ten fakt natury techniczno-organizacyjnej wywierał wpływ na scenografię, umożliwiając twórczą współpracę scenografa z teatrem i przeprowadzenie wszystkich postulatów plastycznych zarówno w dekoracjach, jak i kostiumach. Scenograf miał swój stały zespół techniczny, rozumiejący jego wymagania, jego styl, przywykły do odczytywania jego projektów. W zespole takim rodziło się poczucie spójni z losami

artystów i teatru, ambicja teatralna, dążenie do wyników jak najlepszych w dziedzinie wykonawstwa. Dlatego dekoracje Teatru Polskiego różniły się od innych precyzyjną, staranną robotą, czystością i fachowością na wysokim poziomie — zyskiwała na tym nie tylko scenografia, lecz również całe przedstawienie. Spektakle Teatru Polskiego odznaczały się solidnością, czystością, porządkiem, bez względu na lepszą czy gorszą sztukę, lepszą czy gorszą inscenizację.

Ważnym elementem plastycznym w Teatrze Polskim było światło, silniejsze niż w innych teatrach, bardziej efektowne i precyzyjne. Szyfman zakupił u Siemenssa najnowszą aparaturę: nastawnię na 36 obwodów, horyzontowe lampy łukowe z mechanizmem do ściemniania, rampy i reflektory łukowe. Jak na owe czasy, była to nowość i komfort. I temu, między innymi, zawdzięcza się kolorowość dekoracji, bo silne światło wydobywało intensywne barwy.

Próbę świetlną prowadził dekorator — dzisiaj prowadzi ją łącznie z reżyserem; aparatura rozmieszczona była na scenie — dzisiaj rozmieszczona jest w znacznej części na widowni. Elektrotechników było około pięciu, na spektakle bardziej skomplikowane w oświetleniu dobierano fachowców z miasta. Zasadą było raczej światło imitacyjne. Potem Schiller z zamiłowaniem stosuje oświetlenie ekspresjonistyczne, wydobywające mocnym światłem reflektora punktowego jednego aktora lub jakąś grupę (*Samuel Zborowski*) — i w takim wypadku trzeba było przyznać główną rolę w formowaniu obrazu plastycznego widowiska reżyserowi, który organizował przestrzeń sceny postaciami wyłoniłymi z mroku i zabarwionymi światłem. Kompozycja tych postaci i ich wzajemne zestawienie, ruch i gest — to naprawdę była twórczość plastyczna największej miary, którą inscenizator wypowiadał się nieraz lepiej niż przez grę aktora.

W Teatrze Polskim pracowali najwybitniejsi scenografowie i reżyserzy. I pomimo eklektyzmu tego teatru, widocznego i w repertuarze, mieszającym sztuki wartościowe z bezwartościowymi, wielką klasykę z komedijkami współczesnymi, reżyserię i scenografię twórczą z robotą zalatującą XIX wiekiem, po tylu latach wytworzył się jednak pewien styl tego teatru: w pamięci pozostawały tylko spektakle najlepsze — one wychowywały artystów zespołu i zdobywały światową sławę dla tej placówki. Tu wystawiono największe arcydzieła naszych romantyków: *Dziady*, *Nieboską komedię*, *Irydioną*, *Kordiana*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, *Samuela Zborowskiego*, około dwudziestu pozycji Szekspira w świetnych przeważnie inscenizacjach. Rekonstruowano tu *Bolesława Śmiałego*, adaptowano ciekawie *Dzieje grzechu* Żeromskiego, *Zbrodnię i karę* (stokroć lepiej niż u Baty'ego) i *Klub Pickwicka*. Olbrzymią ilość pozycji miał tu Shaw, wsławionych raczej aktorsko niż inscenizacyjnie. Z repertuaru współczesnego wybijały się plastycznie *Wojna wojnie* i *Wieża Babel*, których inscenizacja była wartościowsza od samych sztuk.

Z wielkiej listy scenografów, którzy figurowali na afiszach Teatru Polskiego,

wymienimy tych, których wkład plastyczny był istotny dla rozwoju i oblicza tej sceny: a więc Frycz, Drabik i Śliwiński, stali dekoratorzy w okresie przedwojennym, Daszewski, który na tej scenie debiutował i stworzył kilka wspaniałych dzieł. Pronaszko, twórca *Dziadów*, Roszkowska, której twórczość scenograficzna niemal wyłącznie pokazywana była tutaj właśnie, i Axer, projektant wielu sztuk po wojnie.

Historia Teatru Polskiego jest historią polskiej scenografii. Niewiele scen mogło z nim rywalizować, przede wszystkim dlatego, że znajdował się przez prawie całe czterdzieści lat pod jednym, i to świetnym organizacyjnie kierownictwem — Arnolda Szyfmana. Dużą rolę w rozwoju teatru odegrała „Reduta“, ale inscenizacja nie miała tam wielkiego znaczenia. Teatr im. Bogusławskiego z Schillerem, Pronaszkami i Drabikiem błysnął jak najwspanialszy meteor i zgasł. Przez jakiś czas wybił się teatr Jaracza, nie tylko aktorsko, lecz również i plastycznie (Daszewski), pomimo małej sceny. Poza Warszawą piękny okres miała scena lwowska pod dyktando Horzycy, również z Schillerem, Pronaszką, Daszewskim, Axerem. Czasami coś ciekawego pokazywał Kraków, Łódź, Poznań (w okresie współpracy Wiercińskiego z Krassowskim), Wilno. A Teatr Polski trwał, pracował, tworzył, lepiej, gorzej, ale starannie i bez przerwy, jak doskonała maszyna, może bez ambicji eksperymentatorskich, ale z pełną świadomością społeczną. W „Pamiętniku Teatru Polskiego“ z 1914 r. Szyfman pisze tak: „Teatr jest tworem tak żywym, tak z krwi społeczeństwa żyjącym, że nie tylko każdy naród ma teatr inny, ale omal każde miasto.“

Teatr Polski nie był teatrem miasta robotniczego walczącego z polityką rządu. Nie, takim teatrem były chyba jedynie teatry Jaracza i Adwentowicza oraz Teatr im. Bogusławskiego, i to tylko w niektórych spektaklach. Teatr Polski w swoim okresie początkowym walczył o kulturę narodową, pokazując *Irydion*a, *Krakowiaków* i *Górali* i inne pozycje polskie, stwarzając warunki do rozwoju współczesnej inscenizacji. Potem nie ma tam myśli politycznie buntowniczej, rewolucyjnej, tak jak jej nie było ani w Komedii Francuskiej, ani nawet w MChAT — po prostu dobry mieszczański teatr, reprezentujący europejską kulturę w dramacie i polską sztukę w aktorstwie, reżyserii i scenografii.

Szyfman wiedział, że marzenia nie mają granic, że można sobie wyobrazić teatr idealny, rewolucyjny politycznie i twórczy artystycznie — choćby takiego nie było na świecie. W tymże „Pamiętniku“ z 1914 r. pisał: „Opinia zmyślona *Irydionem*, zachwycona jego oszałamiającym powodzeniem, dostała ikarowych skrzydeł. To oskarżenie teatru było przepięknym gestem Warszawy. Żądano rzeczy niemożliwych, ale żądano rzeczy pięknych. Po długich latach mieszczańskiego repertuaru tęsknota za poezją odezwała się głośniejsze [...]. Teatr współczesny dający do czterdziestu przedstawień miesięcznie nie może być podobnym do uroczystego teatru greckiego.“⁶ Zdawał sobie również sprawę, że takiego teatru nie finansowałby ani rząd, ani bogate mieszczaństwo, i nie utrzymałaby go również publiczność postępową, raczej biedną. Sprawdził te obawy Szyfmana

na swojej skórze Leon Schiller, gdy z dużym deficytem musiał odejść z Teatru im. Bogusławskiego. Żaden teatr awangardowy nie może istnieć dłużej niż kilka lat. Teatr Polski przetrwał bez przerwy do dnia dzisiejszego — taka praca kumuluje się i staje nadzwyczaj ważką, szczególnie u nas, którzy ciągłością pracy nie grzeszymy. To była właśnie rewolucyjność Szyfmana.

W całym tym okresie dekoracje projektowali wartościowi scenografowie, a pozycji wybitnych było wiele. Czasami Szyfman zapraszał do współpracy takich malarzy lub grafików, jak Ruszczyc, Noakowski, Wacław Borowski, Gronowski, Jan Stanisławski. Szyfman wydobył Śliwińskiego z pracowni wykonawczych i dekorator ten robił bardzo duże postępy. Szyfman zapraszał również najlepszych reżyserów, pomimo że sam był reżyserem. Oczywiście nie było tu miejsca na *Różę* i *Krzyczące*, *Chiny*. Sam Szyfman jako reżyser zawsze pracował z dobrymi scenografami i przywiązywał duże znaczenie do wyglądu dekoracji i kostiumów, do stylu mebla i rekwizytu. Był realistą, i w dekoracji wołał te walory tak w roku 1913, jak i w 1956.

Ale polska scenografia powinna być wdzięczna Szyfmanowi za stworzenie jej świetnych warunków do twórczej pracy: bardzo dobrze wyposażonej sceny, dobrej aparatury świetlnej i dobrych pracowni technicznych. Na dekoracjach Szyfman rzadko kiedy oszczędzał, nie bagatelizował wartościowych projektów, dbał o ich realizację na równi z plastykiem, a szkice dekoracji i kostiumów troskliwie przechowywał lub stroił nimi swój dyrekcyjny gabinet jak najcenniejszymi pamiątkami.

III

„REDUTA“

A SCENOGRAPHIA

Określić jednym słowem styl „Reduty“ jest rzeczą bardzo trudną. Naturalizm poetycki? — to brzmi dosyć dziwnie. A przecież niewątpliwie warsztat aktora „Reduty“ był dosyć bliski kierunkowi reprezentowanemu przez MChAT; znany jest wpływ Stanisławskiego na Osterwę. A więc jednak pewien naturalizm. Ale pomiędzy stylem aktorskim samych kierowników tych scen istniały duże różnice, wynikające nawet z ich fizycznych właściwości — Stanisławski był aktorem charakterystycznym, Osterwa — amantem z wyraźnymi tendencjami do stylizacji i estetyzmu. Repertuar „Reduty“ był raczej poetycki niż naturalistyczny, raczej klasyczny niż współczesny. Toteż „Reduta“ różniła się od MChATu czy teatru Antoine’a.

Scenografia „Reduty“, niestety, nie ma jednolitego oblicza, nie była przedmiotem rozważań teoretyczno-plastycznych, formowała się dosyć przypadkowo i spełniała rolę pomocniczą.

O ile zespół aktorski był zwarty i miał wyraźnie wytknięty kierunek i zadania, to problemy plastyczne, widowiskowe były Osterwie obce. „Reduta“ była teatrem wyraźnie pomijającym, nawet w geście i ruchu, nowe zagadnienia plastyczne. Gdy mówimy o Teatrze im. Bogusławskiego czy o Teatrze Polskim, nie możemy w ich twórczości pominąć wkładu bardzo istotnego, a nieraz decydującego, scenografa czy inscenizatora. Ale żadne dekoracje „Reduty“ nie odegrały w rozwoju plastyki scenicznej w Polsce poważniejszej roli, nawet nie pozostały w pamięci czy dokumentacji. Brak dokumentacji spowodowany jest oryginalnymi ideami Osterwy, który w ten sposób chciał zwalczać fałszywe ambicje aktorskie. A może istotniejszą przyczyną był brak pieniędzy na zdjęcia? Wydaje się również, że scenografowie „Reduty“ nie należeli do najwybitniejszych w tej dziedzinie, że nie mogli się równać z takimi indywidualnościami jak Drabik czy Pronaszko. Większość z nich jest już zapomniana: Lechowski, Gruss,

Nagórski, Brykner, Witkowski, Małkowski, Dobrodzicki. Nie odegrali większej roli w scenografii również Skoczylas, Wodyński, Rzecki, Gronowski, a nawet stale z teatrem związani Krassowski i sam Gall, niewątpliwie najsilniejsza indywidualność w tym gronie, jednak raczej inscenizator niż scenograf. Chyba więc Osterwie zależało właśnie na takim gronie — w ten sposób zapewnił sobie dominację aktora i całkowite podporządkowanie mu scenografii. Trudno nie dostrzec tu jakiejś konsekwencji, tym bardziej że w dziedzinie aktorskiej rezultaty były wspaniałe. To chyba dobrze, że „Reduta” postawiła sobie inne zadania niż Teatr Polski, a Teatr im. Bogusławskiego inne niż „Reduta” — te teatry tworzą wspólnie jakąś „gamę” teatralną.

Czyż więc „Reduta” absolutnie niczego nie dała dekoratorom? Czy naprawdę nie przyczyniła się do jakiegoś postępu w dziedzinie scenografii?

Tak jak zawsze, musimy osadzić „Redutę” w jej epoce i zastanowić się, co nowego w owym czasie „Reduta” w dziedzinie scenografii propagowała.

„Reduta” powstała po I wojnie światowej (1919) jako zespół o wysokich aspiracjach artystycznych i moralnych. Jej organizatorami byli Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski, terenem pracy sale przy Teatrze Narodowym w Warszawie. Podobnie jak niektóre teatry Paryża i Moskwy, „Reduta” opiera repertuar na wartościowych pozycjach dramatycznych, przede wszystkim narodowych, zwalcza gwiazdorstwo i komercjalizm aktorów, efekciarstwo i pływającą interpretację. Analiza tekstu dramatycznego, sumienna, wnikliwa, teatralna, aktorska, była fundamentem, na którym budowano całe przedstawienie: interpretację aktorską wraz z dekoracją i kostiumem.

Te same zasady stosuje Antoine w swoim Théâtre Libre i Stanisławski w Teatrze Artystycznym. „Vieux-Colombier” pod kierunkiem Jacques Copeau, z którym ten i ów krytyk porównuje Osterwę, dąży do zupełnie innych celów estetycznych; inaczej niż „Reduta” interpretuje dramat zarówno od strony aktorskiej, jak scenograficznej.

Praca zespołowa, wartościowy repertuar i wnikliwa analiza tekstu dramatycznego to chyba najistotniejsze cechy „Reduty”. O tej zespołowej pracy tak pisze Leon Schiller: „...kierownicy teatru nie robili żadnych tajemnic przed zespołem ze swoich pomysłów, a nawet z nie ostygłych jeszcze, podczas roboty na scenie rodzących się wizji. Myśleli głośno, tworzyli na oczach aktorów, których do współmyślenia i do współtwórczości nieustannie pobudzali. Obnażali z wielką prostotą cały mechanizm reżyserii wewnętrznej i montażu scenicznego, a jego kształt pierwiastkowy i ostateczny poddawali krytyce wszystkich widzów. W próbach uczestniczyli, poza grającymi w danej sztuce, wszyscy członkowie teatru i uczniowie.”⁷ W tej współpracy uczestniczyli również dekoratorzy: poznali istotę twórczości aktorskiej, nauczyli się analizować sztukę. Te dwa elementy teatralne stanowiły bazę nowego formowania dekoracji, nie banalnej, sztampowej, ale wynikającej z charakteru tekstu dramatycznego i istoty twórczości aktorskiej, ukazanej w „Reducie” po raz pierwszy jako stała, zespołowa

zasada organizowania przestrzeni scenicznej i zascenicznej, atmosfery sztuki i żyjącej w niej postaci. W tej pierwszej fazie zdarzało się, że Osterwa żądał, ażeby aktor, wnikając w charakter postaci, zorganizował sam swoje mieszkanie i ubrał się odpowiednio; ażeby wiedział, jaka jest topografia całego „jego“ domu, ulicy, miasta; ażeby znał swoje czynności zasceniczne, życie przed rozpoczęciem akcji i po jej zakończeniu; ażeby znał historię każdego mebla czy rekwizytu, każdej plamy na ubraniu — słowem, ażeby wiedział, kim jest i w jakim żyje świecie. Miało to duże znaczenie dla pogłębienia roli i związania aktora z dekoracją, kostiumem, rekwizytem, dla zwrócenia jego uwagi na sens tych elementów dekoracji. Z drugiej strony do tych reguł musiał się dostosować scenograf: żyć się z postacią, charakteryzować ją każdym szczegółem, nieobojętnym, bo służącym aktorowi do budowania roli. Nawiązana została ścisła współpraca między aktorem i scenografem, prawda, że na bazie naturalistycznego formowania inscenizacji, ale takie musiały być początki, nieco spóźnione, ale zdrowe.

Naturalizm „Reduty“ był nieco spóźniony, ale przez tę szkołę czy styl nie przeprowadził konsekwentnie zespołu teatralnego ani Pawlikowski, ani Szyfman. Tę przecież z naturalizmu wywodzącą się zasadę tworzenia scenografii Schiller określi jako komponowanie na planie tekstu; stąd zrodzą się funkcjonalne podesty, organizujące w zgodzie z tekstem ruch aktora na scenie. „Reduta“ przygotowała grunt dla teatru Schillerowskiego.

Trudno byłoby z tego okresu „Reduty“ wymienić jakieś dzieła plastyczne, ale niesprawiedliwością byłoby nie uznać tej metody twórczej.

Przejawia się ona przede wszystkim w pracy zespołu, w pracy przygotowawczej; w mniejszym stopniu w samych dziełach — dekoracjach. Skromne finanse „Reduty“ stanowiły przeszkodę w dokonywaniu naturalistycznych rekonstrukcji. Niesłuszne było zamawianie dekoracji u scenografów nie związanych z metodami zespołu. Kierunek obrany przez „Redutę“ wymagał stałej współpracy z jednym scenografem, włączenia plastyka do zespołu.

Nastąpiło to w 1922 r., gdy Osterwa zaprosił Iwo Galla. Gall był przeciwnikiem naturalizmu, ale jak najbardziej nadawał się do współpracy zespołowej w teatrze „aktorskim“, w teatrze artystycznym, antykomercyjnym. Tendencje „Reduty“ scharakteryzuje Jerzy Zawieyski w tych słowach: „«Reduta» podniosła wysoko, do godności sakralnej, samo pojęcie teatru jako sztuki. Pragnęła być prawdziwym Domem Sztuki, nie przedsiębiorstwem handlowym, nie instytucją biurokratyczną. Zniesiono złe obyczaje, jakoby organicznie związane z teatrem, i wpajano w młodych poczucie czci dla wielkiej pracy, do której są powołani [...]. Poczucie czci dla sztuki, poczucie rodzinnego Domu niosło także poczucie odpowiedzialności. Nie za siebie jedynie, lecz za całość.“⁸

W tej charakterystyce wyraźnie widoczna jest przemiana na drodze rozwojowej „Reduty“. Te idee znalazły m. in. swój wyraz w powierzeniu Gallowi opieki nad estetyką widowni, garderób, plakatów. Plastyka nie ograniczała się

do samej sceny, lecz obejmowała cały teatr, Dom, Świątynię Sztuki. A ponieważ wszystko jest w sposób artystyczny ukształtowane, można teren działania aktora rozszerzyć również na widownię — aktorzy wchodzi na scenę poprzez widownię; scena jest połączona z salą — żadnej rampy, żadnego wzniesienia, żadnego rozdziału pomiędzy „spełnią” a „przytomnią” — jak nazwano w „Reducie” scenę i widownię. W Wilnie, gdzie warunki teatralnej architektury będą inne niż w salach Redutowych w Warszawie, Gall zbuduje specjalne proscenium ze schodami.

Dalecy już jesteśmy od teatru naturalistycznego. Można by nawet sądzić, że Osterwa jest bliski Craigowi czy Fuchsowi. A jednak pozostało zamiłowanie do grania z czwartą ścianą (jak stwierdza Orlicz), co dowodziłoby, że kierunek naturalistyczny jeszcze się utrzymywał w niektórych elementach aktorskiej gry. Potwierdza to również Gall: „Osterwa interesował się bardzo scenografią i często mówił, że wiele projektów scenograficznych nasuwa mu ciekawe rozwiązania inscenizacyjne dramatu [...]. Ale nie lubił lekceważenia stylu epoki w dramatach klasycznych, tak jak i charakteru wnętrza w repertuarze sztuk mieszczańskich [...]. Entuzjazmował się pracą scenografów i w niczym ich nie krępował.”⁹

Zbyt duża tu swoboda jak na teatr o wyraźnym profilu artystycznym. I w dalszym ciągu, pomimo Galla, współpracuje „Reduta” ze scenografami zaproszonymi, o różnych tendencjach plastycznych. To był właśnie mankament Osterwy, że w sprawach scenografii nie miał określonego stanowiska (jak np. Schiller). Tak więc i ten drugi okres, chociaż ciekawszy, bardziej nowoczesny, nie pozostawi jakiegoś jasnego obrazu plastycznego, jakiegoś wyraźnego stylu scenograficznego. Zdziwiałające jest, jak mało pisano o tych problemach; Schiller czy nawet Gall, pisząc o „Reducie”, nie wspominają słowem o scenografii. A przecież niektóre inscenizacje były w jakimś stopniu odkrywcze: *Księżę Niezłomny*, *Wyzwolenie* (il. 242, 243), *Sułkowski*, *Sędziowie*, *Zaczarowane koło*, sztuki Norwida, Zegadłowicza, a również Pirandella i Maeterlincka. Niejednokrotnie, szczególnie w dramatach poetyckich o tendencjach symbolistycznych, dekoracje oddalają się od formy naturalistycznej, są skrótowe, fragmentaryczne, z widocznymi wpływami kubistycznymi w geometryzacji plastycznej; oświetlenie oparte jest na zasadach symbolicznych. Stosuje się zmiany dekoracji na oczach widzów, bez zasłaniania kurtyny, wejścia aktorów poprzez widownię; zasadniczym tłem dla aktora jest kotara, terenem — podest. Może na taką koncepcję miały wpływ objazdy, potrzeba dostosowania się do wciąż zmieniających się warunków scenicznych, może brak było pieniędzy na bogatsze, pełniejsze dekoracje, ale chyba wpłynęły na te rozwiązania plastyczne również inne, nowe zapatrywania na teatr, już nie naturalistyczne, lecz symbolistyczne. Szkoda, że nie zachowały się fotografie z tych przedstawień. Niejednokrotnie „prowincja” oglądała bardzo dobre, nawet pod względem widowiskowo-plastycznym, przedstawienia. W Suwałkach oglądałem — po raz pierwszy w życiu — kilka przedstawień tego zespołu.¹⁰

I wreszcie ostatni nurt, całkowite oderwanie się od opisowego realizmu, niestety sformułowane tylko w liście i nigdy nie zrealizowane. W liście z 1928 r. Osterwa pisze: „To, nad czym teraz pracuję: model konstrukcji młodej sceny polskiej, ma być, w przeciwieństwie do scen obrotowych, szufladowych, wieżowych, kotarowych itp., ruchomym tryptykiem jednopiętrowym [...]. Tryptyk jest tylko konstrukcją sceny. Charakteryzować go będzie można różnie. Widzowie, zamiast jak dotąd, co patrzyli przez tralki głów na pięknie malowaną dal, będą patrzyli i w górę, na przekrój terenu akcji, i będą widzieli wszystko. Będzie i prostsze, i estetyczniejsze niż bohomyzy, blagi dekoratorskie.“¹¹

Inspiracją dla tej idei była przede wszystkim krakowska szopka i inscenizacja Wyspiańskiego dla Szekspirowskiego *Hamleta*, a również trójdzielny teatr Perretów i scena „Vieux-Colombier“. Jak sobie konkretnie Osterwa wyobrażał tę konstrukcję sceny i jakie były losy tego projektu, nie wiem. W każdym razie pozostał w kartotece polskich marzeń o teatrze. Teksta to obfita.

Po „Reducie“ nie pozostały wielkie scenografie, nie pozostawiły ich również Théâtre Libre, Théâtre d'Art, „L'Oeuvre“, „Vieux-Colombier“. A przecież... Idee „Reduty“ były zapładniające. Najbardziej w dziedzinie sztuki aktorskiej, lecz również w scenografii: gruntowna analiza tekstu, współpraca scenografa z aktorem, z zespołem, praca w trudnych warunkach objazdowych, dbałość o cały teatr, a nie tylko o dekoracje. Ale przede wszystkim wpojenie zespołowi, że teatr jest wielką, świętą sztuką, że tworzą go artyści, a nie odtwórcy, że jest sztuką jednolitą, spójną, że na poklask nie trzeba zważać. To są idee zbawienne, reformatorskie również w dziedzinie scenografii. „Reduta“ jest owiana jakimś mitem. Nie podchodźmy do mitów z miarką i wagą, bo te narzędzia okażą się bezużyteczne. Owoce tych idei Redutowych będziemy oglądali później w dziełach artystów, którzy stamtąd wyszli.

Wierciński, pomimo że oderwie się od „Reduty“ i będzie szukał bardziej nowoczesnej formy sztuki teatralnej, pozostanie przez całe życie wnikliwym analitykiem, artystą głębokim, o najpoważniejszym stosunku do teatru. Jego przedstawienia będą się odznaczały jednolitością stylu, czy to będzie ekspresjonistyczny *Sen Kruszewskiej*, realistyczne *Lato w Nohant*, czy późniejsze poetyckie i neorealistyczne inscenizacje Giraudoux i Słowackiego. Zawsze odnajdziemy w nich zgodność aktora i scenografa, umiar reżyserii.

Gall, pomimo że pójdzie inną drogą niż Osterwa, pozostanie wierny aktorowi i jako scenograf będzie mu służyć — nie naturalistycznymi wnętrzami, ale skromnością i funkcjonalnością dekoracji. Będzie wychowywał młode pokolenie w kulcie dla „Reduty“, w respekcie dla autora dramatycznego, w szacunku dla teatru.

Schiller — dosyć bliski „Reducie“ nie tylko przez osobistą przyjaźń z Osterwą, datującą się z lat gimnazjalnych, lecz również i dlatego, że w „Reducie“ tworzył pierwsze swoje inscenizacje *Pastorałki*, *Wielkanocy* i piosenek staropolskich — będzie także budował inscenizację na tekście dramatycznym, będzie propa-

gatorem polskiego teatru poetyckiego, będzie dążył do stworzenia zespołu wie-
rzącego w wielkość teatralnej sztuki.

Nie jest chyba przypadkiem, że ci trzej inscenizatorzy przykładali tak wielką
 wagę do scenografii, że wszyscy trzej są twórcami teatru widowiskowego, by-
 najmniej nie spychając aktora do roli manekina.

„Reduta“ stanowi więc bardzo istotne ogniwo w rozwoju polskiego teatru.
 Naukę „Reduty“ warto przemyśleć, szczególnie dzisiaj, gdy młodzi scenografo-
 wie, stojąc silnie na pozycjach zdobytych przez ich poprzedników, niejedno-
 krotnie zapominają o teatrze, tekście, aktorze, a tworzą tylko samoistną plastykę
 przestrzenną. Indywidualizm stał się główną zaletą, a nazwisko ważniejsze od
 dzieła. I tu warto by powrócić na jakiś czas do afisza bez nazwisk, do zasady
 pokory artysty wobec Sztuki — jak tego uczyła „Reduta“.

IV

LEON SCHILLER. REFORMA WIDOWISKA TEATRALNEGO

Choć Schiller nie był scenografem, był przecież jednym z najwybitniejszych artystów polskiego teatru. Sztuki swojej nie wyrażał na papierze farbami, lecz tworzył ją na scenie poprzez aktorów, statystów i światło. Zresztą i sztuka scenograficzna nie na pięknych malunkach polega; dziełem scenografa jest dekoracja na scenie, kostium na aktorze, w akcji i świetle; projekt jest tylko pośrednikiem w porozumieniu z reżyserem, aktorem, pracownikami technicznymi. Schiller tych pośredników nie potrzebował i, powiedzmy szczerze, nie umiał rysować, źle odczytywał szczegóły rysunku. Tworzył na scenie. Co nie było pracą w konkretnej przestrzeni scenicznej, mogło być tylko rozmową o koncepcji inscenizacyjnej, fantazjowaniem słownym, w którym dotykano wszystkich dziedzin sztuki: literatura, malarstwo, muzyka, teatr, taniec, w różnych epokach i krajach — a wszystko, aby poruszyć wyobraźnię, zbadać wszelkie drogi wiodące do realizacji.

Był pełen najgłębszej wiedzy, a przecież w jego przedstawieniach nie było filozofowania, suchości naukowej dla grona wtajemniczonych. Był przede wszystkim artystą twórczym. Kto widział go podczas prób, pełnego zapału i inwencji, musiał porównać go z wielkim malarzem. W rękę nie trzymał pędzla, ale znakami dłoni komponował aktorów i statystów na scenie, jak malarz na płótnie. Ustawiał większe i mniejsze grupy bliżej i dalej — aby wydobyć walory przestrzeni, wyżej i niżej, wykorzystując schody i podesty — aby ożywić obraz na całej wysokości. Potem rzucał promienie światła, wydobywając pewne, ważniejsze grupy, a drugie gubiąc w półmroku.

O ile na projekcie dostrzegał tylko kształty ogólne i zasadę kolorystyczną, na scenie nic nie uchodziło jego uwagi: kokarda u buta, zawiązanie krawata, kłamra u pasa. Każdy rekwizyt sprawdzał szczegółowo, dbał o ich malarskie

zestawienie. W dekoracji musiało być wszystko wykonane z pedantyczną dokładnością — horyzont dobrze naciągnięty, ściany mocno „podsprzajsowane“, interesowała go nawet faktura dekoracji.

Równie wymagający i drobiazgowy był Schiller w stosunku do aktorów.

Ale nie gubił się w tej drobiazgowości, jak nie gubił się w naukowości. Przeciwnie, był artystą wielkich i zdecydowanych obrazów, jednolitej koncepcji, wywierającej duże wrażenie na widzu, mocno atakującej wyobraźnię.

Jego inscenizacja wynikała z ogólnej wizji sztuki, z ogólnego odczucia, a nie z analizy drobiazgów posklejanych w jedną całość; szczegóły podporządkowywał idei przewodniej utworu lub inscenizacji. Bo przecież tę przewodnią ideę często narzucał autorowi dramatu, jak to czynili najwybitniejsi i najbardziej postępowi inscenizatorzy Europy, szczególnie na Wschodzie. Nie naśladował ich. Pomimo współczesnego odczytania sztuki miał dla niej szacunek naukowca, artysty, konesera, humanisty. Toteż Schiller robił rewolucję najbardziej klasycznymi poematami, nie zmieniając tekstu ani epoki.¹² A sztuki słabe, lecz polityczne, wzmacniał wartościami artystycznymi swojej inscenizacji. Był wzorem artysty postępowego, który tworzy nową sztukę dla nowych klas społecznych, ale nie przekreśla dorobku cywilizacji minionych wieków. Taka postawa jest zwykle niechętnie widziana przez krótkowzrocznych polityków.

Są pewne dzieła malarskie, literackie czy architektoniczne dosyć nikłych wymiarów, ale słynne w historii sztuki jako pomniki znaczące drogę ewolucji. Takim pomnikiem był stworzony przez Leona Schillera w 1924 r. Teatr im. W. Bogusławskiego w Warszawie.

Chociaż istniał niecałe dwa lata, zajmuje w historii polskiego teatru jedno z najważniejszych miejsc jako teatr zespołowy, polityczny i artystyczny, teatr o zdecydowanym obliczu repertuarowym i inscenizacyjnym, teatr twórczy, poszukujący nowej formy, kontynuujący rozwój zapoczątkowany przez Teatr Polski i „Redutę“.

Eklektyzmowi Teatru Polskiego, repertuarowemu i inscenizacyjnemu, Teatr im. Bogusławskiego przeciwstawia zdecydowany repertuar społeczno-artystyczny oraz reżyserię i scenografię nowoczesną — jednolite widowisko plastyczno-muzyczne.

Byłoby niesprawiedliwe mierzenie obu teatrów tą samą miarą. Teatr Polski w 1913 r. był nie mniejszą rewelacją i pod względem repertuaru, i inscenizacji niż Teatr im. Bogusławskiego w 1924 r. Ale w tym czasie Teatr Polski był już zwykłym sobie dobrym teatrem. I wówczas otwarcie nowej sceny posunęło naprzód rozwój sztuki inscenizacyjnej. Jest to przede wszystkim zasługą Schillera i braci Pronaszków.

Teatr Polski w swoich początkach był sceną historycznego realizmu, co najwyżej kolorowego impresjonizmu i pikturalnego monumentalizmu trochę ekspresjonistycznego. Teatr im. Bogusławskiego nawiązuje do nowszych prądów

artystycznych, tworzy nową i oryginalną formę widowiska monumentalnego, opartego na rzeźbiarskiej kompozycji tłumów, na zrytmizowanym ruchu i gęście (a więc również komponowanych, a nie dowolnych), na kubistycznej scenografii.

I jak Teatr Polski nie był naśladownictwem np. Reinhardtowskiego, tak i Teatr im. Bogusławskiego nie był podobny do Meyerholdowskiego czy innego teatru z Zachodu lub Wschodu.

A przecież widać wyraźnie zasadnicze różnice. Niech nikogo nie myli owa „maszyna do grania“, o której sam Schiller wspomina tak, że natychmiast myślimy: wziął to od Meyerholda. Podest — maszyna do grania — zaczął się wraz z teatrem współczesnym. Znajdziemy go u Appii, Craiga, Fuchsa, u Copeau i Piscatora. U Meyerholda ta idea jest posunięta do granic ostateczności — podest jest ruchomy i wprawia w ruch aktorów-akrobatów. Schiller jest humanistą szerszej skali, nawiązuje w swoich inscenizacjach do przeszłości i do nowych prądów rozwojowych w sztuce. Dla Meyerholda utwory klasyczne są pretekstami do inscenizacji, podczas gdy inscenizacje Schillera wywodzą się z polskiego dramatu monumentalnego, z lekcji XVI Mickiewicza, z didaskaliów Wyspiańskiego, z obrzędów ludowych i rybałtowskiej komedii, wreszcie z jego doświadczeń Redutowych. Inny jest jego stosunek do aktora, którego wewnętrzne ludzkie przeżycie zawsze szanował, chociaż zewnętrzny wyraz formował według zasad kompozycji plastycznej, a nie przypadkowości naturalistycznej czy automatyzmu manekinów.

Z punktu widzenia scenograficznego rzeczą najcenniejszą jest debiut braci Pronaszków. Ich nowoczesna sztuka, oparta na założeniach kubizmu, spotykała się wszędzie z postawą wyraźnie wrogą. Andrzej Pronaszko jest bez pracy w teatrze, a Zbigniew — po skandalu z jego wspaniałą rzeźbą Mickiewicza w Wilnie — również bez pracy zarobkowej. Kubizm, przyjęty już na Zachodzie, w Polsce jeszcze odstrasza; te parędziesiąt lat opóźnienia zawsze się za nami wlecze. U nas przyjął się dopiero impresjonizm, z ewentualnymi tendencjami ekspresjonistycznymi. I oto w Teatrze im. Bogusławskiego pojawiają się wspaniałe dekoracje Pronaszków, współgra z nimi reżyseria i aktorzy prowadzeni nieugiętą ręką Schillera. Prasa postępową chwali, a beszta dekoracje Jarockiego, Śliwińskiego, nieraz dostaje się również Drabikowi i Fryczowi.

Pronaszkowie eksperymentują z dekoracją płaską i brylowatą, z kostiumem rzeźbiarskim i realistycznym, ze światłem. Dochodzą niemal do form abstrakcyjnych. Są bezkompromisowi, jak każdy neofita. Ale z tych eksperymentów zrodzą się późniejsze *Dziady*, *Krzyczące*, *Chiny*, *Koriolan*, przez nikogo już nie kwestionowane. Przeciwnie, pewne wartości kubizmu weszły na stałe do zasad komponowania dekoracji: funkcjonalne podesty, uproszczona bryła, przekrój, spokój kolorystyczny. I to wszystko zaczęło się właśnie w Teatrze im. Bogusławskiego, a potem przyjęło się, a nawet rozwinęło, we Lwowie za dyrekcji Horzycy, w spektaklach Schillera i Pronaszki.

Wpływy dostrzeżemy w dekoracjach kubizujących Drabika, Frycza, Gronowskiego, Śliwińskiego...

Jest również rzeczą ważną, że w Teatrze im. Bogusławskiego pokazano adaptację malarstwa nowoczesnego dla teatru. Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie byli dobrymi malarzami sztalugowymi (szczególnie Zbigniew) i rola ich na terenie Polski była prekursorska.

Kilka lat później na małej scenie teatru lwowskiego Schiller wystawia *Zwycięstwo*, *Dorotę Angermann*, *Spór o sierżanta Griszę* (1930—1931). Monumentalno-kubistyczne dekoracje w stylu pronaszkowskim nie byłyby odpowiednie do tych sztuk. We współpracy z Daszewskim rodzi się nowy kierunek scenograficzny: neorealizm. I tak jak przedtem z Pronaszkami, tak teraz z Daszewskim Schiller tworzy widowiska jednolite w stylu, bardziej realistyczne, ale skomponowane i syntetyczne. I tak jak przedtem kubizm, tak teraz neorealizm obejmuje swoją falą cały teatr polski. Scenografia Pronaszków do *Krzyżycie*, *Chiny* (il. 246) i *Czarnego getta* jest wyraźnie pod wpływem tego kierunku; również prace Frycza, Śliwińskiego i całego następnego pokolenia scenografów PIST. Ten kierunek rodzi się w polskim teatrze bodaj że wcześniej niż na Wschodzie i Zachodzie i rozwinie się tak wspaniale, że zagrozi linii monumentalnej.

Schiller, jak wielkiej miary malarz, stworzył (nie sam oczywiście) style teatralne, konsekwentne, jednolite kierunki artystyczne, pewne obowiązujące prawa gry aktorskiej, dekoracji, kostiumu, oświetlenia.

O współpracy scenografa z reżyserem w okresie przedschillerowskim trudno byłoby mówić. Fakt — bardzo chwalebny — zaproszenia do pracy w teatrze artysty-scenografa, a nie technika-dekoratora, nie świadczy jeszcze o porozumieniu. Porozumienie wymaga wspólnego języka, to znaczy w tym wypadku znajomości języka sztuk plastycznych, to znaczy znajomości historii sztuki aż do czasów dzisiejszych, umiejętności formalnej analizy malarstwa. (Dlatego w tej pracy piszę o malarstwie nowoczesnym.) Któż z reżyserów znał te zagadnienia, mógł fachowo dyskutować o kompozycji, kolorze, kierunku, wpływach? Szyfman? Osterwa? Borowski? Zelwerowicz? — że wymienię tych najbardziej postępowych, a nie Solskiego, Sosnowskiego, Maksymiliana Węgrzyna, Kamińskiego.

Nie tylko rozwój sztuk plastycznych był mało znany naszym reżyserom; nowe idee teatralne Craiga czy Meyerholda budziły takie same zastrzeżenia jak obrazy Picassa.

Jak każda sztuka, podobnie i teatr musiał być oparty jednocześnie na zasadach naukowo-teoretycznych i artystyczno-praktycznych. Dopiero wówczas można było formować jakiś kierunek, jakiś styl inscenizacyjny, jakąś jedność artystyczną. I dopiero wówczas możemy mówić o inscenizacji monumentalnej, komediowo-satyrycznej, persyflażowej czy neorealistycznej. W każdej z tych inscenizacji jest inny stosunek artystów (pisarza, dekoratora, aktora i reżysera) do rzeczywistości, istnieją inne formy przedstawiania.

Można by szukać porównania w tendencjach malarstwa nowoczesnego, które dąży do wydobywania nastroju samymi środkami plastycznymi: kolorem, rysunkiem, kompozycją. Sugeruje np. radość zestawieniami ciepłych kolorów; powagę i siłę mocnymi, nasyconymi kolorami; niepokój kontrastami; infantylny prymityw wyraża rysunkiem dziecinnym, a nie postaciami dzieci.

Pronaszko dużymi, kanciastymi bryłami, kolorami rdzawymi i szaroniebieskimi tworzy scenografię monumentalną. Daszewski ekwilibrystycznym zestawieniem małych i różnokształtnych brył, kolorami jasnymi, lekkimi i poprzecinanymi liniami, kratami, kropkami charakteryzuje komedię.

Wybór plastyka — każdy ma przecież inną indywidualność, a więc inne możliwości twórcze — oraz porozumienie w sprawie zasadniczej wizji przedstawienia jest pierwszym etapem inscenizacji. Potem przychodzi drugi etap: organizacja przestrzeni sceny podestami.

Podest jest tym dla aktora i dekoracji, czym piedestał, cokół dla rzeźby: wyodrębnieniem od świata, wyniesieniem. Podest, a nie podłoga sceny wiąże pionowe elementy dekoracji, jest jej podstawą. Na tej rzeźbiarskiej podłodze, bogatej plastycznie poziomami i pionami, pochylniami, dużymi i małymi przestrzeniami, poruszają się aktorzy. Ich ruch zasadniczy musi być przewidziany przez reżysera i scenografa, bo forma podestu sugeruje wejścia, sytuacje protagonistów i dużych grup statystów, a więc, powiedzmy, kompozycję figuralną. Schiller — zaznaczyłem to na początku — był mistrzem w komponowaniu obrazu scenicznego przy pomocy aktorów i statystów stojących na podestach. Tworzył grupy ciekawe plastycznie, bogate w różnorodności ustawienia, malarskie i dramatyczne, zależnie od inscenizowanej sztuki, bardziej realistyczne czy też bardziej monumentalne; w pierwszym wypadku bardziej zaznaczał różnice indywidualne, w drugim bardziej scalał, syntetyzował. W tym samym kierunku musiał iść scenograf — bardziej lub mniej różnicując kostiumy.

Do jakich w tej dziedzinie dochodził rezultatów, mogą świadczyć jedynie nieliczne zdjęcia z przedstawień — jakże nędzny dokument twórczości reżysera — z *Achilleis*, *Nieboskiej* (il. 244), *Róży* (il. 245), *Juliusza Cezara* (il. 250, 251), *Wojny wojnie* (il. 253), *Kordiana*, *Krzyczące*, *Chiny* (il. 246), *Dziadów*, *Krakowiaków i Górali* (il. 252).

Ale aktorzy i statyści na fotografiach są nieruchomi, a istotą kompozycji Schillerowskiej był ruch. Kto widział chociażby kilka jego inscenizacji, na zawsze będzie pamiętał sceny pełne dynamiki, rytmu, wyrazu, które swoją emocjonalnością wzruszały widzów. O ile kiedyś Meiningerzy dążyli do zindywidualizowania każdej postaci w grupie statystów, ażeby wszyscy byli naturalni, to teraz Schiller raczej tworzył z komparsów pewien ornament rytmizowany, ujednolicony, na tle którego wyraźnie rysowała się postać bohatera — indywidualność. Ten kierunek jest wyraźnie widoczny w inscenizacjach Teatru im. Bogusławskiego.

W *Achilleis* „Trojanie ujęci zostali jako siła bierna, niezdolna do życia,

wejście Greków potraktowane zostało w kategoriach pełnej rytmizacji i schematyzacji poruszeń masowych [...]. Podobne zresztą metody zastosował Schiller w scenie ostatniej «Nad Skajską bramą», kiedy to przez otwarte bramy wdzierają się główne siły Greków w rytmicznym pochodzie, sama zaś walka orężna ograniczona zostaje do kilku syntetycznych figur plastycznych w finale, ujętym w kształt żywego obrazu.“ „Słynna scena z falami została rozwiązana w ten sposób, że każdą falę reprezentowała postać kobieca w powłóczyściej szacie błękitnej; poruszały się one płynnie, tanecznie, z miękką rytmizacją...” W *Nieboskiej* zaś „poszczególne grupy zrewolucjonizowanego proletariatu odtworzone zostały przez Schillera syntetycznie, każda grupa tworzy obraz zrytmizowany w ruchu, z podkreśleniem cech charakterystycznych fachu“.¹³

W *Kordianie*, w scenie pod Kolumną, tłum rozszarpuje czerwone sukno trybun i z tymi strzępami, jak z chorągwią rewolucji, w białych koszulach i czarnych pelerynach maszeruje po stopniach podestu krokiem mocnym, gniewnym (il. 247). W tym samym widowisku pamiętny jest pochód trumien: zbita gromada, jednobarwna, ze skrzynią trumienną na ramionach — jak jakiś koszmarny sen; również scena w domu wariatów, z grupami chorych, komponowanymi na zasadzie trójkąta, zmonumentalizowanymi, rzeźbiarskimi. W *Krzyżycie*, *Chiny* nawet z fotografii wyraźnie widać plastyczną kompozycję. Bitwa w *Juliuszu Cezarze* jest może lepiej skomponowana niż *Grunwald*: kilka grup po kilku ludzi w każdej jest widocznie wyodrębnionych, a linie lanc stanowią jakiś graficzny łącznik między nimi (il. 250).

W okresie późniejszym kompozycje Schillera są mniej rygorystyczne: w tłumie pomimo jednolitego zrytmizowania, opartego najczęściej na rytmie muzycznym, widoczne są pewne zróżnicowania wyrazu w trochę innym ruchu czy geście poszczególnych statystów. W *Dziadach* z 1934 r. (w Teatrze Polskim) dochodzi do głosu pewien monumentalny realizm zamiast ornamentyki monumentalnej. Tłum w kaplicy w zasadzie reaguje jak jednolita masa, której ukazał się w górze jakiś duch; jak zahipnotyzowani kierują oczy i wyciągnięte ręce w jedną stronę, ale jeden robi to ociężale, drugi z zapalem i namiętą wiarą (il. 248).

Podobne przemiany zachodzą również w plastyce Pronaszk: pierwsze dekoracje Teatru im. Bogusławskiego są jakby tłami ornamentacyjnymi z wyraźnie akcentowaną rytmiką promieni, fal, linii, płaszczyzn (*Opowieść zimowa*, *Achilleis*), potem formy mają trzy wymiary i charakteryzują przedmioty.

Ale dopiero światło stanowiło ostatni akcent plastyczny inscenizacji Schillera. Z reflektorami czynił podobne cuda czarujące widzów jak ze statystami w scenach masowych. Nie ulega wątpliwości, że światło jest pierwszorzędnym elementem plastycznym: kolorowym i walorowym. A nawet więcej, bo światło wydobywa bryłę, przestrzeń, aktora, grupy statystów. Schiller był niezrównanym plastykiem światła. Temu problemowi poświęcał zawsze bardzo dużo czasu i drobiazgowej uwagi. Zasadę oświetlenia omawiał ze scenografem na samym początku pracy, w fazie szkiców koncepcyjnych. Próby świetlne, przed general-

nymi, trwały nieraz kilkadziesiąt godzin bez przerwy (przynajmniej dla Schillera). Chociaż bardzo cenił pracę wybitnych scenografów i ich zdanie, to jednak światłem rządził się niepodzielnie. Z tego powodu dochodziło nieraz do ostrych sprzeczek, gdy zdania były różne. Schiller lubił światło ekspresjonistyczne, które wydobywało pewne grupy aktorów, pewne fragmenty dekoracji. Lubiał prowadzenie światłem reflektorów postaci otoczonej mrokami. Trochę jaśniejsza dekoracja łapała odbłaski; kazał przemałowywać, ściemniać. Najintensywniejsza czerń nie była dla niego — w niektórych sztukach — dostatecznie ciemna.

Schiller wszystko podporządkowywał swemu widzeniu: nie tylko światło, lecz również scenografa, aktora, muzyka, a nawet autora. Doprowadził w ten sposób do jednolitości spektaklu, a to warte było każdej ceny, warte było niezadowolenia tego czy innego artysty. To wskazywało drogę na przyszłość. A po tej drodze szli za nim godni i niegodni, ale wszyscy, jako reżyserzy, ba, inscenizatorzy! uważali się za wodzów teatru, jedynych twórców, naczelników aktorów i scenografów, choć nie znali nawet zasad twórczości aktorskiej i scenograficznej. Naśladownictwo, nawet słusznego kierunku, prowadzi na manowce.

Ten kierunek tworzenia jednolitego spektaklu, w którym wszystkie sztuki mają głos równorzędny, propagował Schiller przede wszystkim w Instytucie Teatralnym: przez swoje wykłady i przez organizację szkoły. Wykłady z dziedziny sztuk plastycznych i muzycznych były liczne i ważne. Do Instytutu ściągali uczniów Drabika i Daszewskiego z Akademii Sztuk Pięknych, dla uzupełnienia ich wiedzy o teatrze. Od młodych reżyserów wymagał skomponowanych makiet do opracowywanych sztuk; omawiano dekoracje teatralne, kierunki rozwojowe scenografii, wystawy malarskie. Projektowano Teatry Ogromne...

Można powiedzieć, że ta młodzież reżyserska była przygotowana do współpracy z plastykiem, że zaszczepiono jej zrozumienie i uznanie problemów plastycznych w teatrze, i to bez względu na to, czy mieli z niej wyrosnąć inscenizatorzy teatru widowiskowego, czy kameralnego — bo mieli być twórcami teatru współczesnego, a więc łączącego wszystkie sztuki w jedną sztukę teatralną.

Może ktoś zapytać: jaką korzyść daje reżyserowi projektowanie fantastycznego teatru przyszłości? Odpowiadam: ogromną. Powoduje zainteresowanie reżysera architekturą teatralną, jaką nie architekt, lecz właśnie reżyser i scenograf (i autor dramatyczny!) powinni formować, i pobudza fantazję. Ta ostatnia wartość jest może najważniejsza i najistotniejsza w wykładach Schillera: pobudzał fantazję. Chciał kształcić twórców nowej sztuki. Uczył rozwijać skrzydła do wielkiego lotu. Zapładniał wyobraźnię! Któż, jeśli nie wielki artysta, potrafi tego dokonać? Naukowiec? technik? — nie; potrafią oni wyuczyć reżyserii pseudofilozofów i rzemieślników, którzy nie tylko nie popchną sztuki naprzód, lecz nawet nie rozumieją ewolucji sztuki; spekulantów „naukowych”, specjalistów od klamek i szpar w dekoracji, nieteatralnych analityków teatralnych tekstów.

Nie tylko młodych ludzi uczył patrzeć daleko i wysoko, a nie na koniec własnego nosa; pobudzał do twórczości starszych, szczególnie dekoratorów. Z Drabikiem zrobił *Mieszczanina szlachcicem*, *Pastoralkę*, *Jak wam się podobą*, *Nieboską komedię*. Decydujące znaczenie miał dla rozwoju artystycznego Pronaszki, rozumiejąc jego koncepcje plastyczne, uzupełniając je plastyką reżyserską na tych samych zasadach opartą, twórczo zapładniając również swoimi wizjami. Wspólnie stworzyli największe inscenizacje: *Opowieść zimową*, *Kniazia Patiomkina*, *Achilleis*, *Różę*, *Sen srebrny Salomei*, *Krzyczcie*, *Chiny*, *Dziady*, *Koriolana*. Schiller wzbogacił scenografię Frycza *Śługą dwóch panów*, *Dziejami grzechu*, *Juliuszem Cezarem*, *Samuelem Zborowskim*. Śliwiński zawdzięcza mu swój rozwój w dużym stopniu dzięki współpracy przy *Samuelu Zborowskim*, *Przedmieściu*, *Wyzwoleniu*, *Królu Lirze*, *Człowieku i nadczłowieku*. Jarocki powinien mu być wdzięczny za swoje ciekawe dekoracje do *Kordiana*, *Szwejka*, *Fieska*. Schiller czyni jednym z najświetniejszych scenografów polskich młodego karykaturzystę Daszewskiego, z którym inscenizuje *Wojnę wojnie*, *Zwycięstwo*, *Królową przedmieścia*, *Widowisko rybaltowskie*, *Zbrodnię i karę*, *Krakowiaków i Górali*, *Celestynę*, *Burzę*. Dekoracje Gronowskiego do *Wieży Babel* spotyka się w zagranicznych albumach (inscenizacja Schillera). Z młodą Roszkowską Schiller wystawia *Judytę*, *Maszynę piekielną*. Kilka sztuk robi z Cegielskim i Kosińskim (również jego uczniami z PIST), z Kosińskim m. in. *Halkę*, *Sulkowskiego* (il. 249), a z Cegielskim *Nasze miasto*, *Korsarza*, *Wielkanoc*. W ostatnim okresie dużo wystawia z Axerem: *Igraszki z diablem*, *Na dzień*, *Tai Yang*, *Bóg, cesarz i chłop*, a przed wojną *Nieboską* w Łodzi.

Niewielu nazwisk scenografów polskich zabrakło w tym wykazie współpracowników Schillera; bo inscenizacje Schillerowskie to poniekąd historia polskiej scenografii, i to w jej najlepszych dziełach. Pomimo że nie pozwalał scenografowi na solowe popisy, na pomysły nie związane ze sztuką dramatyczną, a przeciwnie, zmuszał do trzymania się wspólnie przyjętej inscenizacji, to przecież rezultaty dla obu stron były pomyślne, a przede wszystkim były korzystne dla rozwoju sztuki teatralnej, bo dążył do nowej formy wypowiedzi artystycznej, zmuszał do wysiłku myślowego i twórczego, do konsekwencji i logiki, poczynając od założeń ogólnych, koncepcyjnych, do najmniejszego detalu kostiumu, dekoracji, rekwizytu. Wszystkim tym sprawił, że — jak powiedział Daszewski nad trumną Schillera — „sumieniem artystycznym i skalą osiągnięć w polskim teatrze było i pozostanie Jego imię”.¹⁴

Niezmierną zasługą Schillera dla polskiej scenografii były jego artykuły odkrywające problemy plastyki teatralnej, waga, jaką przywiązywał do spraw teoretycznych z tej dziedziny, starania nad utrwaleniem dorobku polskich scenografów w programach teatralnych i pismach teatrologicznych.

Przed wszystkim Schiller odkrył w Stanisławie Wyspiańskim reformatora teatru, twórcę nowoczesnej inscenizacji, prekursora Drabika i Pronaszki. Pierw-

szy ocenił wartości plastyczne *Warszawianki* w analitycznej pracy *Teatr Ogromny*, jej celową kompozycję architektoniczną i kolorystyczną, rolę rekwizytu. Zwrócił uwagę na wartość konkretną didaskaliów w projektowaniu dekoracji, dotychczas ocenianych jako mniej lub bardziej wartościowa poetycka fantazja.

Zaprzyjaźniony z Craigiem i świetnie zorientowany, od strony teoretycznej i praktycznej, w nowych kierunkach teatru europejskiego na Zachodzie i Wschodzie, propagował te idee, związane w dużym stopniu z problematyką plastyczną. A przecież nie naśladował ani Craiga, ani Meyerholda.

Polską scenografię, rozwijającą się dosyć chaotycznie i nieświadomie, Schiller zanalizował, odkrył indywidualności, genezę twórczości, wpływy, zasadnicze cechy, przyczyniając się tym do świadomego formowania twórczości poszczególnych artystów i teatru. On zwracał uwagę na związek między rozwojem scenografii i malarstwa, chociaż doskonale widział różnice między obu dyscyplinami i nie cierpiał projektów obrazowych, tworzonych bez oparcia o układ dramaturgiczny tekstu. Scenografię uczynił jednym z głównych elementów inscenizacji, dlatego dbał troskliwie o przechowywanie dokumentów plastycznego wyrazu przedstawienia. Dał podstawy wiedzy i nauce o scenografii.*

Leon Schiller był plastykiem teatralnym, mecenasem plastyki teatralnej i organizatorem nauki o tej dziedzinie — nic chyba, co wiązało się w jakikolwiek sposób ze scenografią, nie było mu obojętne. Jego wkład twórczy wszędzie jest widoczny, istotny i decydujący tak dla indywidualnych twórców, jak i dla oblicza teatru polskiego, w którym scenografia, chociaż czynnik bardzo dlań znamienny, nigdy nie formowała się w oderwaniu od tekstu, ani przeciw aktorowi, ani przeciw widzowi. Przy całej swojej awangardowości Schiller nigdy nie zerwał kontaktu ze społeczeństwem i jego możliwościami zrozumienia konwencji scenicznych. Był humanistą i od plastyka wymagał przede wszystkim ludzkiego stosunku do aktora i widza. Nie spotkamy u niego ani marionety, ani ruchomych schodów, ani spektakli *pour épater les bourgeois*. Ale nowoczesne idee polityczno-społeczne i artystyczne nadawały jego inscenizacjom charakter bojowy, były wyrazem walki o prawo ludzi pracy do sprawiedliwości i szczęścia, i o prawo artystów do swobodnego tworzenia nowej formy.

* Fotografie większości wymienionych w tym rozdziale inscenizacji znajdzie czytelnik pod nazwiskami poszczególnych scenografów.

V
SZTUKA
PLASTYCZNA
EDMUNDA
WIERCIŃSKIEGO

W przeciwieństwie do Schillera Wierciński buduje inscenizację na drobiazgowej analizie każdej postaci i każdej sceny. Tę zasadę wyniósł z „Reduty” i chociaż szedł inną drogą, chociaż dążył do innego wyrazu przedstawienia, zachował metody pracy reductowca, budującego to, co zewnętrzne, od wnętrza, formę od przeżyć psychicznych.

Na przykładzie Wiercińskiego możemy śledzić rozwój form teatralnych analogicznych do występujących w tym czasie w innych krajach. We Francji, Niemczech, Rosji po naturalizmie Meiningerów, Antoine’a, Stanisławskiego przychodzi okres buntu, zaznaczony poszukiwaniami formy bardziej mechanicznej niż psychologicznej: we Francji Copeau opiera się w inscenizacji i grze aktora na komedii dell’arte, w Niemczech rodzi się ekspresjonizm u Piscatora, w Związku Radzieckim teatr biomechaniczny u Meyerholda. Po dłuższym lub krótszym czasie następuje ewolucja tych form w kierunku pewnego klasycyzmu, nowego realizmu. Przykładem może być Jouvet, Brecht, Vilar.

Podobne przemiany obserwujemy w rozwoju artystycznym Wiercińskiego: początkowo reductowca, potem zbuntowanego ekspresjonisty z okresu Poznania i Łodzi, wreszcie, po różnych eksperymentach, budującego jakąś klasyczną inscenizację. Nazywam ją klasyczną, bo opierała się o wybitne wartości literackie, o podstawowe prawa kształtowania roli na przeżyciach psychicznych i na pełnym współudziale dobrej scenografii w spektaklu — po prostu na równowadze wszystkich elementów przedstawienia.

Czy Wierciński osiągnął pełnię wyrazu artystycznego w końcu swojego życia? — trudno powiedzieć. Mnie się wydaje, że nie. Politykę kulturalną lat 1949—1955 odczuwał dotkliwie i jako ograniczanie środków wypowiedzi, i jako brak zaufania do etyki i wyrobienia społecznego artystów. Ta polityka musiała działać hamująco na człowieka, który, swego czasu, aby zdobyć swobodę wypowiedzenia

się własnym stylem, nie zawahał się zerwać z Redutową rodziną, którą przecież kochał i szanował. Podobnie Schiller w ostatnim okresie życia nie stworzył dzieł najznakomitszych, a więc najtypowszych. Ale Schiller zdążył się już wypowiedzieć całkowicie, przede wszystkim w Teatrze im. Bogusławskiego i we Lwowie. Rozkwit twórczości Wiercińskiego przypada na lata powojenne, a te nie były pod względem artystycznym najłatwiejsze.

Jeszcze gorszy był okres pracy w TKKT, w którym Wierciński reżyserował sztuki nie leżące na linii jego zainteresowań. A że robił je świetnie? Był wyjątkowo sumienny w pracy i posiadał doskonałe opanowanie rzemiosła. Każdą pracę teatralną potrafił świetnie wykonać. Ale dysponowany artystycznie był niewątpliwie do repertuaru poetyckiego i jako aktor o wyjątkowym wyrazie plastycznym, i jako reżyser zwracający szczególną uwagę na stronę wizualną.

Te dwa aspekty zagadnienia chciałbym tutaj ukazać, a wydaje mi się, że nie wykraczają one poza ramy tematu, to znaczy plastyki scenicznej.

Wierciński nie grał dużo, a z postaci, które komponował — że użyję w tym wypadku słowa z nomenklatury plastycznej — niemal wszystkie to postacie nie-realistyczne, a co najmniej przetworzone poetycko przez pisarza. Wymienić więc można Księdza Piotra z *Dziadów* (il. 258), Szatana z *Kordiana*, Anubisa z *Maszyny piekielnej*, Geniusza z *Wyzwolenia*, Ewangelistę z *Wielkanocy*, Łukasiewskiego z *Nocy listopadowej*, Zielonego pajaca ze *Snu* itp. (il. 254).

Już sam wybór tych ról ma jakieś znaczenie. Wierciński „nadawał” się do grania postaci komponowanych, a nie naśladowanych z życia. A przecież i w repertuarze realistycznym dawał sobie doskonale radę, czasem nawet zastępował najwybitniejszych aktorów: Osterwę, Junoszę-Stępowskiego. Cóż więc wpłynęło na takie, a nie inne dyspozycje aktorskie Wiercińskiego, takie, a nie inne ukształtowanie zewnętrznej formy aktorskiej?

Dla każdego artysty sprawą bardzo istotną jest materiał twórczy, z którego ma stworzyć dzieło sztuki. Tym materiałem dla aktora jest on sam, jego własne ciało.

Wierciński był wzrostu wysokiego, bardzo szczupły, o bardzo wyrazistych rękach i twarzy, kościsty. Ta budowa predysponowała go do wyrazistych ruchów długich, kościstych rąk, wyrazistej mimiki twarzy o głębokich oczodołach i ogromnych oczach. Jego ciało było proste, zwięzłe, miało z natury budowę syntetyczną, plastyczną.

Te wartości Wierciński jeszcze bardziej podkreślał przez charakterystycję, która nie polegała na naśladowaniu jakiegoś znajomego czy nieznanego spotkanego na ulicy czy widzianego na fotografii — jakby to zrobił np. aktor naturalistyczny — przeciwnie, charakterystycja Wiercińskiego szła w kierunku innym. W Księdzu Piotrze powiększa jeszcze bardziej oczodoły i czerni je, że wyglądają jak otchłan, w której jarzą się światła oczu, w Szatanie tworzy sobie również maskę przerysowaną, w Pajacu komponuje twarz godną pędzla Picassa. Nie idzie w kierunku

naśladownictwa, powiedzmy, w kierunku tworzenia portretu w stylu dziewiętnastowiecznym, raczej stylizuje, upraszcza jak współczesny malarz.

W tym samym kierunku komponuje ruch i gest. Każda postać wyraża się pewną gamą charakterystycznych, wyszukanych, skontrolowanych gestów. Każda jego poza wyrażała naczelną ideę postaci. Jako Łukasieński nie grał umęczenia, ciężenia kajdan, strachu przed drogą nieznana, lecz grał wiarę w niepodległość ojczyzny, wiarę w jutrznię swobody. Podobnie rzeźbiarz wyraża posągiem jeden zasadniczy wyraz swego bohatera: Wawrzyniec Medyceusz jest myślicielem, Julian jest wojownikiem.

Aktor realistyczny, naśladowający, gra wszystko, aktor komponujący — tylko to, co jest potrzebne. Wówczas jego postać wrzyna się w pamięć, pozostaje w oczach jego sylweta, ruch, gest. Ten gest i ruch nie są ilustracyjne, nie powtarzają ręką wypowiedzianych słów, lecz raczej charakteryzują postać postawą, rytmem stawianych kroków, linią rąk, profilem głowy. Jaka szkoda, że z ról Wiercińskiego nie nagrano filmu. Okazałoby się z całą pewnością, że w każdej chwili jego postać była skomponowana, że mógłby być modelem rzeźbiarza, niemal rzeźbą samą.

Nie ulega wątpliwości, że jak jego ekspresyjna powierzchowność, tak również jego tendencje artystyczne miały wpływ na kształt roli, kształt ekspresjonistyczny. Wierciński przez całe życie był ekspresjonistą, ale tę formę umiał wzbogacić sercem, duszą, rozumem, po prostu życiem człowieka zawartym w jego wnętrzu, ale objawiającym się na zewnątrz tylko przez filtr artystyczny. Przejął z ekspresjonizmu wyrazistość środków aktorskich, plastyczną kompozycję postaci. Ale podczas gdy innych ta droga prowadziła do zmechanizowanego manekinu, Wierciński poszedł w kierunku żywej rzeźby.

Może również zaważyła tutaj w pewnym stopniu „Reduta“, ale przede wszystkim wysokie pojęcie o aktorstwie, którego nie uważał za umiejętność naśladowania, udawania kogoś, lecz za sztukę tworzenia postaci, tak jak ją rozumieją rzeźbiarze i malarze. Przecież nie oceniamy wartości portretu Rembrandta według lepszego czy gorszego podobieństwa do postaci portretowanej, lecz według logiki komponowania postaci, tworzenia człowieka. Dlatego artysta przybrał ów boski przydomek twórcy. Naśladowca różnych prądów, imitator innych ludzi, nie może się zwać twórcą, ani jego zawód — sztuką.

Wierciński był znawcą sztuki zamiłowanym w malarstwie. Kochał muzea. Ale obrazy nie służyły mu za wzory kopii, lecz za wzory logicznego i twórczego komponowania. Widział w nich całe bogactwo wewnętrzne przedstawione tylko przez środki wizualne, tylko przez gest, mimikę. Wierciński studiował swoje role przed lustrem, kontrolował swój obraz, swoją kompozycję plastyczną. Nie wystarczało mu samo wnętrze, a reszta: głowa, ręce, jak wypadnie; nie, widz patrzy! I tak jak do jego uszu dochodzą słowa skomponowane przez poetę w pięknym rytmie, pięknym zestawieniu głosek, w pięknym brzmieniu muzycznym głosu,

podobnie zewnętrzny wyraz aktora musi być skomponowany, ładny plastycznie, sugestywny, rytmiczny.

Wydaje mi się, że aktor-plastyk jest zjawiskiem dosyć rzadkim u nas, szczególnie dzisiaj, po katastrofie wojennej, która przerwała poszukiwania twórcze w tym kierunku, która przerwała normalne drogi rozwoju; szczególnie dzisiaj, po przeżytych nawrocie do form dziewiętnastowiecznych. Znow widzimy tę samą drogę ich przezwyciężania: ekspresjonizm w formie mechanistycznej uważany jest za szczyt postępu i nowości. Przykład aktorstwa Wiercińskiego może ułatwić dalszą ewolucję, dojście do wzbogaconej kompozycji formy aktorskiej, a stąd do dalszych poszukiwań, bo, oczywista, droga rozwoju sztuki nigdy nie ma końca.

W tym zagadnieniu leży również tajemnica łączności aktora z dekoracją, a więc jedności spektaklu. Nie ulega wątpliwości, że inne formowanie przestrzeni sceny wymaga innego formowania roli. Aktor udający świetnie pasował do dekoracji iluzjonistycznej. Ale aktor naturalistyczny jest zgrzytem w dekoracji np. kubistycznej. Dlatego Pronaszko swoimi rurami z tektury po prostu nie pozwalał aktorowi na naturalizm. Tekturę jednak można pogiąć. Lepiej, żeby ruch był organizowany przez kompozycję artystyczną. Dopóty, dopóki aktor nie będzie plastycznie komponował swojej postaci na scenie, nie może być mowy o nowoczesnym i dobrym teatrze. W tym celu potrzebne są studia plastyczne, obcowanie z dziełami sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej i patrzenie na siebie, komponowanie swojego ruchu w kostiumie. Aktor musi być plastykiem, i to plastykiem nowoczesnym. Oczywiście termin „plastyka“ rozumiem tu odpowiednio szeroko, co chyba jasno wynika z całości rozumowań przeprowadzonych w tej części mojej pracy.

Przez scenę w szaroniebieskim świetle przesuwają się trzy postacie w czerni. Przed nimi Szymena, za nimi dziecko z latarnią na drążku. Wierciński kilkakrotnie powtarza tę scenę, przeprowadza postacie bliżej i dalej, reguluje ich ruch płynny, a niespokojny, delikatnie tonuje światła — tworzy nastrój jakiegoś smętku poetyckiego (il. 259).

Wydaje mi się, że te obrazy, w których występuje niewielka ilość osób w wielkiej przestrzeni sceny, są komponowane przez Wiercińskiego szczególnie pięknie. Twórczość Schillera raczej charakteryzują wielkie masowe sceny, zbity i dynamiczny tłum rewolucjonistów krzyczących, walczących. Wierciński jest delikatniejszy, subtelniejszy w ruchu i kompozycji małych grup, bardziej poetycki, bardziej pastelowy, operujący półtonami. Jego obrazy nie porywały, nie zagrzewały do buntu, raczej wprowadzały w romantyczny nastrój. Jest rzeczą charakterystyczną dla jego sylwetki artystycznej duża ilość inscenizacji sztuk Słowackiego. Nie *Dziady*, nie *Nieboska*, lecz *Fantazy*. Z dramatów Szekspira wybiera poetycką fantazję *Jak wam się podoba*. Pociąga go *Cyd* Wyspiańskiego, w którym jest więcej romantyki niż bohaterstwa, więcej czułości niż ognia, więcej poezji niż siły. Z romantyków francuskich inscenizuje Musseta (*Lorenzaccio*),

a nie Victora Hugo, ze współczesnych autorów francuskich jest mu bliski Giraudoux (*Elektra*, il. 261), a z autorów polskich poetycki Szaniawski; w *Dwóch teatrach* rozbudowuje scenę z małymi żołnierzami, słynny obraz krucjaty dziecięcej, również pełen romantycznej zadumy i smętku.

Niektóre sceny stworzone przez Wiercińskiego, sceny milczące, obrazy sceniczne, zrosły się nierozdzielnie z dramatami. Dlatego że były bardzo wymowne w swojej treści plastycznej i dlatego że były ściśle zespolone ze sztuką, nie dostrzegało się nawet, że osoby dramatu milczą, a „przemawia“ obrazem ruchowym sam reżyser.

Pierwszą manifestacją owego teatru, w którym wartości widowiskowe o zabarwieniu poetyckim odgrywają bardzo istotną rolę uzupełniającą, rozbudowującą tekst dramatyczny, jest inscenizacja *Snu* Kruszewskiej, wystawionego w wileńskiej „Reducie“ — trochę za plecami Osterwy — wspólnie z Iwo Gallem, w duchu ekspresjonizmu i symbolizmu (il. 255, 256). To spowodowało rozłam, a przynajmniej oddzielenie się pewnej grupy redutowców pod kierunkiem Wiercińskiego, z Krassowskim jako scenografem. Tworzą oni teatr na niewdzięcznym terenie Poznania (Teatr Nowy, 1926—1927). Repertuar jest nowoczesny, poetycki, a inscenizacja łączy w sposób oryginalny nową formę ekspresjonistyczną z tendencjami symbolistycznymi. Wystawiono poza *Snem* m. in. *Śnieg* Przybyszewskiego, *Łyżki i książyc* Zegadłowicza, *Maski* Crommelyncka (il. 257). Wszystkie w kubistycznych dekoracjach Krassowskiego.

Tak więc dla Wiercińskiego sprawa współpracy z plastykiem nie była rzeczą obojętną. Większość inscenizacji stworzył z Teresą Roszkowską. Jest to wybór artystyczny konsekwentny i logiczny, już sam w sobie godny podkreślenia. Oblicze indywidualne artysty nie może być różnorodne, bo wówczas jest obliczem eklektycznym; artysta musi mieć swój styl, wyrażać się w pewnych, właściwych sobie formach. Scenograf jest najbliższym współpracownikiem reżysera, szczególnie w zagadnieniach inscenizacyjnych. Jeden tworzy przestrzeń, drugi tę przestrzeń zapełnia ludźmi stworzonymi (w ich obrazie zewnętrznym) również przez scenografa. Musi więc istnieć wzajemne porozumienie, wspólny styl plastyczny — to jest warunkiem jedności inscenizacyjnej przedstawienia. Wierciński tę prawdę rozumiał lepiej niż inni reżyserzy.

Wyobraźmy sobie jakiś zespół architektów, którzy projektują wspólnie. Może to dać bardzo ciekawe rezultaty, bo każdy jest wybitnym specjalistą w pewnej dziedzinie. Ale wszyscy muszą mieć jednolite poglądy na rolę architektury, na jej styl, na zadania estetyczne. Zmiany w tym zespole doprowadziłyby do dzieła być może interesującego w szczegółach, ale dzieła niejednolitego, w różnych stylach, pozbawionego artystycznej harmonii.

Wierciński, chociaż nie był dyrektorem teatru, miał swój zespół artystów; pracował najczęściej z pewnymi aktorami i z jednym scenografem — mieli wspólny język i wspólne poglądy na zadania teatru.

Plastyka Roszkowskiej jest może plastyce Wiercińskiego najbliższa. Co prawda,

barokowość i dynamika nie są cechami Wiercińskiego, ale w dekoracjach Roszkowskiej istnieje jeszcze romantyka jej tiulowych drzew, delikatnych draperii zawieszonych na kolumnach; w kostiumach zaś te tendencje są widoczne w zamiłowaniu do plisowanych sukien, do płaszczy lekkich i obfitych, które jak obłoki unoszą się dookoła postaci.

Ta romantyka i poetyckość musiały Wiercińskiemu odpowiadać, dlatego tworzył wspólnie z Roszkowską.

W okresie ekspresjonistycznym współpracuje z nim przede wszystkim Feliks Krassowski. Razem z nim wyjechał z Wilna, z „Reduty“. Tylko Wierciński i Schiller szukali długotrwałej współpracy ze scenografami; inni reżyserzy pracowali, z kim popadło, byleby mieli „wygodne“ sytuacje, to znaczy dużo wejść i dużo mebli. Problemy plastyczne reżyserii — kogóż obchodziły, któż je dostrzegał? Problemy jednolitości stylu — któż o nich miał pojęcie?

Stosunek Wiercińskiego do pracy scenografa był wzorowy, pełen szacunku do współtwórcy inscenizacji. Nie było chyba wypadku zmiany elementów dekoracji na próbie generalnej. Projekty kostiumu i charakteryzacji obowiązywały aktora; żadne pozorne niewygodności nie mogły być pretekstem do odrzucenia projektu, jeżeli był słuszny w charakterze i celowy artystycznie.

Ale główną zasadą Wiercińskiego, jaką wyniósł z „Reduty“ i przekazał kolegom, z którymi współpracował, i swoim uczniom, był ów sakralny stosunek do sztuki teatralnej, głębokie pojęcie o zawodzie artysty teatru, o jego posłannictwie artystyczno-społecznym.

O plastyce masowych scen schillerowskich mówiło się i pisało wiele. W związku z twórczością Wiercińskiego o tych wartościach nigdy nie wspomniano. O Schillerze mówiło się, że nie umiał pracować z aktorami, że wszystko poświęcał widowisku. O Wiercińskim, który był aktorem, nikt powiedzieć tego nie może. A przecież z drobiazgową uwagą na wewnętrzne przeżycia psychiczne postaci dramatu potrafił połączyć kompozycję formy aktorskiej, a przecież mimo drobiazgowej analizy psychologicznej całej sztuki i szacunku dla poety potrafił tworzyć poetycką plastykę widowiska jak najwspanialszy malarz.

Wydaje mi się, że zasygnalizowanie problemów plastycznych w innych dziedzinach sztuki teatralnej niż sama scenografia jest w tej pracy niezbędne, tym bardziej że przykładów jest tak mało.

VI
KAROL
FRYCZ

Stanisław Wyspiański był scenografem potencjalnym. Jego realizacje ograniczyły się do projektów, projekty do opisów. Teatr swój zbudował w wyobraźni, gdzie żaden magistrat ani dyrektor nie mogli mu przeszkodzić. Był prorokiem, który w swoim dziele przepowiedział przyszłość, ale jego idee trzeba było dopiero wprowadzać powoli w życie teatralne. Powoli, ażeby nie zastraszyć zacofanych artystów teatralnych i publiczności; powoli również i dlatego, że spuścizna jego była tak wielka, twórcza i różnorodna, że realizować jej nie mógł jeden scenograf. Ideami Wyspiańskiego zapłodnili swoją twórczość Frycz, Drabik i Pronaszko.

Pierwszym zadaniem postawionym przez Wyspiańskiego była walka z komplectami dekoracji wiedeńskich, komponowanie do każdej sztuki nowej oprawy plastycznej, określającej czas i miejsce akcji, założenie polskiej szkoły dekoracyjnej — to zadanie zrealizował Karol Frycz.

Na tej bazie Wincenty Drabik mógł tworzyć patetyczne dekoracje do dramatów poetyckich, feeryczne malowidła, różnobarwne jak kwiaty polne, jak pawie pióra — obrazy jego odczuć indywidualnych.

Następnie Andrzej Pronaszko, wychodząc z potężnej bryły *Bolesława Śmiałego* i z nowych koncepcji kubistycznych malarstwa sztalugowego, stworzył scenografię architektoniczno-rzeźbiarską.

Ci trzej scenografowie są ściśle związani ze Stanisławem Wyspiańskim, z niego się wywodzą, jego dzieło kontynuują i rozwijają; to, co było ideą, wprowadzają w czyn.

Ale nie są sami. Otacza ich wielka grupa malarzy, którzy poświęcili się teatrowi, dekoratorów mniej twórczych może, ale ambitnych i pożytecznych dla polskiej kultury teatralnej.



Trzy elementy wpłynęły na dekoratorską drogę Frycza: Stanisław Wyspiański, studia w Wiedniu u Rollera i „Zielony Balonik”.

Karol Frycz (1877—1963) jest uczniem Wyspiańskiego.

Nie w sensie dosłownym. Wyspiański dopiero przy końcu życia został zaproszony na katedrę Sztuk Dekoracyjnych Akademii krakowskiej. Frycz uczył się więc u Mehoffera, Wyczółkowskiego, Stanisławskiego i Malczewskiego. Ale Wyspiański — malarz i dramaturg — był magnesem przyciągającym całą młodzież, a szczególnie miłośników teatru, wśród nich Frycza.

Każda premiera teatralna dramatów Wyspiańskiego była nie tylko jakąś manifestacją zwycięstwa awangardy Młodej Polski, ale również pewnym skandalem — a to działa na młodą wyobraźnię. *Warszawianka*, *Wesele*, *Bolesław Śmiały* — to wyjątkowe premiery. Jednych entuzjazmowały, bo niczego podobnego dotąd nie widzieli i czuli, że dzieje się coś wielkiego, historycznego. Inni oburzali się, protestowali, wychodzili trzaskając drzwiami; nawet sam rektor Tarnowski zniżył się do napisania paszkwilu na poetę. Słowem, atmosfera premiery *Hernaniego* czy *Cyrulika sewilskiego*, czy *Cyda*.

Młodzież interesowała również plastyka Wyspiańskiego. Nie tylko jego obrazy pastelowe, ale może przede wszystkim grafika użytkowa, mebel, wnętrze, pomysły architektoniczne, dekoracje teatralne, tkanina, ceramika. Tymi dziedzinami mało kto z artystów się zajmował, jako niegodnymi jeszcze wówczas miana sztuki — a były one już modne, do czego przyczyniła się w dużym stopniu secesja.

Toteż, gdy Wyspiański został profesorem Akademii Sztuk Pięknych, zapisała się do niego olbrzymia ilość studentów, a pierwsze spotkanie z uczniami było manifestacją całej młodzieży, ze wszystkich uczelni Krakowa.¹⁵

Poza tym sama postać Wyspiańskiego budziła jakiś respekt: to, co mówił, zamysłony, pełen poczucia własnej wartości, było godne zapamiętania jak przykazanie — i jego uczniowie do dnia dzisiejszego te słowa powtarzają.

Wyspiański bardzo cenił dobre rzemiosło, fachowe wykształcenie. Stąd jego szacunek np. dla Spitzziara, dekoratora bez żadnych przecież wartości twórczych, ale doskonałego rzemieślnika.

Dlatego Frycz, pragnąc po ukończeniu Akademii zapoznać się z techniką teatralną, wyjeżdża do Wiednia i wstępuje do Kunstgewerbeschule. Nauka w szkole połączona jest z praktyką teatralną we wszystkich kierunkach. Opera wiedeńska stała wówczas na wysokim poziomie, który zawdzięczała współpracy reżysera i dyrektora Gustawa Mahlera z dekoratorem Rollerem. Tam, u właściwego źródła, Frycz poznał się z techniką dekoratorską wprawdzie w stylu dziewiętnastowiecznym, ale świetną pod względem rzemiosła.

Gdy wrócił do Krakowa, Kotarbiński nie spieszył się z zaangażowaniem go do swego teatru, nawet nie myślał o powierzeniu młodemu dekoratorowi jakiejś sztuki.

Jest rok 1905. Wyspiański ubiega się o dyrekturę teatru krakowskiego. Fryczowi proponuje objęcie działu dekoratorskiego. Kandydatura Wyspiańskiego upada. A Frycz produkuje się w „Zielonym Baloniku”. Rysuje karykatury, satyryczne obrazy (np.: odbudowa Wawelu wg koncepcji Rady Miejskiej, socjalistów, w stylu zakopiańskim itp., il. 236—239), projektuje zaproszenia, lalki do szopki, recytuje wiersze. Adam Grzymała-Siedlecki przedstawia nam taki portret Frycza z tamtych czasów:

„Jak skra żywy, jak skra błyskotliwy w rozmowie, dowcipny, pełen świetnych określeń, zawsze wysmienitych, jak jego karykatury, które go czyniły znanym i poza murami szkoły [Akademii Sztuk Pięknych]. Niedbale dystygowany, a w każdym elektronie artysta, mocno przywarły do krakowskiej cyganerii, tym się jednak odznaczał, że w przeciwieństwie do zaprzysięgłych «krajowców» w młodzieńczych już latach zdołał zwiedzić ważniejsze centra kulturalne Europy i zewsząd wywieźć nową dozę wzbogaconego pojęcia o sztuce. W sposobie bycia fantasta, zawsze wesół, zawsze wartki lekkoduch, a o umyśle kaducznie trzeźwym, prawdziwie sprawnym, w którym nie tylko profesjonalne, ale i ogólne duże wykształcenie w starannym żyło uporządkowaniu. Naczelną cechą tego dynamicznego umysłu był k r y t y c y z m, wyostrzony krytycyzm, odruchowo kierujący się ku humorystycznemu przedstawieniu ludzi i rzeczy. Mniejsze czy większe ziarno komizmu umiał dostrzegać tam, gdzie niedostrzegalnym ono bywało dla innych, nawet dość bystrych inteligencji. A z jakąż pasją wyszukiwał w Krakowie te ziarenka! Jakież ze sobą nosił torby wypchane spostrzeżeniami, określeniami, podkoloryzowaniami toczącego się «podwawelskiego» życia! Jak go pełno było: w salonach, w kawiarniach, w teatrze, na «sesjach», na «posiedzeniach» — a wszędzie polującego na ludzką śmieszność, na czyjąś gafę, na jakąś indywidualną czy zbiorową bzdurę. Nietrudno się domyślić, czym dla «Zielonego Balonika» było takie ucieleśnianie się tego dowcipu. Zażyły, zaprzyjaźniony z twórcami zielonobalonikowego repertuaru, niejedną raz umiał im przynieść temat i niejedno wyborne naświetlenie. Nigdzie nie wymieniony, zawsze dyskretnie anonimowy, rzetelnie a radośnie spełniał rolę «cichego współnika» w niejednym z programów.”¹⁸

Ten portret jest niezbędny dla poznania Frycza. Takim pozostał do późnej starości.

Teofil Trzciński zaś tak charakteryzuje artystę:

„W tygodniku «Liberum Veto», wydawanym w latach 1903 i 1904, pozostawił liczne kapitalne próby swojej satyrycznej weny. W czerwcu 1904, z okazji imprezy artystów Teatru Miejskiego na rzecz Kasy Emerytalnej, młodzi malarze dla poparcia celu złożyli im cenny dar w postaci Teki z kilkudziesięcioma litografiami karykatur teatralnych. Spotykamy tam nazwiska Sichulskiego, Rzekkiego, Kuczborskiego, J. Czajkowskiego, Procajłowicza. Frycz jest nie tylko reprezentowany liczebnie najmocniej, ale też znakomitymi karykaturami, wśród których karykaturę Kazimierza Kamińskiego (il. 265) nazwać można śmiało

arcydziełem syntezy, odtwarzającej niewieloma liniami sylwetkę zewnętrzną i styl osobisty człowieka.¹⁷ Takich genialnych, nowoczesnych w formie karykatur Frycza można wskazać więcej: wspaniała Sulima w roli Rachel (il. 264), Wysocka, Sosnowski, Trzciński, Wojnowska, Przybyłowicz (il. 266), Mielewski, Tarasiewicz. Wyspiański, Frycz, Stopka, te trzy nazwiska scenografów, mogą reprezentować pół wieku karykatury polskiej!

Frycz nie przerywa malarstwa sztalugowego, projektuje meble i wnętrza, polichromię kościołów, eksperymentuje nowymi technikami graficznymi, tworzy obrazy z naklejanych papierów kolorowych. I Trzciński kontynuuje: „Celowo wyliczam zajęcia Frycza w tym krótkim okresie, widząc w tych jego rozlicznych zainteresowaniach niejako ciąg dalszy przygotowania do właściwego działania w teatrze. W związku z tym trzeba też zapisać jeden charakterystyczny szczegół [...]. W tych czasach, rozrywany na różne strony, potrafił ginąć bez śladu w małym Krakowie, stawał się nieuchwytny, nieosiągalny, wprawiał w rozpacz przyjaciół, rzadko dotrzymując umówionego *rendez-vous*. Należało to przypomnieć, ponieważ odpokutował za to na wesoło w «Zielonym Baloniku», w przepysznym kuplecie Witolda Noskowskiego.”¹⁸

A oto ów kuplecik:

Halo? — Tu teatr. Frycz tam był?
Pięć minut. Cztery suknie zszył.
Trzy dekoracje machnął w mig,
Pędząc ku drzwiom, coś pilnie strzygł.
Halo? — Tu Sauer. Pił sześć kaw,
Był minut trzy, bo nawał spraw...
Halo? Hawelka? — Sługa sług.
W tej chwili właśnie przeszedł próg...
Jak to? — Nie wie pan dobrodziej?
Tu o tej porze zawsze chodzi!...
Halo? — *Hier Wien!* — Pomyłka, czort!
Jawohl, um sieben war er dort
Im Café Pucher... Mario, strać.
Żyd wieczny tak nie umie gnać...

Ale tymczasem następuje jeszcze większe zbliżenie Wyspiańskiego i Frycza. Podczas choroby Frycz odwiedza przykutego do łóżka artystę, a nawet służy mu za lektora.

Niewątpliwie rozmawiali o teatrze, o dekoracjach, i misję reformy scenografii polskiej Wyspiański powierzył Karolowi Fryczowi.

Po mianowaniu Solskiego dyrektorem teatru krakowskiego, po chwilowym smutku spowodowanym odsunięciem Wyspiańskiego, nadzieja wstępuje w serca, bo nowy dyrektor zaprasza Wyspiańskiego do współpracy, deklaruje gotowość wystawienia wszystkich jego sztuk, zrealizowania programu reformy. Ale, jak

już wiemy, Solksi za życia Wyspiańskiego nie wystawił żadnej z jego sztuk, nie skorzystał również z jego talentu inscenizacyjnego.

Natomiast w pierwszym roku dyrekcji Solksi powierza Fryczowi pracę w teatrze (1906), a mianowicie, jak określa Teofil Trzciniński, „spreparowanie ze starych dekoracji możliwie zmodernizowanej wystawy *Pelleasa i Melisandy*“. Jednym słowem, tanio i dobrze. Wiedeń i moderna, coś z Wyspiańskiego i dużo z Kotarbińskiego. Trzciniński twierdzi, że Frycz świetnie wywiązał się z zadania, „skupiając całą uwagę na światłach, których w tej różnorodności zróżnicowania efektów nigdy jeszcze w Krakowie nie widziano. Tylko ktoś, kto znał ówczesną aparaturę świetlną tej sceny, mógł ocenić wkład wynalazczości i pomysłowości, konieczny, by stworzyć dla wizji poety tło pozaczasowe, by zaćmić realistyczne szczegóły i szczegółiki staroświeckich kulis, wydobyć jedynie zasadnicze linie i kontury oraz sylwety ludzi na ich tle. Rzeczy, które dziś są chlebem codziennym dla początkującego elektrotechnika teatralnego, były wtedy rewelacją, np. zupełne wyłączenie dolnej rampy na przodzie sceny albo oświetlenie dwóch osób siedzących w głębokiej niszy okiennej jedynie ostrymi promieniami wpadającymi z zewnątrz, albo w scenie przy studni skonstruowanie silnych blasków południa głębokim cieniem, padającym od wielkiego drzewa. Po raz pierwszy na scenach naszych pokazano w tej inscenizacji magię światła i cienia.“¹⁹

A więc Frycz wybrał z magazynów jakiś tam komplet średniowieczny, zagubił te dekoracje w cieniu, a całą siłę światła reflektorów skierował na aktorów, na środek sceny — było to w tych warunkach rozwiązanie naprawdę znakomite.

Pierwszy projekt dekoracji namalował Frycz do *Księcia Niezlomnego* Calderona, którego premiera odbyła się w cztery tygodnie później; ale nie do całej sztuki, lecz tylko do dwóch obrazów — resztę widocznie dało się wybrać z kompletów wiedeńskich. Z kostiumami było gorzej i Solksi musiał przeboleć potrzebę zaprojektowania nowych strojów przez Frycza. „I tu ujawniła się po raz pierwszy, tyle razy później zadokumentowana, umiejętność Frycza komponowania kostiumów w związku z całokształtem obrazu scenicznego (mimo indywidualizowania każdej figury), niejako transponowania charakterów na linie i barwy. Król Fezu, Mulej, Tarudant — każdy z nich miał swój odrębny wyraz kolorystyczny. Król w szacie jasnoamarantowej z pasami złotymi w złote hafty przy brzegach jednej i drugiej poły oraz na dole. Zawój biały i takież płaszcz złoto haftowany. Mulej w płaszczu ciemnobłękitnym w szachownicę z dużych srebrnych prostokątów ornamentalnych, zbroja z dużych blaszek ciemnosrebrnych laserowanych i w tym tonie hełm inkrustowany czarnymi arabeskami. W kontraście z nimi dwoma dość barbarzyński strój Tarudanta, z materii lśniącej, przez pół ciemnobłękitnej i soczysto zielonej z grubymi złotymi aplikacjami. Przy nich Feniksana snuła się niby eteryczne zjawisko z innego świata — najpierw w obłoku gazy o kilku subtelnych zielonych tonach, później w szacie z wiotkiej tkaniny jasnoniebieskiej ze srebrem, przepasanej szeroką, ciemną amarantową szarfą, spinaną

na biodrach, opadającą aż do stóp, wreszcie, po usunięciu tego pasa, w autentycznym arabskim kaftanie turkusowym, srebrem haftowanym.²⁰

Podaję ten precyzyjny i wyczerpujący opis, gdyż jest on jedynym dokumentem tamtych czasów. Przypominają się kostiumy opisywane przez Wyspiańskiego w *Protesilasie* i komponowane przez Baksta kilka lat później kostiumy do baletów Diagilewa (Paryż 1909). Ich cechą charakterystyczną jest barwność, graficzność, dekoracyjność; zamiłowanie do ornamentów, koloru srebrnego, kontrastowych zestawień i użycie przezroczystych tiulów.

Ta sama zasada panowała w kompozycji projektowanych przez Frycza dekoracji: „Tło dekoracyjne swym kolorystycznie śmiałym przepychem aż raziło oczy, przyzwyczajone do tradycyjnych wiedeńskich płócien (albo miejscowych w tym samym stylu), fabrykowanych we wszystkich niemieckich *ateliers* od blisko stu lat wedle recepty Goethego, znanej z zapisków Eckermanna: «dekoracje powinny wpadać mniej lub więcej w ton brunatny, na którym barwy strojów odbijają się w pełnej świeżości». Po tych «asfaltowych sosach» (wedle definicji niemieckiego krytyka) musiała radować wzrok niemalże jaskrawa gama barw egzotycznego ogrodu, z wybijającym się akcentem czerwieni gęsto ukwieconych pękami róż wielkich krzewów wokół białych murów narożnika pałacu maurytańskiego. Wszystko to zalane najbardziej południowym słońcem, na jakie stać było aparaturę krakowską. W drugiej dekoracji podobny akcent zasadniczy nadawał głęboki granat zatoki morskiej na ostatnim planie, z pomarańczową linią horyzontu, w kontraście z białą wieżą i skałami pierwszego planu i takimiż murami budynków, widocznych w perspektywie drugiego brzegu zatoki.”²¹

Zdawać by się mogło, że *Księżę Niezłomny* w Krakowie wyprzedził *Szecherezadę* w Paryżu. Oba spektakle mają te same założenia plastyczne. Niestety, przedstawienie krakowskie nie miało jednolitości, niektóre dekoracje były dobrane, niektóre kostiumy zapewne również dla oszczędności dobrano z magazynów teatralnych. I na pewno reżyseria Solkiego nie wносиła do sztuki teatralnej nic odkrywczego. W sumie wysiłek scenografa poszedł na marne, bo był samotnym zrywem, który dostrzegli i zanotowali niektórzy co bardziej wrażliwi widzowie, jak Trzcíński, ale nie zanotowała go historia teatru europejskiego. Winę ponosi przede wszystkim Ludwik Solski, którego kultura plastyczna niewiele różniła się od jego poprzedników na tym stanowisku. A na wschodzie i na zachodzie Europy te właśnie problemy plastyczne stały się motorem postępu w sztuce teatralnej. Chociaż nie mieli tam tak wielkiego artysty teatru jak Wyspiański. Ale z nowej myśli inscenizacyjnej, z nowego pojmowania teatru Solski niczego nie rozumiał. Gdy w 1911 r. zdecyduje się na wystawienie *Legionu*, to dekoracje zamówi w... Wiedniu — nowy komplecik „kolorowych celniejszych widoków Rzymu”. Wyspiański musiał się przewracać w grobie!

Niewiele projektował Frycz dekoracji dla teatru krakowskiego za dyrekcji Solkiego.

Ale wówczas zaczęła się współpraca jego z Arnoldem Szyfmanem.

W 1906 r. Szyfman organizuje w Krakowie rodzaj teatru kabaretowego. Za granicą ten rodzaj osiąga duże powodzenie materialne, wykorzystując sławę artystycznych kabaretów i popularność śpiewanych tam piosenek, pewną tajemnicę skandalów, rozpusty — owocu dla mieszczaństwa niedozwolonego, a więc pociągającego i słono opłacanego. Z zebrań artystów w „Chat Noir“ czy „Lapin Agile“ powstał „Moulin Rouge“, „Moulin de la Galette“, a potem „Folies-Bergère“. Zamiary Szyfmana nie idą chyba tak daleko. Ale grunt jest przygotowany „Zielonym Balonikiem“ i należy się spodziewać również w Krakowie zainteresowania mieszczaństwa, które przecież na „zebrania“ Balonikowe do Jamy Michalika dostać się nie mogło bez specjalnych a nielicznych zaproszeń.

Szyfman otwiera więc kabaret „Figliki, teatr pod grubym a sprośnym Marchottem“. Zaprasza Frycza do dekorowania sali i malowania dekoracji, które — jak w „Baloniku“ — ograniczały się jedynie do rysunków czy ustawienia kilku akcesoriów.

Śpiewano wówczas w „Baloniku“ o Kasztelanie — Solskim, Sowizdrzale — Szyfmanie i Fryczu:

Kasztelanowi miejski
Teatr stawia Zawiejski,*
Styl krakowsko-chaldejski.
A Sowizdrzał, nieboże,
Hotel stroi, jak może.**
I Fryczem jeno orze.
Kasztelan ma Burghardy,**
Stolarzy, krawców gwardy.
Z Siemiradzkiego hardy.****
Sowizdrzał, fara chuda,
Nie ma tam mnogo luda,
Frycz klei wszystkie cuda.*****

Ale widocznie jeszcze nie dość znali głębię krakowskiego zacofania. Powodzenie było tak mierne, że po miesiącu zespół musiał wyjechać na prowincję i „Figliki“ się skończyły.

Dzięki temu faktowi polski teatr przeniósł się do Warszawy, bo tam wyjechał Szyfman i Frycz.

Ale zanim Frycz odjedzie z Krakowa, stworzy jeszcze scenografię do *Ślubów panińskich* Fredry. Jest to jego pierwsza praca z tej dziedziny, w której potem, w Teatrze Polskim w Warszawie, stał się bezkonkurencyjny. Stylowe wnę-

* Zawiejski — architekt teatru krakowskiego, dziś im. J. Słowackiego.

** „Figliki“ powstały w Hotelu Saskim, obecnie gmachu teatru „Grotteska“.

*** Burghart — pracownia dekoracji teatralnych w Wiedniu.

**** Teatr krakowski miał kurtynę malowaną przez Siemiradzkiego.

***** Aluzja do pasji Frycza wyklejania obrazów z kolorowego papieru.

trza, a szczególnie polskie dwory, to specjalność Frycza. Dotychczas były to jakiegokolwiek pokoje z przypadkowymi meblami. Frycz umieszcza akcję w biedermeierze, a „salon pani Dobrójskiej miał charakter bardzo miłego, pewnie pokoleniami kompletowanego, bardzo zresztą wartościowego zagraceniał, jak to często spotykało się po starych polskich domach“.²² Jest to więc początek realizmu komponowanego w dekoracji, tego stylu, do którego dąży w Teatrze Artystycznym Konstanty Stanisławski. Z dzisiejszego punktu widzenia dekoracja Frycza z tym „wartościowym zagraceniałem“ zbyt niebezpiecznie zbliżała się do autentyzmu, pomijając poetycki nastrój Fredrowskiej komedii. Jest to jednak początek naszej scenografii; ażeby stworzyć nowe konwencje, należało zacząć od rekonstrukcji historycznej.

Jeszcze jeden ciekawy szczegół podaje Trzciński o pracy Frycza w tym okresie. Charakteryzuje on specyficzny talent Frycza, którego wspaniała znajomość technik teatralnych i inwencja dokazywały cudów; zapoznaje nas również z ówczesnym stanem teatru, w którym aktor musiał sobie sprawiać kostiumy — oczywiście zależnie od stanu majątkowego i upodobań.

Stanisława Wysocka miała wystąpić w *Beatrix Cenci* i była zrozpaczona swoim „kostiumem“ — czarną, tanią suknią. Na ratunek wzywa Frycza. „Frycz zjawił się na czarną kawę i ujrawszy znakomitą artystkę w czarnej sukieneczynie orzekł kategorycznie: «W tej sukni nie wypuszczę pani na scenę.» Na wszelki wypadek przyniósł ze sobą kasę z farbami i jakąś wielką tekę. Szczęśliwym trafem krawcowa Wysockiej mieszkała w tym samym domu. Jak strateg, ratujący błyskawicznie beznadziejną sytuację, kazał Frycz, ku przerażeniu kobiet, pruć suknię na pięć godzin przed premierą. Na podłodze porozkładano wielkie arkusze papieru, na nich rozciągnięto poszczególne bryty, artysta ukląkł i na czarnych szmatkach zaczął patronami, przyniesionymi w tece, wydobywać w mig srebrno-złote desenie. W niespełna godzinę na podłodze leżał adamaszek. W godzinę później, gdy farby wyschły, wszystkie panny krawcowej zaprzęgnięto do roboty, a znowu za godzinę mierzyła Wysocka przepyszną suknię żalobną.“²³

Chyba w podobny improwizacyjny sposób komponował Frycz w tym okresie również dekoracje. Przecież trzeba było wykorzystać istniejące kulisy. Najwyżej je przemalować. A na to było zaledwie kilka dni czasu, nieraz tylko jedna noc, gdy korzystano z dekoracji ze sztuki poprzedniej. Pieniędzy wiele również nie było. Frycz potrafił dawać sobie radę w tak trudnych warunkach. Stało to się u niego nawykiem nawet w pracy późniejszej; w warunkach znacznie lepszych również improwizował na scenie. Bezpośrednio na podłodze kredą przywiązaną do długiej trzcinki rysuje plan dekoracji. W meblarni wybiera meble, w tapicerni obicia. Ustawia wszystko na scenie. Dobiera kolor ściany. Na próbie generalnej dojdzie kilka obrazków i kilka bibelotów na meblach — wszystko wybrane z rupieciarni teatralnej, trochę odświeżone — wygląda z daleka, jakby było wypożyczone z antykwarium czy pałacu hrabiowskiego.

Takie komponowanie przypomina raczej urządzenie wnętrza niż tworzenie dekoracji. Ale tylko tak można było komponować realistyczną dekorację jakiegoś pokoju czy salonu w ówczesnych warunkach. Frycz wykazuje w tej pracy godną największego podziwu znajomość stylów i smak kolorystyczny. Jego wiedza nie jest typu podręcznikowego, schematyczna. Frycz zna najdrobniejsze niuanse stylów, smaki epoki, smaczki prowincji, zabarwienie narodowe, odchylenia, wpływy. I to jest doniosły wkład Frycza. O tych sprawach „dekoratorzy“ w Polsce nie mieli pojęcia, bo byli maszynistami, technikami. Do tego potrzebna była wielka kultura.

Tę samą reformę wprowadza Frycz do kostiumu. Tu trudności są większe: aktorzy ubierali się sami „do twarzy“, nie liczyli się ze stylem i kolorem dekoracji. Panowała szampa. Każda epoka miała w teatrze swoje ustalone kroje i kolory i poza te kanony nikt nie wychodził. Nawet charakteryzacja była szampa. I tutaj Frycz różnicuje nie tylko epoki, ale lata, mody z najdelikatniejszymi odcieniami. Wydobywa polski charakter kostiumów. Uczy aktorów chodzić i siedzieć stylowo. Krawców uczy kroić i szyć. Pokazuje, jak z byle jakiego materiału można tworzyć brokaty i adamaszki, jak można malować koronki i hafty.

Frycz nie dąży do drobiazgowego autentyzmu. Dekoracja i kostium działają dopiero z oddalenia. Nie przywiązuje wagi do szczegółów wykonania, starannego wykończenia, „wylizania“ — które w teatrze nie mają znaczenia. Traktuje dekorację malarsko, impresjonistycznie — a ten wyraz oznacza tutaj i kierunek, i technikę — malując swobodnie, szeroko, barwnie.

Znaczenie koloru w malarstwie współczesnym poznał już u Wyspiańskiego. I stwierdził słuszność jego poglądów na wystawach zagranicznych, szczególnie w Paryżu. Na zestawienia kolorystyczne zwraca uwagę przede wszystkim: zestawienie koloru dekoracji i kostiumów, wzajemne stosunki kolorystyczne kostiumów, barwne akcenty rekwizytów. Zaimponował tą kolorowością nie spotykaną dotychczas na scenie. Obraz sceniczny był jak obraz sztalugowy z tego okresu — kolorowy, skomponowany. I to jest drugi element reformy w scenografii Frycza.

Ale kultura artystyczna i kompozycja kolorystyczna dekoracji i kostiumów nie stanowiły jeszcze o inscenizacji, o interpretacji plastycznej dramatu. Zresztą i w tej dziedzinie Frycz miał doskonałe przygotowanie, które zawdzięczał Wyspiańskiemu i „Zielonemu Balonikowi“, przyjaźni z wieloma reżyserami i aktorami, znajomości teatrów europejskich i erudycji literackiej. Wyraźnie to zadokumentuje w swojej wypowiedzi: „Każda sztuka ma swoją odrębną fizjonomię artystyczną i musi mieć zastosowaną do własnego charakteru wystawę. Rzeczą zasadniczą, u nas zaniedbaną, jest ustosunkowanie człowieka do dekoracji. Aktor na scenie na tle dekoracji odpowiedniej może się wydać mniejszym lub większym, może również nie pasować do niej zupełnie. Trzymam się zasady Wyspiańskiego, że na scenie wszystko da się zrobić, byle

nie tak, jak się dzieje w życiu.“²⁴ To jest inscenizacyjna zasada Frycza w tym okresie. Dramat i aktor — to były punkty wyjściowe dla stworzenia proporcji dekoracji. Stąd podporządkowanie się Frycza konwencjom dramaturga, „służenie“ pisarzowi, które zaprowadzi go na drogi eklektyzmu.

W kilka lat zaledwie po śmierci Wyspiańskiego zaczął się spełniać jego testament dzięki Fryczowi. Ale dopiero w Teatrze Polskim w Warszawie Frycz da pełną miarę swojego talentu. Wystarczy, ażeby zdać sobie z tego sprawę, porównać dekoracje *Irydiona* lub *Grzegorza Dyndały* z jakimikolwiek dekoracjami Spitzjara.

Dzisiaj te „reformy“ dokonane przez Frycza mogą się wydawać błahe, ale od nich właśnie zaczął się rozwój polskiej scenografii pół wieku temu.

Powstanie Teatru Polskiego w 1913 r. przenosi punkt ciężkości życia teatralnego z Krakowa do Warszawy. Świetnych aktorów posiada Kraków, Lwów i warszawskie „Rozmaitości“, ale Teatr Polski bije wszystkie teatry inscenizacją. Inscenizację tworzy Frycz, a doskonała scena i nowoczesna aparatura oświetleniowa umożliwiając śmiałą rozbudowę obrazów, szybkie zmiany i precyzyjne, barwne światło. Drugim dekoratorem jest Drabik, ale wtedy jest on przede wszystkim wykonawcą projektów. Repertuar jest eklektyczny, i dekorator musi dostosować się do różnych epok, stylów, kierunków. Przeważają jednak sztuki klasyczne i tu Frycz znajduje doskonałe pole dla swego talentu i wiedzy o stylach.

Od stycznia do lipca 1913 r. projektuje sześć sztuk, wśród których są *Irydion*, *Krakowiacy i Górale* i dwie komedie Moliera.

Irydion (il. 262, 263) stanowi ważną pozycję w dziejach polskiej inscenizacji. Dla Frycza jest to pierwsza wielka scenografia opracowana bez żadnych kompromisów, a nawet z dążnością do jak największego przepychu, ażeby otwarcie nowej sceny polskiej w stolicy i pokazanie jednego z naszych największych romantyków wywarło silne wrażenie na publiczności. Trzeba było zwyciężyć — to był obowiązek artystyczny i patriotyczny. Od tego przedstawienia, a od Frycza przede wszystkim, zależała przyszłość narodowej sceny.

Toteż Frycz do każdego obrazu *Irydiona* stworzył potężne dekoracje, z olbrzymimi kolumnami marmurowymi, ze złotymi kapitelami, z posadzkami w różnobarwne mozaiki — słowem, pyszny obraz Rzymu, nie ustępujący w niczym scenom zagranicznym, a może nawet bardziej kolorowy. Publiczność warszawska była oczarowana, tym bardziej że obrazy zmieniały się jak w kalejdoskopie. Dziś można by postawić pewne zarzuty: że w tych dekoracjach i kostiumach zbyt wiele historycyzmu i że widoczne są wyraźnie wpływy szkoły wiedeńskiej. Ale zbyt wielkie to żądania w stosunku do dekoratora w tym okresie początkowym. Samo rozwiązanie techniczne *Irydiona* było już sukcesem, bo pomieszczenie tylu rozbudowanych dekoracyjnie obrazów na scenie nastroczało wiele trudności, tym bardziej że niemal wszystkie elementy były

trójwymiarowe, a tylko prospekty, fermy i ściany malowane iluzyjnie. Porównajmy tę inscenizację Frycza z wykonanymi w samym Wiedniu dekoracjami do *Legionu* dla Solskiego, a dostrzeżemy w *Irydionie* i rozmach, i nawet pewną syntezę, dużo przestrzeni, poszukiwanie proporcji dzieła dramatycznego, tego ustosunkowania człowieka do dekoracji, o którym właśnie z tej okazji pisał.

Frycz nie będzie dekoratorem monumentalnym, chociaż i z taką formą daje sobie radę, jak zobaczymy chociażby na przykładzie *Hamleta*. Ale Fredro i Molier bardziej mu odpowiadają. W tymże jeszcze roku projektuje *Lekarza mimo woli* i *Grzegorza Dyndalę* (il. 270—272). „Frycz — stwierdza Schiller — jest twórcą kostiumu molierowskiego w Polsce, opartego na źródłach malarskich i teatralnych, a nie kalkowanego z rycin kostiumologicznych.“ W dekoracji podkreśla konwencje teatralne prosceniową ramą i kulisowym rozwiązaniem zieleni ogrodu. Dom Dyndale jest dosyć duży i mógłby pomieścić wiele pokoi: realizm teatralny zwycięża w karykaturzyście z „Zielonego Balonika“ — szkoda. Ale kolorystycznie dekoracja jest pełna uroku, lekkości.

To samo zamiłowanie do realizmu każe Fryczowi w *Krakowiakach i Góralach* (il. 267) odtworzyć kawałek wsi podkrakowskiej „jak w życiu“: gorliwie różnicuje obie chałupy, a dla złamania symetrii wprowadza nawet jakąś stodołę. Ale pamiętajmy, że zadaniem Frycza było zwalczanie konwencji teatralnych, owego ustawiania jednakowych kulis po prawej i lewej stronie na planie trapezu, owego kosmopolityzmu dekoracyjnego, który nie określał, nie charakteryzował, nie indywidualizował miejsca akcji ani ludzi, nudnego szablonu, który Wyspiański nazywał abstrakcyjnym nakazując: „Nam powinno zależeć na polskim charakterze teatru.“ Frycz ten polski charakter tworzył przy każdej okazji, z całym umiłowaniem rekonstruuje pejzaż, dwory i wsie, jakich nigdy na scenie nie oglądano, bo były nasze, polskie, a dotychczas zastępowały je land-szafty jakiegokolwiek i pokoje jakiegokolwiek lub niemieckie.

Jak niegdyś w literaturze Rej i Kochanowski zdobyli prawo obywatelstwa dla słowa polskiego, tak teraz Frycz zdobywał prawo dla polskiej chałupy, dla polskiego dworu, dla polskich strojów. W tych warunkach nie mógł pozwolić sobie na zbyt odważne skróty, syntezę, deformację.

Wspomniany wyżej kolorowy realizm będzie również cechą dekoracji do *Burzy* Szekspira. A więc cała filozoficzna głębia sztuki nie znajdzie odpowiednika w inscenizacji. Ale i za granicą wystawiano *Burzę* jako rodzaj feerii fantastycznej z tańcami. Dopiero Schiller odkryje głębsze wartości tej sztuki. W inscenizacji Frycza wyspa zajmuje całą tarczę obrotową sceny; otacza ją ze wszystkich stron morze, pośrodku wznoszą się skały, w których Kaliban ma swoją jaskinię; nad wyspą góruje potężne drzewo, jakby symbol zakłętej Sykoraks. Dekoracja jest już całkowicie trójwymiarowa — obroty sceny, a więc ukazywanie dekoracji ze wszystkich stron, prowadziły do bryły. Obroty odbywały się podczas akcji, co umożliwiało granie bez przerw. I tutaj Frycz oczarował widzów barwnością widowiska, malarskością.

Burza kończy pierwszy okres pracy scenograficznej Frycza w Teatrze Polskim.

Nazwijmy ten okres realizmem impresjonistycznym dla zaznaczenia, że dekoracje Frycza były w tym okresie intensywne w kolorze, oparte o realizm z pewnymi pozostałościami stylu dziewiętnastego wieku. Technicznie dekoracje składają się z elementów trójwymiarowych i płaskich, malowanych iluzyjnie. Ten okres cechuje również bogactwo dekoracyjne i przepych kostiumów — wybujała inscenizacja plastyczna.

Przed wybuchem I wojny światowej Frycz po przebytej chorobie wyjechał do Afryki północnej. Wojna zastała go z powrotem w Krakowie, który, jako rosyjski poddany, musiał zaraz opuścić; udał się do Sandomierza, gdzie w klasztorze dominikańskim zajął się wydobywaniem spod tynku starych malowideł. W 1916 r. jest na powrót w Teatrze Polskim, kierowanym pod nieobecność Szyfmana przez „Zrzeszenie aktorów”; projektuje dekoracje do *Kordiana* i *Księdza Marka Słowackiego*, *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka, *Dylizansu* i *Dwóch bliźn* Fredry, *Cara Pawła* Mereżkowskiego; w Teatrze „Rozmaitości” — do *Nocy listopadowej*; w Operze — do *Halki*, *Hrabiny*, *Carmen* (z dekoracji dobieranych); za dyrekcji Solskiego w Teatrze Polskim (1917—1918) — do *Kaliguli* Rostworowskiego.

Po odzyskaniu niepodległości wyjeżdża z Polski misja cywilno-wojskowa na Daleki Wschód; bierze w niej udział Frycz. Wygłasza w Japonii na różnych uniwersytetach cesarskich i prywatnych szereg odczytów o polskiej kulturze w językach angielskim i francuskim, zapoznając chyba po raz pierwszy tak daleki kraj z Polską. Z podróży po Japonii i Chinach Frycz napisał szereg esejów publikowanych w „Kurierze Porannym” i kilku innych pismach.

Przed wyjazdem na Wschód Frycz zdążył jeszcze zaprojektować dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie scenografię *Nieboskiej komedii* Krasińskiego.²⁵ Zasadniczym elementem konstrukcyjnym jest wewnętrzna rama, która zamknięta od tyłu ścianą tworzyła wnętrze lub też stanowiła obramowanie pejzażu budowanego na tle horyzontu. Całość jest utrzymana w kolorach stalowoszarych. Wnętrza mają charakter bardziej monumentalny niż pejzaż zbyt opisowy.

W 1921 r. Frycz wraca do Teatru Polskiego w Warszawie i pozostanie w nim bez przerwy do 1930 r. Ten okres można rozdzielić na dwa podokresy, bo w 1926 r. rozpocznie się współpraca Frycza z Schillerem i zasadnicza zmiana kierunku. W latach 1921—1925 najciekawszymi wydają mi się scenografie *Hamleta* (1922), *Pana Jowialskiego* (1923), *Snu nocy letniej* (1923), *Romansu kryminalnego* Kaisera (1925), *Okrętu sprawiedliwych* Jewreinowa (1925). Te scenografie wnoszą coś nowego do teatru.

Na ogół styl Frycza w tym okresie trudno określić ze względu na niejednolitość i brak konsekwencji. W komediach Moliera i Fredry Frycz kontynuuje dawny kierunek kolorowego, dekoracyjnego realizmu. Bardzo udany jest scenograficznie *Pan Jowialski* (il. 273—276), bo wyraźnie w konwencjach komedio-

wych, z pewną delikatną szarzą w kostiumach i charakteryzacji, lekkością i barwnością. Bardzo interesujące wydają się również kostiumy do *Snu nocy letniej* (il. 277—279). Przypominają kostiumy barokowe baletów francuskich czy angielskich z XVII wieku: bogate, drapowane, barwne — jakaś fantazja na temat starożytności bliżej nie określonej. Kostiumy „aktorów” — świetne: groteskowe, deformujące proporcje, charakterystyczne, a bardzo proste w pomyśle. Aktor-Książę ubrany w jakąś serwetę z wielką frędzlą, Lew — jakby z grzywą wiórów na głowie itp. Zmysł karykaturzysty obudził się we Fryczu. Ale dekoracja banalna, zła, bez idei przewodniej. Również jakieś elementy groteski można zauważyć w dekoracji do *Romansu kryminalnego*; zbroje rycerskie są skarykaturowane — jedna wysoka, chuda, druga gruba; karykaturą jest portret wiszący na ścianie; fotel jest niezmiernie powiększony (il. 289). Dekoracja *Określu sprawiedliwych* jakby zapowiadała Daszewskiego przez jakąś teatralizację, lekkość, żartobliwość. Ale chyba *Hamlet* jest najbardziej interesujący i konsekwentny plastycznie (il. 268). Dekoracja oparta jest na zasadzie stosowania kotar i minimalnej ilości form plastycznych: mebli, schodów, podestów. Kotary nie stanowią tła neutralnego, lecz odsłaniane, zasłaniane i drapowane w różne kształty, wytwarzają jakby atmosferę każdej sceny linią, proporcją... Światło wydobywa przede wszystkim aktora. Podesty pozwalają na piękne rozegranie sytuacji. Kotary nie konkurują z kostiumem. Frycz zrezygnował z dekoracji opisowej, tak zwanej „bogatej wystawy”, którą łatwo czarował widzów, i znalazł znacznie ciekawsze rozwiązanie. Niestety do tej inscenizacji nie można przywiązywać zbyt wiele wagi, bo nie była początkiem jakiejś nowej drogi scenograficznej Frycza, lecz jedynie interesującym wypadkiem (zdaje się nawet, że spowodowanym finansowymi trudnościami teatru).

Jak ten okres nazwać? Jakie miał Frycz cele plastyczne? Do czego dążył? Trudno powiedzieć — eksperymentował? Eksperymenty muszą do czegoś prowadzić, wymagają jakiejś konsekwencji, służą jakiejś idei przewodniej. A tu co sztuka, to coś innego, a nawet w jednym spektaklu widoczne są różnice w koncepcji kostiumów i dekoracji.

A jednak nowe elementy są widoczne. Do dekoracji i kostiumów Frycz wprowadza dowcip, karykaturę, groteskę. Powoli zarysowują się różnice gatunku sztuki w plastyce teatralnej. Te elementy giną jednak w niekonsekwentnej całości, w realizmie konwencjonalnym, zalatującym dziewiętnastym wiekiem. Wydaje się nawet, jakby wykonawstwo techniczne podupadło.

W tym okresie, w r. 1924, Frycz podczas pobytu w Paryżu projektuje dekorację do sztuki Salmona i Sauniera *Sang d'Espagne*, która zyskała pochwały krytyki francuskiej.

W 1926 r. po raz pierwszy Frycz i Schiller spotykają się przy realizacji teatralnej. Znali się niemal od dziecka. Schiller jeszcze chodził do gimnazjum, gdy Frycz — o dziesięć lat starszy — już był jednym z filarów „Zielonego

Balonika". Potem ich droga była niemal wspólna: pracowali w teatrach warszawskich. Ale Schiller — z Drabikiem i Pronaszkami, Frycz — najczęściej z Szyfmanem i Zelwerowiczem. Wytworzyły się więc między nimi różnice w kierunkach artystycznych. Schiller był pod wpływem kubizmu Pronaszków i sam w tę stronę skłaniał Drabika, Frycz raczej tworzył w stylu realizmu impresjonistycznego.

Ale istniały również cechy wspólne i wspólne intelektualne podejście do sztuki. Obaj byli erudytami w dziedzinie literatury, malarstwa i teatru, jakich mało; obaj wiele podróżowali po Europie (a Frycz również poza Europą) i byli gorliwymi stronnikami postępu w sztuce. Wszystko znali, rozumieli i wszystko potrafili zrobić. Współpraca Schillera i Frycza na scenie Teatru Polskiego będzie bardzo wyraźnym przykładem eklektyzmu obu artystów, eklektyzmu twórczego, bo wprowadzającego na przykładach różnych sztuk różne kierunki artystyczne do teatru. Niemal każda sztuka jest realizowana w innych założeniach, ale konsekwencja tych założeń w ramach jednego spektaklu jest absolutna. Powstają przedstawienia w stylu ekspresjonistycznym, monumentalnym, pod wpływem konwencji komedii dell'arte. Ze słownika teatralnych izmów wykreślony jest tylko „pikturalny realizm“, należący już do przeszłości.

Z tego okresu najciekawsze wydają mi się: *Dzieje grzechu* (1926), *Sługa dwóch panów* (1927), *Juliusz Cezar* (1928), *Samuel Zborowski* (1929) i *Bolesław Śmiały* według inscenizacji Wyspiańskiego (1930).

Otwiera się nowy okres w twórczości Frycza, który charakteryzuje przede wszystkim zacieśnienie współpracy z reżyserem, tworzenie jednolitego pod każdym względem spektaklu.

Frycz bardzo trafnie analizuje różnice pomiędzy współpracą z Schillerem i innymi reżyserami: „Na ogół miałem do czynienia nieomal ze wszystkimi wybitnymi reżyserami w Polsce przed I wojną światową i później. Podstawy i metody tej pracy były różne i dałyby się mniej więcej ująć w trzy typy. Przedstawione projekty dekoracji i kostiumów bywały akceptowane w całości i bez żadnych zmian przez dyrekcję i reżysera lub z minimalnymi poprawkami i uzupełnieniami [...]. W drugim wypadku, znacznie rzadszym, bywałem wykonawcą reżyserskiego dyktanda, nie zawsze zrozumiałego i nie zawsze w stu procentach wykonalnego. Współpraca z Schillerem przedstawiała trzeci typ: była trudniejsza i może żmudniejsza, ale zazwyczaj w skutkach owocna i pozostawiała miłe wspomnienie czegoś doprowadzonego szczęśliwie do końca. Praca dzieliła się tutaj na trzy etapy, z których pierwszy był w pewnym sensie najważniejszy. Omawiało się i roztrząsało w dość długich naradach ogólny charakter i styl dekoracji, nie zaś plan definitywny, konfigurację sceniczną, rzuty, wejścia i inne techniczne szczegóły. Następowало opracowanie tego, co Schiller nazywał «możliwościami», nieraz w kilku różnych wersjach. Jeżeli mu te wersje dogadzały, rozważał je długo, zanim się na wybór zdecydował. Czasem w ciągu

roboty trzeba było wprowadzać zmiany w planach lub detalach, w miarę jak dojrzewały sytuacje.“²⁶

Ten opis jest jednocześnie charakterystyką ewolucji inscenizacji teatralnej, która coraz bardziej zmierza do jednolitości koncepcji spektaklu. Pierwszy rodzaj „współpracy“ oparty jest właściwie na oddzielnej koncepcji scenografa i reżysera, trzeci — na dominacji jednego artysty, inscenizatora, i na podporządkowaniu wszystkich elementów reżyserii, interpretacji aktorskiej i scenografii jednej koncepcji. Punktem wyjściowym będzie koncepcja sztuki.

Pierwszym wspólnym dziełem Schillera i Frycza była inscenizacja *Dziejów grzechu* Żeromskiego, adaptacja teatralna powieści, dokonana przez Schillera (il. 282). Frycz miał do rozwiązania dwa zadania — formę plastyczną dekoracji i zmiany techniczne. „Moje zadanie — pisze Frycz — polegało na zbudowaniu do czterdziestu przeszło obrazów jak najskromniejszych, lekkich i łatwo przenośnych fragmentów dekoracji, zaznaczających w daleko idących skrótach teren akcji, przerzucanej z miejsca na miejsce co kilkanaście minut.“²⁷ To zadanie rozwiązał Frycz budując płaskie ścianki malowane plastycznie, które, ustawione na kole, wznoszone przez maszynistów lub opuszczane z góry, zapewniały ciągłość przedstawienia.

Drugi problem był bardziej złożony. Powieść Żeromskiego mogła sugerować styl naturalistyczny inscenizacji. Ale tą drogą nie poszedł Schiller ani Frycz. Byłoby to cofnięcie się w stare konwencje teatralne. Przyjęto więc styl inscenizacji ekspresjonistycznej, panujący wówczas na scenach europejskich i adekwatny w stosunku do adaptacji Schillera. Niepokój psychiczny bohaterów bardzo dobrze podbudowywała dekoracja malowana w trójkątne formy, pocięta ostrymi cieniami i światłami reflektorów, które przede wszystkim wydobywały aktora. Na tle prostych, zgeometryzowanych zastawek służących jako tło postaci dramatu ukazywały się bardzo wyraźnie; rekwizyty były maksymalnie ograniczone; nic nie rywalizowało z akcją. Schiller również nie rozbudowywał scen zbiorowych. Słowem, był to jakiś ekspresjonizm kameralny.

W tym samym sezonie Frycz i Schiller inscenizują Goldoniego *Sługę dwóch panów* (il. 280).

„Zastanawialiśmy się długo — wspomina Frycz — jaką formę plastyczną nadać komedii weneckiej, niewiele zdradzającej z reformatorskich ambicji jej autora, który bardzo oględnie przeprowadzał etapami — krok naprzód, krok w tył — swoją ostrożną «rewolucję», a raczej ewolucję w przemianie komedii dell'arte, czyli sztuki *a sogetto*, z rolami improwizowanymi, na komedię charakterów, o pisanym tekście. Schiller pragnął uniknąć konkretnej lokalizacji akcji na terenie miasta lagun, która by przypominała reprodukcje fotograficzne znanych ogólnie widoków Wenecji. Ponieważ jednak kostiumy miały być możliwie wiernym przypomnieniem komedii dell'arte z jej od wieków ustalonymi typami (maskami), postanowiliśmy potraktować dekoracje nierealnie, nadając im wygląd pasiastych malowanych kotar i sutych draperii. Były one utrzymane

w gorących tonach pomarańczowo-żółtych, coś jakby ramy do karnawałowej osiemnastowiecznej farsy, pełnej żywej ekwilibrystyki, bezbolesnych bastonad, śpiewek i muzyki. Symboliczna pstrokaczna w szachownicę krajanego arlekinowego płaszcza zwieszała się w trójkątnych zębach suto obwieszonych dzwonkami po nabitych szczeblami równiach pochyłych, po których farandole zamaskowanych Pierrotów, Mirandolin i Scapinów ewoluowały w wartkim tempie.²⁸

Podobny w zasadzie pomysł inscenizacyjny przeprowadził Schiller w *Mieszczaninie szlachcicem* (scenografia Drabika). Podstawą jest nastrój sztuki, teatralna zabawa bez żadnych aluzji ani do miejsca akcji, ani nawet do konwencji teatralnych z epoki. Frycz, pomimo zachowania autentycznych kostiumów komedii dell'arte, nie nawiązuje do sceny i dekoracji włoskich komediantów; tworzy dekorację funkcjonalną w bryle i kolorze — dla ruchu i nastroju.

Również współpraca Frycza z Schillerem przy inscenizacji *Julusza Cezara* dała wyniki wspaniałe (il. 283). I tutaj, pod wpływem żądań Schillera, Frycz daje twórczą oprawę plastyczną. Odchodzi od wiernej rekonstrukcji Rzymu w stylu obrazków historycznych (*Irydion* miał niewątpliwie coś z tego stylu) i tworzy przede wszystkim teren do grania, funkcjonalne podesty dla aktorów i mas statystów. Nieliczne formy architektoniczne są jak najbardziej zgeometryzowane, uproszczone. Kolumny są tylko prostymi walcami. Ściany są pozbawione ornamentyki, nawet kamienie nie są zaznaczone. Same wielkie masy zgeometryzowanych form. Kostiumy również były syntetyzowane i pozbawione wszelkiej ornamentyki.

Wróćmy do wspomnień Frycza. „Wychylały się ze sceny nie tyle budowle, ile szarokamiennej barwy bloki i pryzmy, których poziome powierzchnie i występy tworzyły na różnych wysokościach podstawy pod grupy, czy też w tyralierę rozproszone postacie ludzkie [...]. Budowaliśmy nie tyle ściany, ile solidne, pod nie byle jaki ciężar przeznaczone bryły, kryte skośnymi nawierzchniami, przecinane kondygnacjami schodów i stopni, po których gromady ludzi mogły się zwinnie i bezpiecznie obracać [...]. Teren operacji wojskowych składał się z równi pochyłych, niezbyt stromych, by umożliwić zbieganie wojsk ku dołowi, i majających w dali form skalistych, przecinających horyzont. Skontrastowane silne oświetlenie, niewiele mające wspólnego z konwenansem astronomicznym, wyodrębniało z półmroku grupy i postacie, których uwypuklenia w danej chwili pożądał pomysł reżysera.”²⁹

Zapewne, że na pierwszy plan twórczości teatralnej wysuwał się reżyser-inscenizator. Plastyka teatralna bynajmniej nie ucierpiała. Ów inscenizator nie poprzestawał na analizie tekstu, na informacjach aktorskich, lecz był również twórcą plastykiem — tworzył dekorację aktorami, statystami, światłem, ruchem. Schiller znajdzie „naśladowców” — to ten drugi rodzaj reżyserów, o którym pisał Frycz, dyktatorów nie zawsze zrozumiałych i nie rozumiejących istoty współpracy z aktorem i scenografem.

Frycz przyjmuje tę dominację Schillera, może w tej sztuce najsilniej zaznaczoną. Z przedstawienia pozostaną przede wszystkim wspaniałe obrazy scen zbiorowych. Ale ta inscenizacyjna koncepcja akcentowała problem społeczno-polityczny tragedii Szekspira, nie była igraszką reżysera.

Samuel Zborowski Goetla jest diametralnie różny od poematu dramatycznego Słowackiego; jest to raczej sztuka historyczno-realistyczna. Najbardziej interesujące w tym przedstawieniu — od strony plastycznej — były chyba kostiumy, szczególnie polskich magnatów. „Na ogół w teatrach naszych zadomowił się był w owych czasach dość jednolity typ podkasanego żupana i kontusza, skracających postać aktora i odejmujących figurom scenicznym majestat lub grozę, o które przecież «królewicom» i wielmożom tak bardzo chodziło. Oszczędność teatralna dyktowała też zazwyczaj ekonomię w wydatkach na futra, które na przełomie XVI i XVII wieku w Polsce i Rosji dochodziły do bezprzykładnego w reszcie Europy zbytku. Mikołajewski zakaz noszenia kontusza po rewolucji 1831 r. w Królestwie i zanik tego stroju w Galicji odzwyczaił odeń oko i nożyce krawca. Kiedy ugodowa polityka szlachty galicyjskiej wraz z pokromierską dewizą Stańczykowską «Przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy» — powołała znowu w ostatniej ćwierci XIX wieku tzw. strój «narodowy» do godności kostiumu reprezentacyjnego, najrozmaitsze «kółka kontuszone» stworzyły karykaturalne modele, które szybko za gościły i na scenie. Oswoiło się z nimi oko widza, a zwłaszcza oko «krytyczne». Zaatakowało ono tedy i Schillera, i krawców, i nieszczęsnego projektodawcę kilkudziesięciu kostiumów wymówką, że po scenie Teatru Polskiego w otoczeniu króla Stefana chodzą «brodate rabiny». (Zborowscy w żałobie po ścięciu Samuela) i «bojary w tołubach», w które szanujący się szlachcic wstydziliby się ubrać.”³⁰

Cytuję tę długą wypowiedź Frycza nie tylko jako objaśnienie faktu, lecz również dla scharakteryzowania samego artysty, jego niewygasłej pasji szperacza, badacza przeszłości. W *Samuelu Zborowskim* Frycz jest bardziej historykiem kostiumologiem niż artystą plastykiem, rekonstruuje raczej, niż komponuje (il. 284). Ale to wielka zasługa Frycza dla teatru polskiego!

Frycz miał tę żylkę odkrywcy, szczególnie w dziedzinie kostiumu, za co Schiller bardzo go cenił. Potrafił wyszukać interesującą formę, ciekawe zestawienie faktur materiałów, oryginalne detale; nie szedł po linii najłatwiejszej, szablonowej. Pewne konwencje z dziedziny kostiumu przyjmują się w teatrze i powtarzają do znudzenia. Frycz lubi poszperać głębiej niż w podręcznikach kostiumologicznych, a odkrycia swoje przenosi na scenę bez artystycznych deformacji, lecz z artystycznym smakiem realisty. Przetworzenie lub synteza są dopiero wówczas słuszne, gdy jakaś forma jest ogólnie znana, przyjęta, wtedy jej powtórzenie autentyczne staje się banalne, niedostrzegalne, nie interesujące ani artysty, ani widza. Nie można zaczynać od syntezy, lecz od realizmu. Dlatego te nowe kostiumy Frycz wprowadza w niemal autentycznej formie, jak

wiele lat wcześniej wprowadzał na scenę nieznany kostium biedermeierowski, nieznane wnętrza dworów, nieznane chałupy krakowskie. Zresztą te autentyki wydają się czasem... stylizacją, fantazją artysty, tak mało są znane ogółowi.

Przedstawienie *Bolesława Śmiałego* Stanisława Wyspiańskiego było realizowane według inscenizacji prapremierowej z 1903 r., zachowanej w pamięci Frycza i wiernie zapisanej w reżyserskim egzemplarzu przez Sosnowskiego; Schiller również musiał znać to przedstawienie z Krakowa, może w późniejszym wykonaniu. Frycz wprowadza pewne adaptacje, które wydają mu się konieczne technicznie. A więc malowane belki zastępuje trójwymiarowymi, ponieważ zaś podłoga sceny jest pozioma, tron w niektórych scenach stoi z boku, ażeby nie zasłaniał wchodzących z głębi postaci. Kostiumy opierają się raczej na rysunkach Wyspiańskiego niż na fotografiach z przedstawienia, to znaczy bryła jest wyraźniej zaakcentowana. Uzupełnione są również niektóre braki inscenizacji krakowskiej, jak np. świeczniki. Przedstawienie wyjątkowo pożyteczne, szczególnie dla udowodnienia reformatorstwa Wyspiańskiego w dziedzinie inscenizacji teatralnej. Te uproszczone bryły belek komnaty Bolesławowej nie są dalekie w koncepcji scenograficznej od kolumn i bloków *Juliusza Cezara*.

Wspólnie z Schillerem Frycz realizuje spektakl *Krakowiaków i Górali* na Rynku Starego Miasta, fragmenty *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego w Teatrze Polskim i w Teatrze na Wyspie w Łazienkach widowisko obrzędowo-ludowe *Pieśń o ziemi naszej*.

I na tym kończy się współpraca Frycza z Schillerem.

Lata 1926—1929 — zaledwie trzy lata pracy z Schillerem na scenie Teatru Polskiego w Warszawie — należą do najciekawszych w życiu Frycza. Dokonał się w tym czasie bardzo duży postęp artystyczny w jego dziele scenograficznym. Pomimo różnych w każdej sztuce koncepcji inscenizacyjnych, a więc i plastycznych, istnieją cechy wspólne wszystkich dekoracji zrealizowanych w tym okresie. Odejście od impresjonistycznego realizmu, dążenie do syntetycznej bryły, do zabudowania sceny funkcjonalnymi podestami. Widoczne jest subiektywne interpretowanie utworu zamiast dotychczasowego obiektywizmu, scenografia charakteryzuje dramat, różnicuje formalnie tragedię i komedię zmianą proporcji brył i koloru. Przedstawienia osiągają zwartość widowiskową przez wzajemne dopełnianie się twórczości reżysera i scenografa. To prowadzi do dekoracji syntetycznej i funkcjonalnej. Dekoracja jest dla aktora, a aktor jest elementem plastyki scenicznej. Opisowość i iluzyjność zostały całkowicie wyeliminowane jako zbędne w takim spektaklu. W dekoracji i kostiumie widoczna jest jednolitość koncepcyjna i plastyczna. Scenografia Frycza sprzed i po 1926 r. jest niemalże nieporównywalna.

To podniesienie artystycznego poziomu swej scenografii Frycz w dużym stopniu zawdzięcza Schillerowi, który „był upartej woli [...] umiał we współ-

pracownikach wzbudzać wiarę i zaufanie, że cel ostateczny jest osiągalny, choćby to miało niemalże trudu kosztować. Dlatego te trudy podejmowało się chętnie i ofiarnie“³¹ — jak wyznaje sam Frycz w hołdzie Schillerowi.

W 1930 r. Frycz projektuje scenografię do *Przygód dobrego wojaka Szwejka*, *Nocy listopadowej*, *Volpone*, a w 1931 r. do *Romea i Julii*.

Spadek jest widoczny pomimo tu i ówdzie powtarzających się reminiscencji poprzedniego okresu. Dekoracja *Romea i Julii* (il. 287, 288) jest jedną z najlepszych w tym okresie; prosta, funkcjonalna, jednolita we wszystkich obrazach, bez ornamentyki, dobrze skomponowana, realistyczna, ale uproszczona przez geometryzację kubistyczną; renesansowa w proporcji brył, ale jednocześnie współczesna w detalach. Równie proste i renesansowo-współczesne są kostiumy.

W *Nocy listopadowej* (il. 285, 286) interesujące są drzewa — gałęzie splecione jak druty, jak sieć — wnoszą odpowiedni nastrój, tworzą „aurę pejzażu“ Łazienkowskiego. Ale za dużo rekonstrukcji — chwilami wydaje się jakby fotografia z natury. Reżyseria Wysockiej, wielkiej aktorki, ale nieporównanie gorszej inscenizatorki, jeszcze pogorszyła całą plastykę przez bardzo banalne kompozycje: np. scena Prologu przypomina szablonowy balet. W całości brak monumentalności i dynamiki.

W dekoracjach do *Dobrego wojaka Szwejka* zbiegły się wszystkie style z ekspresjonizmem włącznie (może pozostała ścianka z *Dziejów grzechu*?). Tylko niektóre sceny są utracone plastycznie dzięki satyrycznemu potraktowaniu dekoracji: meble malowane są na ściankach w dużej perspektywie, z pewną naiwnością, a aktor poza nimi wygląda jak u jarmarcznego fotografa. Później ten rodzaj dekoracji spotkamy u Eilego. Do pewnych scen Frycz rysuje postacie, które jakby stanowią komparserię; w innych jednak scenach występują żywi statyści. Brak konsekwencji i logiki w inscenizacji. Również rysunki Frycza są jakieś zbyt realistyczne i nie przypominają jego syntetycznych karykatur z okresu „Zielonego Balonika“.

Trzy lata wcześniej *Szwejka* wystawił Piscator, również z rysunkami satyrycznymi zamiast budowanych dekoracji. Ale tam była konsekwencja w tym poście od początku do końca, a Grosz stworzył prawdziwe dzieła sztuki.

Również przedstawienie warszawskie sztuki Ben Jonsona *Volpone* jest o dwa lata późniejsze od premiery w paryskim „Atelier“ w reżyserii Dullina i dekoracjach Barsacqa. Rozwiązanie dekoracji drugiej sceny jest podobne pod względem sytuacyjnym.

Niestety krytycyzmu i kompetencji plastycznych Schillera nie posiadali ani Szyfman, ani Ordyński, ani Borowski, a Frycz jakby szedł po drodze najmniejszego oporu.

Frycz projektuje w tym okresie również dekoracje w Teatrze Małym, Narodowym, Nowym. Niestety archiwa tych teatrów zaginęły; pozostało tylko w prasie trochę recenzji i fotografii. Nie są to prace interesujące. Raczej wy-

jątek stanowią takie tematy jak *Wariat i zakonnica* Witkacego, o scenografii rozwiązanej bardzo interesująco i ku zadowoleniu autora, i *Rogacz wspaniały* Crommelyncka.

Punkt ciężkości ówczesnej twórczości teatralnej zdecydowanie przesunął się z Warszawy do Lwowa dzięki Schillerowi, Horzycy, Pronaszce i Daszewskiemu. Przez jakiś czas pracuje tam Wierciński, debiutuje Radulski. W Warszawie zarówno w pracy reżyserów, jak i scenografów widać cofnięcie się w kierunku opisowego realizmu (szczególnie u Frycza) lub malarskiego ekspresjonizmu (u Drabika). W tym czasie jednakże triumfuje już kubizm i neorealizm. Ale czy Frycz i Drabik, pozbawieni współpracy Schillera, mogli sami tworzyć nowe i ciekawe spektakle? Na afiszach teatrów warszawskich spotyka się najczęściej nazwiska Śliwińskiego i Jarockiego — a nie byli to dekoratorzy wielkiego kalibru. Dopiero powrót Schillera i Daszewskiego do Warszawy ożywi Teatr Polski, potem zaś, gdy Horzycy z Pronaszką obejmą Teatr Narodowy, znów w teatrach stolicy dzieć się będą rzeczy ciekawsze. Ale wówczas Frycz będzie już w Krakowie.

W jego dotychczasowej twórczości najbardziej wartościowy jest pierwszy okres w Teatrze Polskim i współpraca z Schillerem. Wtedy stworzył naprawdę interesujące dzieła. W pozostałych pracach spotyka się ciekawe i twórcze pomysły, ale w całości dobrze skomponowane dekoracje należą do rzadkości. Jakby z jednej strony — wyczerpał się młodzieńczy entuzjazm, z drugiej — opadły ambicje teatru i nie było godnych współpracowników. A Frycz, artysta łatwo asymilujący, potrzebował podniety ze strony silnej indywidualności reżyserskiej, narzucenia kierunku inscenizacyjnego.

W 1933 r. Frycz projektuje scenografię do *Kordiana* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie i od tego czasu po dzień dzisiejszy nie rozstaje się z tą sceną, której dwukrotnie będzie dyrektorem w 1935 i 1945 r. Ciężar niemal całej strony plastycznej będzie na nim spoczywał. W latach 1933—1935 na afiszu spotyka się nazwisko Zwolińskiego, później od 1935—1939 r. — Orłowicza i Gajewskiego, ale największe i najważniejsze sztuki projektuje, a czasem nawet reżyseruje sam Frycz.

W tym okresie zaprojektował m. in. w 1934 r. — *Lillę Wenedę*, *Zbójców*; w 1935 r. — *Poskromienie złoŹnicy*, *Henryka IV* Pirandella, *Iwana Groźnego* A. Tołstoja; w 1936 r. — *Wielkiego Fryderyka* Nowaczyńskiego, *Złotą Czaszkę*, *Misterium nocy majowej* L. H. Morstina (na Wawelu), Jurkowskiego *Tragedię o polskim Scylurusie*, Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej *Mrówki*; w 1937 r. — *Beatrix Cenci*; w 1938 r. — *Wesele Figara* i *Fedrę*, *Axela* Villiers de l'Isle-Adam (we własnej inscenizacji, reżyserii i scenografii), *Kłątwe*; w 1939 r. — *Mizantropa*.

Dokumentów z tych prac również zachowało się bardzo mało, pomimo że archiwa Teatru im. Słowackiego nie zostały działaniami wojennymi zniszczone. Ze szczątków, które pozostały, widać, że prace są różnokierunkowe. Bardzo

ciekawa wydaje się inscenizacja *Lilli Wenedy* Słowackiego (il. 290). Zamiast budować grotę wróżki, Frycz, opierając się na fakturze dramatu poetyckiego i monumentalnego, ustawił pośrodku i w głębi sceny, na tle czerni kotar, wielki posąg Światowida. Harfiarze mają maski, a forma harf jest uproszczona, zgeometryzowana. Nie ma żadnej aluzji do realistycznego miejsca akcji, raczej dążenie do pewnego symbolizmu, do pewnej umowności teatralnej, do prostoty, bryłowatości i monumentalności. W kostiumach — chociaż w jakiś sposób historycznych — również widoczne jest syntetyzowanie, operowanie dużymi formami, prostota w ornamentyce, lapidarne charakteryzowanie postaci. Inne dekoracje (np. sala w zamku Lecha) są bardziej realistyczne, ale dzięki skrótowości, fragmentaryczności, szczęśliwemu unikaniu pełnej zabudowy sceny chyba nie rażą w zestawieniu z pierwszą dekoracją, która stanowi jakby mianownik dla całości.

Bardzo dobra jest również dekoracja do *Fedry* Racine'a. Chyba po raz pierwszy ukazały się na scenie polskiej kolumny kreteńskie — węższe u dołu niż u góry, czarne — nadając całej dekoracji jakąś tragiczną monumentalność. Duże uznanie zyskała sobie scenografia do *Mrówek*.

Nie tu miejsce na omawianie działalności reżyserskiej i dyrektorskiej Frycza. Zasygnalizujmy tylko dominację repertuaru polskiego (Słowacki, Fredro, Wyspiański, Rydel, Rostworowski, Nowaczyński, Morstin, Jurkowski, Jasnorzewska-Pawlikowska), zamilowanie do sztuk francuskich (Molier, Racine, Beaumarchais, Rostand, Scribe, Achard, Villiers de l'Isle-Adam) oraz Szekspira i najwybitniejszych współczesnych: O'Neill'a i Pirandella.

Jako reżyser Frycz inscenizował około trzydziestu sztuk. Z dziedziną tą spotkał się po raz pierwszy w 1922 r., gdy wystawiał *Ziemię niehumanitarną* de Currela w Teatrze Polskim. Ale najwięcej reżyserował za czasów swojej dyrekcji w Krakowie. M. in.: *Damy i huzary*, *Otello*, *Balladyna*, *Dożywocie*, *Świętoszek*, *Henryk IV*, *Obrona Ksantypy*, *Niebieski ptak*, *Stracone zachody miłości*, *Pan Geldhab*, *Fedra*, *Wesele Figara*, *Złota Czaszka*.

II wojna światowa zastaje sześćdziesięciodwuletniego artystę na stanowisku dyrektora teatru i profesora Akademii. Ponieważ artyści polscy nie chcą grać dla Niemców, zostają zwolnieni z pracy, a teatr obejmują Niemcy; Akademia również jest zamknięta. Frycz „dekuje się” na jakiejsь posadce w Muzeum Czapskich.

Zaraz po wojnie Frycz obejmuje powtórnie dyrekcję Teatru im. Słowackiego — jakby kontynuuje przerwana pracę — podczas gdy dyrektorem Teatru Starego jest również scenograf, Andrzej Pronaszko. Obaj w bardzo trudnych warunkach organizują życie teatralne Krakowa. Po roku jednak obaj scenografowie rezygnują ze stanowisk i poświęcają się jedynie pracy plastycznej. Ze scenografii Frycza wymienimy *Penelopę* Morstina (wspólnie z Eilem w 1945 r.), *Kandydę* Shawa w 1946 r., *Powrót syna marnotrawnego* Brandstaettera w 1947 r., *Wesele Figara*, *Marię Stuart* Słowackiego, *Dożywocie* w 1948 r.,

Mazepę (il. 294), *Maskaradę* Iwaszkiewicza w 1949 r., *Uczone białogłowy* w 1950 r., *Ciotunię* Fredry, *Kościuszkę w Berville* J. T. Dybowskiego, *Niespokojną starość* Rachmanowa w 1951 r., *Króla i aktora* Brandstaettera, *Szczygli zaulek* Shawa w 1952 r., *Grzegorza Dyndalę* w 1953 r. i *Zemstę* w 1954 r. W tym czasie Frycz projektuje dekoracje również w innych miastach (*Don Karlos* w Szczecinie), reżyseruje, prowadzi wydział scenografii w Akademii krakowskiej.

Za największe sukcesy uznano scenografię do *Powrotu syna marnotrawnego* i *Króla i aktora*.

Podstawą inscenizacyjną pierwszej sztuki (opartej na życiu Rembrandta) były obrazy genialnego artysty holenderskiego. Zarówno scenograf, jak i reżyser (Janusz Wamecki, równocześnie odtwórca głównej roli) tak komponowali obrazy sceniczne, ażeby odtworzyć atmosferę młyna, pracowni, ulicy, znanych nam z obrazów (il. 295). Ten rodzaj inscenizacji plastycznej rozwija, bardzo charakterystyczną dla polskiej scenografii, formę dekoracji persyflażowej (zob. *Krakowiacy i Górale* Schillera i Daszewskiego, *Żywot Józefa Dejmka* i Strzeleckiego, *Don Pasquale* Bardiniiego i Roszkowskiej).

Forma realistyczna była zawsze najbliższa tendencjom plastycznym Karola Frycza. Toteż w okresie 1949—1954 artysta odnosił duże sukcesy, odnalazł jakby swój genre: solidnie oparty o historyczny styl, trafnie charakteryzujący środowisko, chętnie posługujący się autentycznymi meblami, nie unikający drzwi i sufitów, a przy tym malarski, kulturalny... Słowem, Frycz jakby powrócił do swoich dekoracji z lat młodzieńczych. Z tą tylko różnicą, że teraz wszystko było budowane stolarsko, a nie — jak dawniej — malowane iluzyjnie. Minimalny postęp techniczny. Ale plastyczna dekoracja w parze z opisowością realistyczną dawała w wyniku nadmierny ciężar optyczny i rzeczowy deko-racji. Wystawienie każdej sztuki było bardzo kosztowne i „pracochłonne“, a zmiany między aktami długie. Na Festiwalu paryskim — teatr krakowski pojechał tam z *Zemstą* — maszyniści mieli wiele kłopotu ze zmianami ciężkich plafonów, których tam, we Francji, nie stosuje się, bo albo są malowane iluzyjnie, albo są fragmentaryczne, albo w ogóle wyeliminowane.

W okresie powojennym Frycz czterokrotnie projektował dekoracje dla Teatru Polskiego w Warszawie: w 1946 — do *Szkoły obmowy*, w 1947 — do *Hamleta*, w 1948 r. — do *Pana Jowialskiego* i w 1955 — do *Miesiąca na wsi*. Dekoracja do *Hamleta* (w reżyserii Szyfmana) była tym razem bardzo rozbudowana (w 1922 r. były niemal same kotary i elementy plastyczne), stwarzała wrażenie jakiegoś kamiennego zimna (il. 291—293). Potężne bryły abstrakcyjno-romańskie, proste, geometryczne, powtarzające się jak cementowe odlewy, o jednolitej chropowatej powierzchni — charakteryzują zamek zbrodni, intryg, lochów. To ten Elsynor, który jest Hamletowi więzieniem. Szkoda może, że inscenizacja nie uogólniła miejsca akcji na cały zamek, lecz dążyła do określenia każdej sceny inną dekoracją, przez co zawężyła i problem, i przestrzeń do

grania (a zmiany były piekielnie trudne); powstał konflikt między syntetycznymi formami a realizmem miejsca. Słuszne było utrwalenie fałd kostiumów włosianką — stały się one bardziej rzeźbiarskie, ciężkie i bliskie dekoracjom.

W *Miesiącu na wsi* Frycz dał bardzo smaczne wnętrza, może nawet przesłodzone i — podobnie jak i toalety — zbyt bogate, zbyt rozbudowane, niemal pałacowe, ale wygodne sytuacyjnie.

I tak jak pierwsze projekty, podobnie i te ostatnie malowane są akwarelką na kartce kratkowanego papieru wyrwanego z zeszytu. Toteż gdy trzeba udokumentować twórczość Frycza, napotyka się na olbrzymie trudności. A przecież Frycz świetnie rysuje i maluje bardzo lekko — nieliczne co prawda szkice o tym świadczą — z dużym talentem kolorystycznym, a naszkicowane postacie są bardzo żywe w ruchu.

Na osiemdziesięciolecie swoich urodzin (1957) Frycz zadowolił się tylko reżyserią, mianowicie sztuki Goldoniego *Gbury*; scenografię projektował jeden z jego najzdolniejszych uczniów, Andrzej Stopka.

Frycz, jak już wspominałem, dosyć dużo projektował dla tzw. teatrów prowincjonalnych. W tej pracy wykazywał wiele ambicji. Sam jeździł do najdalszych zakątków i — tak jak to robił w początkach swojej kariery (a praca na prowincji nie tak znów wiele się różni od pracy w dużych teatrach sprzed 30—40 lat) — wybierał z magazynów dla nikogo już nieużyteczne materiały i stare rekwizyty i przy pomocy sobie tylko znanych środków przemieniał je na wspaniałe autentyki: gobeliny, bibeloty... Jedną z najbardziej udanych była inscenizacja w Szczecinie *Don Karlosa* Schillera (z Emilem Chaberskim, il. 296). Dekoracja opierała się na zasadzie tryptyku, potrójnej arkady; ścianki zmieniane w tych łukach charakteryzowały poszczególne miejsca akcji w sposób bardzo syntetyczny, skromny. Bogate natomiast były kostiumy, jakby z obrazów hiszpańskich malarzy zdjęte, ciężkie, bogate, kąpiące złotem, błyszczące wspaniałymi blachami... a wszystko z tektury i nędznych materiałów biednego teatru.

Gdy zwróciłem się do Karola Frycza z zapytaniem, które ze swoich scenografii uważa za najlepsze, oto co mi odpowiedział: „Trudno to orzec po pół przeszło wieku pracy; to setki sztuk, tysiące kostiumów i rekwizytów. Mam miłe wspomnienia z *Księcia Niezłomnego* w Teatrze im. Słowackiego w 1907 r. i ze *Ślubów panińskich* tamże w 1908 r., z niektórych (nie wszystkich) obrazów *Irydiona* w Teatrze Polskim w Warszawie. Uważam za dobrą oprawę dekoracyjną do *Rogacza wspaniałego* w Teatrze Małym w Warszawie, do *Snu nocy letniej* w Teatrze Polskim. Niezły był *Hamlet I* (nie festiwalowy) w 1922 r. oraz *Sen nocy letniej* w Łodzi, chyba w 1924 r., i *Don Karlos* Schillera w Szczecinie. Najlepiej wspominam *Mrówki* Jasnorzewskiej w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w 1935 r. Sukces prasowy i komplementy autorów przyniosły mi dekoracje do *Sang d'Espagne* Salmona i Sauniera w Paryżu

w „Ambigu Comique“ w 1924 r. Lubilem dekoracje i kostiumy do *Wariata i zakonnicy* Witkacego w Teatrze Małym w Warszawie. Wreszcie za dobre optycznie przedstawienie uchodziła Osterwowska *Lilla Weneda* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w 1933 r. Chyba dosyć. Mógłbym wiele podać chybionych i nieudanych prac scenograficznych. Ale to nieciekawe.“

Przytaczam tę odpowiedź, bo można ją uważać za pewną rekapitulację twórczości Frycza i za dowód dużej skromności wielkiego artysty. Na pewno do wymienionych przez niego sztuk, z których nie wszystkie omawiam z braku materiałów, można dorzucić wiele wspaniałych realizacji, przede wszystkim z okresu początkowego i okresu współpracy z Schillerem.

Chciałbym na zakończenie, gdy przestudiowaliśmy całe życie artystyczne Frycza, zastanowić się, jaki rodzaj sztuki i jaki styl scenografii jest najbardziej reprezentatywny dla niego.

Dziedzina inscenizacji monumentalnej wydaje się bliższa Drabikowi i Proszce, satyra i groteska — Daszewskiemu. Chociaż Frycz stworzył i w jednej, i drugiej tematyce bardzo interesujące prace, to przecież stało się to albo pod wpływem Schillera, albo przypadkowo i pozostało bez konsekwencji dla całości kształtu jego twórczości.

Sądzę, że najbardziej charakterystyczna dla Frycza, najbardziej osobista, własna jest scenografia do stylowych, klasycznych sztuk Fredry i Moliера. Przez całe życie ten rodzaj sztuk inscenizował podobnie. Dekoracja jest realistyczna, ale nie autentyczna. Architektura, chociaż zachowuje normalne proporcje, jest jednak jakąś syntezą stylu epoki; kompozycja sceny przekazuje konwencje teatralne przez stosowanie ramy, kulis, paludamentów, symetrycznego układu, pewnych konwencji sytuacyjnych w ustawieniu mebli. Kostium również jest oparty na historycznej modzie, ale lekko przerysowany w proporcjach, lekko podkreślający komedię. Kolory są żywe, intensywne, radosne — szczególnie w kostiumach; w dekoracjach — raczej spokojniejsze.

W tej dziedzinie — stylowej komedii — wkład artystyczny Frycza wydaje się najbardziej twórczy i własny i utrzymuje swą wartość do dnia dzisiejszego.

Wysoki, szczupły, przystojny mężczyzna — taki był w młodości, taki został teraz, choć 80 lat posrebrzyło włosy i leciutko pochyliło plecy. Ale zanim go poznałem, wypytywani starsi koledzy nie o jego wyglądzie mówili. Musi go pan p o s ł u c h a ć ! — radzili. I opowiadali, jak Frycz... opowiada. Tę cechę charakterystyczną Frycza wszyscy podkreślali.

Umie opowiadać o wszystkim: o krajach, miastach, ludziach, obyczajach, a przede wszystkim o teatrze spod wszystkich szerokości geograficznych. Ale jak opowiada!

Nie pracowaliśmy razem w jednym teatrze. Chcąc otrzymać trochę informacji o jego twórczości pojechałem do Krakowa, umówiłem się telefonicznie i po-

znałem go w jego mieszkaniu — przesiedziałem tam ładnych parę godzin i zasłuchałem się tak, że aż zapomniałem notować.

Na czym ten talent opowiadania polega? Najpierw na potocznej mowie bez zająknięć, jasnym formułowaniu zdań, pięknym doborze wyrazów — na kulturze mówienia, ale przede wszystkim na olbrzymiej wiedzy tego człowieka, na mnóstwie skojarzeń, które przy każdej sprawie jakimś meandrem odwracają bieg opowiadania, by ukazać jeszcze ciekawsze zdarzenie, głębokie i trafne spostrzeżenie z innej epoki i kraju, ale jakoś połączone z głównym nurtem; na encyklopedycznej wiedzy, ale nie nudnej, suchej, lecz żywej, widzianej i odczutej, osobistej, indywidualnej, a w dodatku popartej dla ożywienia cytataми z rozmów prowadzonych po łacinie, francusku, niemiecku, angielsku; na jakiejś umiejętności malowania wydarzeń bezpośrednio, że wydają się przeżyte na nowo, ale bez emfazy, raczej spokojnie, rozumowo, nawet z humorem... Nie, to wszystko się nie da scharakteryzować ani powtórzyć, Frycza trzeba posłuchać. I każdy: profesor uniwersytetu i pisarz, malarz czy rekwizytor i maszynista mogą go słuchać godzinami. Píše świetnie, ale opowiada znacznie lepiej!

Wydawałoby się, że powinien mieć dużo książek, pamiątek z podróży tak licznych po całym świecie (był w Chinach attaché kulturalnym). Może i ma, ale wszystko jest niemal w jednej skrzyni. I podobno zawsze tak było. Do tych spraw Frycz nie przywiązuje wagi, pozostał cyganem.

Szkiców dekoracji nie przechowuje, a projektuje często na świstku papieru.

Arnold Szyfman przekazuje taki fakt charakterystyczny: „Było to jesienią 1912 r., na kilka miesięcy przed otwarciem Teatru Polskiego. Spotkaliśmy się w Berlinie dla zakupu zbroi teatralnych i mebli. Frycz [...] wracał właśnie z Rzymu i przywiózł szkice do *Irydiona*. Jeden z jego projektów wydał mi się trudny do realizacji na scenie obrotowej, a jednocześnie niewygodny pod względem inscenizacyjnym. Siedzieliśmy w hotelu przy śniadaniu i omawialiśmy ten problem. Frycz po drugiej czy trzeciej białej kawie poprosił kelnera o papier listowy i piórem zaczął rysować nowy projekt, który powstał w ciągu kilkunastu minut.“³² W podobny sposób Frycz improwizuje dekoracje i później. Jest w tym jakaś słuszość: przecież szkic jest tylko środkiem porozumienia z pracownikami wykonawczymi. Czego nie namaluje — opowie. Frycz tworzy przede wszystkim na scenie. Ta metoda pracy pozostała mu z lat najmłodszych i do końca jej nie zmienił.

Przed wojną Frycz malował wiele obrazów, a jego *Indyki*, *Kasztany* otrzymywały nagrody w kraju i za granicą i znajdowały nabywców wśród bogatego mieszczaństwa. Ale do malarstwa sztalugowego nie wniósł niczego nowego.

Jest przede wszystkim artystą teatru. Ma za sobą 50 lat twórczości w sztuce teatralnej, pół wieku, pół XX wieku, w którym rozwój i zmiany są tak szybkie, że każde odkrycie i nowość po dziesięciu latach są rozpowszechnione i przestają. Gdy zaczął swoje życie artystyczne, żył Wyspiański, teraz wyrosła pod Krakowem Nowa Huta i ma swój teatr. Pięćdziesiąt lat temu domagał się

Wyspiański, aby w teatrze były polskie dekoracje i aby jako tako określały miejsce akcji, aby malował je Spitzlar w Krakowie, a nie Burghart w Wiedniu! Dziś mamy nie gorszą scenografię w kilkunastu miastach.

Twórczość Frycza jest różnorodna, różnokierunkowa, to ta scenografia, która służy dramatowi, dostosowuje się do stylu sztuki literackiej. Takie były zasady, prawa, zadania ówczesnej dekoracji. To nie tylko kwestia eklektyzmu, to etap ewolucji teatralnej, jeden z pierwszych etapów rozwoju scenografii. Stałą w pracach Frycza jest jego kultura, jego profil kulturalny, a nie plastyczna indywidualność, która formuje się zależnie od okoliczności. Swoje zadanie spełnił znakomicie i odegrał jedną z głównych ról w rozwoju scenografii polskiej. Wyspiański był prorokiem, niczego niemal nie zrealizował. Frycz budował scenografię polską, odnajdywał różne ścieżki prowadzące do celu. Dla jego indywidualności artystycznej byłoby lepiej, żeby szedł jedną drogą, dla teatru było lepiej, że odkrył ich tak wiele i utorował drogi innym scenografom.

VII
WINCENTY
DRABIK

Z jego nazwiskiem związane są chyba najwspanialsze ekstazy widzów, których oszałamiała bujność form i fantazja kolorowości, zaskakiwała bijąca ze sceny po podniesieniu kurtyny sensualność kształtów i linii, wyrwanych z serca gorącego i niespokojnego. I choć ten i ów wściekał się, że nie słyszał dramatu i nie dostrzegł aktorów, to przecież każdy winien był Drabikowi silne przeżycia z tematem sztuki związane.

Jeżeli mówimy, że Frycz jest wykonawcą testamentu Wyspiańskiego, to myślimy o tych wskazaniach, w których wielki reformator żąda, aby projektowano osobne dekoracje do każdej sztuki i ażeby w sztukach polskich reprezentowały one rzeczywistość polską, przekazywały polski charakter pejzażu i wnętrza, aby miały odpowiedni styl historyczny i dostosowane do nich kostiumy i rekwizyty.

Wincenty Drabik (1881—1933) realizuje natomiast ideę narodowego stylu w scenografii. Nie tylko dlatego, że ciążyć będzie do polskiego repertuaru poetyckiego i monumentalnego, lecz i dlatego, że najlepiej odczuje ducha tych utworów i przedstawi go w stworzonych przez siebie formach plastycznych.

O tych wpływach Wyspiańskiego mówi Leon Schiller:

„Przez krótki czas był uczniem tego, który Elsynor i Troję na Wawelu umieścił. To zaważyło na całej późniejszej twórczości. Stąd Kraków i Wyspiański najistotniejszymi źródłami jego natchnienia [...]. Ten romantyzm krakowski, cały z ducha Wyspiańskiego poczęty, nie dawał spokoju Drabikowi, póki nie buchnął orgią kolorów, póki nie strzelił rozmachem linii w polskich i na sposób Wyspiańskiego «polszczonych» inscenizacjach dramatów romantycznych.“³³

Z Wyspiańskiego więc i kierunku artystycznego Młodej Polski wywodzi się romantyzm dekoracji Drabika: patos, niepokój, ekspresja; również jego środki formalnego wyrazu: linie łamane, falujące koła, tęczce, zdobnictwo, kolorowość;

i jego technika teatralna, oparta na malarstwie imitującym bryłę — jak w *Bolesławie Śmiałym*.

Od Wyspiańskiego chyba przejął zamiłowanie do Teatru Ogromnego, który również widział w proporcjach ogromnych. Projektował dekoracje do wszystkich niemal dramatów Wyspiańskiego, Słowackiego, Krasińskiego, Mickiewicza, a dekoracje te narzucały inscenizację, bo nie ograniczały się do określenia miejsca akcji, ale oddawały atmosferę poetycką i monumentalną.

I ekspresjonizm Drabika pochodzi z tego samego źródła, z obrazów i dramatów Wyspiańskiego, bo jest monumentalny, romantyczny, kolorowy i secesyjny. I barwność, oparta na czystych i intensywnych kolorach.

Wpływ Wyspiańskiego na Drabika dlatego był tak dominujący, że obaj mieli podobny charakter: powagę, niepokój, chorobliwą niemal wrażliwość — i te cechy znalazły wyraz w ich ekspresjonistycznej formie.

Zbliżała ich również miłość do ludu wiejskiego. U Wyspiańskiego odczuta, wyrozumowana, stworzona, modna nawet, a u Drabika naturalna, bezpośrednia. Wyspiański chodził do ludu, Drabik z niego wyszedł. W okresie chłopomanii młodopolskiej poeci i malarze żenili się z chłopkami, wyprowadzali się z Krakowa na wieś, przebierali się w sukmany (i chodzili bez „gatek”), naśladowali chłopską mowę — udawali chłopów. Drabik ze wsi pochodził, mówił z chłopską i na chłopą wyglądał.

„Mówił z chłopska — pisze Leon Schiller — tak jak się w Jaworznie mówił nauczyl [...]. O swej pracy rozmawiał jak rolnik o zasiewach, po prostu, rubasznie — lecz było w tym także coś hieratycznego.“

Wpływy ludowe, widoczne w twórczości Wyspiańskiego w *Weselu*, *Kłątwie*, a przede wszystkim w dekoracjach i kostiumach do *Bolesława Śmiałego*, są równie wyraźne w scenografii Drabika. „Ludowość Drabika wybujała w dekoracjach jego nie tylko dzięki skrzętnym studiom nad polską sztuką ludową, nad budownictwem, strojem i plastyką wiejską, nie tylko dlatego, że w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych był w jego czasach młodzieńczych kurs na tematy i ornamenty ludowe, ale przede wszystkim dlatego, że jego wyobraźnia wszystko na modłę ludową upraszczała, przekształcała i stylizowała.“

I Schiller przekazuje nam obraz Drabika przy pracy w malarni teatru: „Gdy stał w pracowni, na rozpiętym na podłodze płótnie, wodząc po nim zamasyżycie olbrzymim pędzlem, gdy w okrag wyrastały gigantyczne kwiaty, zielska i krzewy, gdy jeszcze słońce padło na szarą grzywę włosów i na kark krzepki — był podobny do chłopca z kosą na łące.“

Z trudem, z chłopskim uporem zdobywał Drabik wiedzę o literaturze dramatycznej, stylach historycznych, malarstwie. Jak chłop nie dowierzał obcym, a był otoczony ludźmi przeważnie z innej sfery, dominującymi nad nim ogłędą towarzyską, łatwością wysławiania się. On „przekręcał wyrazy obce, którymi lubił w rozmowie szafować — wspomina z uśmiechem Schiller — my puszczaliśmy je wesoło w obieg za kulisami i w kawiarni, tak że z czasem owe

«koncepcyje», «fórmę nawarstwioną» czy «elementy wyluminowane» [wyluminowane] zrosły się z jego nazwiskiem.“³⁴

Ale w tych plotkach, w tym żartowaniu nie było złośliwości. Był raczej podziw dla geniusza, który pomimo nierównego startu potrafił zająć stanowisko w sztuce polskiej, który potrafił zdobyć się na malarską narodową i ludową wizję Teatru Ogromnego i narzucić ją reżyserom, aktorom i publiczności.

Wpływy sztuki Wyspiańskiego i sztuki ludowej splatają się nierozdzielnie w inscenizacjach Drabika i nie wiadomo, której w większym stopniu zawdzięcza swoją fantazję, kolorowość i ornamentykę.

Ale wady — te są równie jaskrawe jak zalety — odziedziczył przede wszystkim po młodopolskim ekspresjonizmie i secesji.

I w dziele Wyspiańskiego, jego poezji, dramacie, malarstwie, a szczególnie w sztuce dekoracyjnej, wady te występują. Drabik wszystko przyjął bezkrytycznie, z młodzieńczym entuzjazmem, i nie zmienił zapatrywań artystycznych przez całe życie. Przez całe życie był pod wpływem ekspresjonizmu i secesji, bez względu na to, czy dekoracje malował na prospektach, kulisach i paludamentach, czy też budował z podestów i trójwymiarowych brył.

Najlepszym chyba dowodem są szkice — studia nie przeznaczone do realizacji, intymne marzenia, wyznania przed samym sobą. Wszystkie są ekspresjonistyczne, a jeden z tych szkiców dekoracyjnych — do *Niedokończonego poematu* Krasińskiego (il. 333 — nosi datę 1925—1933), a więc reprezentuje jakby całą jego scenografię. Podesty łamaną linią wznoszą się tu wysoko i daleko, w nieskończoność, do nieba, które rama czy przekrój zamyka dynamicznym łukiem; z podestów wytryska do góry krzyż z zielonym, skurczonym Chrystusem, dookoła jego głowy kręgi różowe i niebieskie. Na innych szkicach skrzydła wiatraków wirują jak słońca u Van Gogha, linie mkną w głąb i w górę, architektura wali się na wszystkie strony, punkty zbiegu są w niebie lub piekle, powietrze drga sinusoidami i kręci się wkoło. Znamy te sinusoidy z ilustracji do *Iliady*, z młodopolsko-secesyjnej ornamentyki; stamtąd również pochodzą tęcze, księżycy, płomienie, kwiaty. Brzydkie, ale własne.

Ekspresjonistyczna secesja Drabika jest polska, a nie niemiecka. Wywodzi się z ducha romantyzmu i stylizacji ludowej. Dlatego jest tak fantastyczna i kolorowa, dynamiczna i ornamentacyjna. Nasz ekspresjonizm zrodził się z walki, nadziei i zwycięstwa, niemiecki — był wynikiem klęski i załamania. I chociaż i jeden, i drugi są jakimś paroksyzmem, stanem chorobowym niemal, to przecież scenografia Drabika jest pełna temperamentu i poezji, a niemiecka — strachu i przygnębienia. Różna jest tematyka, różni bohaterowie, różne tereny akcji, jak różny jest Konrad i żołnierz Tanaka.

Nie zawsze ekspresjonizm przynosił szkody scenografii Drabika. W pierwszym okresie był elementem wyraźnie dodatnim, postępowym, bo wniósł do jego prac jakiś charakter osobisty, subiektywny, interpretacyjny, dopomógł mu do

oderwania się od konwencjonalnego realizmu, do stworzenia atmosfery poetyckiej i monumentalnej. I później niejednokrotnie spotykamy dekoracje Drabika umiarkowanie ekspresyjne. Rażą natomiast projekty z pogranicza patologii.

Poznamy te dzieła chorobliwe, bo są częścią sztuki Drabika, ale przede wszystkim zwrócimy uwagę na to, co stworzył zdrowego, wielkiego i postępowego.

Deformacją ekspresjonistyczną posługuje się Drabik wtedy, gdy chce wyrazić potęgę, patos, romantyzm, poetyckość, niepokój. Ale posiada również inne środki na wyrażenie innych nastrojów, bardziej pogodnych. Wtedy na plan pierwszy występuje kolor i ornament, pion i poziomy bez żadnych skrzywień, wtedy komponuje dekorację płasko, a nie głęboko i perspektywicznie, symetrycznie jak ludową wycinankę. Czyste kolory, swobodnie kładzione na płótno, i brak przestrzeni zbliżają również te dekoracje do impresjonizmu.

W tym stylu ludowo-impresjonistycznym Drabik nie stworzył wielu dekoracji, ale za to wszystkie bardzo piękne, radosne, świeże i polskie.

Trzecią tendencją Drabika jest realizm, dosyć bliski autentyzmowi, opisowy i konwencjonalny, naśladowczy i mało interesujący. Drabik nie miał rozwiniętego wyczucia stylów i kompozycji. Jeżeli odrzucił monumentalność i barwność, nie pozostało mu wiele środków plastycznych.

Te trzy kierunki, które określiłbym jako monumentalny ekspresjonizm, ludowy impresjonizm i konwencjonalny realizm, będą występowały obok siebie we wszystkich okresach twórczości Drabika.

Czy zresztą można mówić o jakichś okresach artystycznych w życiu Drabika? Najpierw robi dekoracje jak każdy technik teatralny, trochę podgląda Frycza, potem szuka swojej indywidualności, szybko zyskuje uznanie i oklaski za dekoracje — staje na szczycie. Czy posuwa się dalej? Tak i nie. Tak — bo z malarstwa przechodzi później do trójwymiarowej bryły; nie — bo zarówno w malarskiej technice, jak i trójwymiarowej konstrukcji pozostaje w tych samych stylach. I tylko zmieniają się formy bardziej lub mniej ekspresyjne, bardziej lub mniej barwne; zdrowe i proste lub chore i krzywe, silne i oszczędne lub przegadane i rozhisteryzowane.

Po współpracy z Schillerem częściej będzie stosował bryłę — jakby uznając kierunek kubistyczny — ale przecież i przedtem tworzył dekoracje z brył, tyle tylko, że malowanych na płaskim prospekcie czy przekroju, jak u Wyspiańskiego w *Bolesławie Śmiałym*.

Drabik nie był typem twórcy intelektualnego: dekoracji nie tworzył w żmudnej pracy nad kompozycją, równowagą form, kontrastem linii i kolorów, nie wyszukiwał proporcji i modułów. Był artystą emocjonalnym, tworzył tak, jak czuł, tworzył impresjonistycznie i ekspresjonistycznie, ale nie kubistycznie i abstrakcjonistycznie, bo matematyka i filozofia kompozycyjna tych kierunków była mu obca, więc w tych konwencjach tworzyć nie mógł.

Czy ta jednolitość artystyczna jest zaletą, czy wadą?

Są wielcy artyści, którzy przez całe życie malowali w jednym stylu (Monet), inni — co parę lat zmieniali kierunek (Picasso).

Drabik jest jednolity, ma wyraźną indywidualność. Ale żeby tę indywidualność ocenić, należy pamiętać o warunkach pracy w jego czasach. Czasy nie tak dawne, ale zmiany zaszły olbrzymie. Drabik w ciągu jednego roku projektował 15—20 dekoracji! I to jakie dekoracje: opery, balety, dramaty Szekspira i Słowackiego i kilkanaście sztuk mniejszego kalibru artystycznego, ale na pewno bardziej męczących. Nie było mowy o odrzuceniu sztuki; dekorator robił wszystko, „jak leciało”; mógł dekorację dobrać z magazynu, ale nie mógł nie wykonać pracy. Więc po prostu każdy dekorator projektował to, co mu odpowiadało, co go interesowało jako artystę, a inne sztuki — aby aktorzy mieli gdzie grać; właśnie te sztuki najczęściej zapewniały pensje aktorów.

A więc te prace wykonywane, aby utrzymać przedsiębiorstwo teatralne, musimy odrzucić z naszych rozważań, zajmiemy się jedynie właściwą s t u k ą scenograficzną. I zobaczymy, że plastyka Drabika jest jednolita i ma wyraźny profil artystyczny.

Drabik popełniał błędy — zwykłe, grube błędy przeciwko jednolitości kompozycji plastycznej przedstawienia. Potrafił w jednym spektaklu zastosować wszystkie style, malując jeden akt ekspresjonistycznie, a drugi realistycznie czy impresjonistycznie. Przykładów jest wiele. I to nie jest problem eklektyzmu. Powodem tych błędów był wspomniany już emocjonalny sposób tworzenia, nie kontrolowana rozumem kompozycja, brak umiejętności analizowania formalnego i — z całą pewnością — pośpieszna praca.

Wymienione wyżej charakterystyczne cechy Drabika i jego scenografii nie wpływały najlepiej na współpracę z reżyserem. Reżyser musiał ulegać temu wizjonerowi o potężnej sile emocjonalnej. Projekty powstawały najczęściej bez żadnej analizy, bez wzajemnego porozumienia, bez uzgodnienia inscenizacji. Inscenizatorem był zawsze Drabik, chociaż afisz wymieniał dyrektora teatru. Drabik czuł dramat na swój sposób, widział go i przedstawiał w projektach. Reżyser mógł albo się dostosować, albo robić coś innego. Jeżeli Drabik trafił inscenizacyjnie w istotę sztuki i reżyser wyszedł z tych projektów przynajmniej z koncepcją ruchu, to przedstawienie było zawsze olbrzymim przeżyciem publiczności. Ale często się zdarzało, że każdy z twórców przedstawienia dążył do innych celów. O ile w ogóle do jakiegoś celu dążył, o ile zdawał sobie sprawę z artystycznych kierunków i problemów formalnych inscenizacji.

Leon Schiller podaje taki znamieny fakt: „...jeden z reżyserów zastrzegł się, że tylko pod tym warunkiem będzie z Drabikiem współpracował, o ile on zobowiąże się wykonać dekorację zupełnie «normalną», to znaczy taką, której drzewa są drzewami, łąki łąkami, góry górami. A to znów znaczyło, że gałęzie i liście drzew powinny być z płótna ażurowego, wyciętego i przyklejonego do

widocznej siatki; łąki należało sporządzić z kołder naszytych rafią koloru brudnogrinszpanowego, a góry zastąpić najzwyklejszymi pomostami ze schodami lub pochyleniami i zasłonić płaskimi, «na teren» pomalowanymi «maskami».³⁵

Współpracy z reżyserem raczej nie było i, zobaczmy na przykładach, scenografię Drabika można omawiać jako dzieło samodzielne (z paroma wyjątkami).

Nie było również współpracy z aktorem, to znaczy, że Drabik nie wychodził w swoich koncepcjach scenograficznych od aktora.

Dekoracje Drabika mają raczej tendencje malarskie niż konstrukcyjne. Nie organizują w przestrzeni scenicznej ruchu aktora. Podłoga sceny najczęściej jest płaska — aktor może poruszać się dowolnie, ma całkowitą swobodę. Ten rodzaj kompozycyjno-techniczny dekoracji zbliża Drabika do malarzy baletowych raczej niż do scenografów teatralnych jak Appia i Craig.

Istnieją więc dwa zasadnicze konflikty Drabika z aktorem: wybujała malarskość, konkurująca z prymatem aktora w teatrze, i brak powiązania między bryłą aktora i płaszczyznami malowanymi. W tym konflikcie należy wymienić jeszcze stosowanie przez Drabika skrótów perspektywicznych, którym przecież aktor nie podlega; powstają więc dwa światy: świat fantastyczny dekoracji i realistyczny aktora. Zestawienie projektów scenograficznych i fotografii zrealizowanych dekoracji z aktorami wykazuje bardzo jaskrawo te sprzeczności.

Chociaż ta dominacja momentu plastycznego jest dość typowa dla większości prac Drabika, to przecież nie można zapomnieć o innych jego dekoracjach, bardzo prostych, choć sugestywnych, w których tworzył nie konkurujące z aktorem tło i podesty dostosowane do akcji.

Trzecie zagadnienie współpracy to wierność autorowi.

Trzeba od razu się zastrzec przed nieporozumieniami. Nie istnieje jakaś absolutna i sprawdzalna wierność wobec autora. Absolutna wierność to chyba jedynie dosłowne powtórzenie inscenizacji Szekspira z teatru „Globe“, Lorki z teatru „La Barraca“, rekonstrukcja przedstawień antycznych czy *Bolesława Śmiałego* według prapremiery. To mogłoby być bardzo interesujące i pożyteczne dla teatrologów. Byłoby jednak nietwórcze i nikt takich propozycji nie wysuwa. A więc pozostaje subiektywna interpretacja realizatorów współczesnych, która może być — mówiąc językiem uproszczonym — bardziej realistyczna czy formalistyczna, bardziej konwencjonalna lub awangardowa. (Awangarda początkowo jest uważana za formalizm, po kilku czy kilkunastu latach za realizm.)

Niewątpliwie interpretacja dramatu w inscenizacjach Drabika jest twórcza i nowa, oparta na subiektywnym odczuciu tekstu. Na odczuciu nastroju i klimatu raczej niż na analizie problemów i konstrukcji utworu.

Z emocjonalnej postawy artystycznej Drabika wynika jego zainteresowanie nastrojem utworu, które przenosi na scenę w postaci malowideł ekspresjonistyczno-impresjonistycznych.

Stąd jego predylekcja do dramatu romantycznego i młodopolskiego, które

interpretował w duchu romantyczno-bohaterskim, a nie romantyczno-sentymentalnym. Postawy autora i inscenizatora w tej dziedzinie są więc podobne, bliskie, bo inscenizator wychodzi z konwencji podobnych. Dlatego Drabika można nazwać romantykiem polskiej scenografii.

I Szekspira Drabik interpretuje romantycznie. Nie buduje inscenizacji ani na symbolice jego dramatów (jak Craig), ani na aktualnych konwencjach teatralnych (jak np. Horzyca). Z jego utworów czerpie przede wszystkim nastrój pejzażu i architektury. Zawartość filozoficzna nie interesuje go jako inscenizatora.

Tych parę uwag wstępnych o charakterze ogólnym potwierdzę przykładami, które, jak w wypadku wszystkich innych omawianych tu współczesnych scenografów polskich, będę analizował w porządku chronologicznym, w porządku biografii twórczej artysty.

Po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Drabik za radą Wyspiańskiego wyjeżdża do Wiednia, ażeby zapoznać się z techniką malowania dekoracji w słynnych pracowniach Burgharta, Büschego i Kautsky'ego. Była to słuszna rada, ale niebezpieczna dla nowoczesnego scenografa, i mogła Drabika skierować na drogę naśladownictwa kosmopolitycznego iluzjonizmu dziewiętnastowiecznego.

Jednakże Drabik był pod wpływem koncepcji artystycznych Wyspiańskiego, na pewno przejął się dramatami, malarstwem i ideami swojego mistrza. I to stanowiło jego pancerz artystyczny w szkole wiedeńskiej.

Nauczył się wiele z dziedziny techniki malarstwa teatralnego, a nie wyżył się swoich wizji artystycznych, fantazji i natchnienia. Dzięki nabytej umiejętności mógł realizować te swoje marzenia teatralne bez pomocy pośredników-wykonawców.

Dopełnieniem tej nauki będzie potem praca w malarni Teatru Miejskiego we Lwowie pod kierunkiem Stanisława Jasińskiego, a później w Warszawie, w tzw. „Teatrach Rządowych“, dokąd obaj artyści zostają zaangażowani przede wszystkim do malowania dekoracji oper wystawianych w Teatrze Wielkim.

Mimo wszystko zdobyty warsztat — techniczno-malarski raczej niż artystyczny — odbił się wyraźnie na twórczości scenograficznej Drabika, a to w jego zamiłowaniu do malarstwa kulisowo-prospektowego. Zdobył umiejętność malowania iluzyjnego i będzie ją niejednokrotnie wykorzystywał w dalszym życiu. W 1913 r. te wartości młodego malarza są jednak bardzo cenne i przydadzą się w Warszawie nowo otwartemu teatrowi z dużą sceną i pracowniami malarskimi.

Szyfman angażuje Drabika do Teatru Polskiego przede wszystkim jako malarza-wykonawcę dekoracji. Głównym dekoratorem jest Frycz. Ale Drabik również projektuje, bo przecież studiował w Akademii krakowskiej i Wiedniu. A przede wszystkim ma ambicje artystyczne. Poza tym w owym czasie w Teatrze

Polskim premiery następowały szybko jedna za drugą i Frycz nie mógł dostarczyć sam wszystkich projektów.

W 1913 r. od stycznia do sierpnia Drabik projektuje sześć sztuk. W następnym sezonie 1913/1914 już wszystkie niemal sztuki (Frycz wyjechał), a było ich 16! W sezonie 1914/1915 — 17 sztuk!

Tych parę lat pracy można uważać za pierwszy okres twórczości scenograficznej Drabika. Nie przejawia jeszcze żadnej indywidualności. Naśladuje Frycza. Dekoracje do *Gromiwoi* Arystofanesa są zbliżone do *Irydiona* — może nawet grały te same kolumny. Pokoje i salony rozwiązuje podobnie: przestrzeń zamknięta kulisami ozdobionymi różnymi malowidłami i ornamentami. *Juliusz Cezar* jest również mało interesujący. Dekoracji *Dziadów* z tego okresu nie znam.

Wojna przerywa pracę Drabika w Teatrze Polskim. Część artystów — w tej grupie Szyfman, Osterwa, Drabik, Wysocka — jako „poddani“ austriaccy musi opuścić „zabór“; są oni internowani do Rosji. Tam, w Moskwie, a potem w Kijowie, organizują polski teatr. Drabik projektuje dekoracje do *Dziadów*, *Zemsty*, *Bolesława Śmiałego*, *Księcia Niezłomnego* i wielu innych.

Gdy po wojnie ta grupa wraca do Warszawy, a Szyfman z powrotem obejmuje teatr, Drabik projektuje sztukę inaugurującą nowy okres twórczości: *Księcia Niezłomnego* Calderona-Słowackiego. W stosunku do poprzednich dekoracji widoczny jest postęp w swobodniejszym komponowaniu i malarskości, przejawia się również pewien żywszy temperament.

Szopka staropolska Schillera (1919, reżyseria Zelwerowicza) nie daje wiele okazji do popisu, ale Drabik zaprojektował bardzo piękny budynek, barwnie zdobiony.

W 1920 r. Szyfman wystawia *Nieboską komedię* Krasieńskiego w dekoracjach Drabika. Ta inscenizacja stanowi ważną datę w polskiej scenografii (il. 302—304).

Drabik całkowicie zerwał z historyzmem i opisowym realizmem. Stworzył dekoracje bardzo proste, sugestywne, ekspresyjne. W niektórych scenach widoczne są pozostałości secesji krakowskiej, jak np. kurtyna malowana w zielono-liliowe płomienie, drzewa na cmentarzu; może również dekoracja Okopów Św. Trójcy jest zbyt iluzyjna przez perspektywę murów i obłoczki barankowate. Ale jakże frapująca jest scena „W szpitalu“ z Mężem w czarnym surducie i Żoną leżącą na długiej sofie w białej sukni z długim, długim trenem na tle szaroniebieskiego muru z trójkątnym oknem zakratowanym, jakim malarskim akcentem są rdzawe włosy Żony w tej zimnej gamie kolorów. Ścianka ustawiona jest na podeście w środku sceny obramowanej kotarami oliwkowymi, niebieskimi i czarnymi. Żadnych sufitów, drzwi, ozdób, szczegółów — odwaga jak na owe czasy zdumiewająca. Tę samą piękną sugestywność i prostotę ma dekoracja sceny z szubienicą: las zaznaczony jest tylko pionowymi, nieregularnymi liniami, bez żadnych gałęzi i liści — wszystko w intensywnym kolorze czerwonym.

Drabik już umie operować skrótem, umie charakteryzować dramat, scenę, akcję, stwarza atmosferę środkami jak najprostszymi. Już wprowadza pewną ekspresję i symbolizm. Formuje przestrzeń zależnie od ilości osób, a więc funkcjonalnie. A jest jeszcze skromny — nie zawala sceny swoimi malowidłami; jest jeszcze spokojny — jego deformacje są tylko podkreśleniem, akcentem, problemem proporcji; jest statyczny — linie się nie rozsypują na wszystkie strony pod wpływem niepokoju ekspresjonistycznego; kolor współgra z nastrojem sceny, symbolizuje atmosferę otaczającą osoby dramatu.

Wadą tej inscenizacji jest niejednorodna koncepcja plastyczna. Ale Drabik *Nieboską komedią* posunął polską scenografię daleko naprzód! Gdyby na tej drodze pozostał!

W tym samym roku projektuje *Wiele hałasu o nic*, *Mieszczanina szlachcicem*, *Miłosierdzie* Rostworowskiego i kilkanaście innych sztuk w Teatrze Polskim i Małym, w „Reducie“ i Teatrze Wielkim (opery). *Wiele hałasu o nic* przypomina malarstwo wczesnorenesansowe i była to prawdopodobnie piękna dekoracja, ale nie drabikowska.

Drabikowską dekoracją wydaje mi się *Mieszczanin szlachcicem* Moliera, pomimo że koncepcja inscenizacyjna była narzucona przez Bolesławskiego i Schillera (il. 308). Jest w tej dekoracji jakiś rozmach i fantazja, a jednocześnie duża prostota. Można było rozegrać tę sztukę — jak to czyni do dnia dzisiejszego Komedia Francuska — w mieszczańskim, bogatym wnętrzu. Ale Schiller, zamiłowany w widowiskowym teatrze, w stylizowaniu konwencji „starego teatru“ i jego motywów dell'arte, skierował inscenizację na inne tory. Punktem wyjścia stała się komedia-balet, a nie komedia obyczajowa. Dlatego do współpracy zaproszono Karola Szymanowskiego, który miał skomponować muzykę do partii pantomimicznych.

„Wincenty Drabik — wspomina Schiller — mimo iż szczegółowo omówiło się z nim plan inscenizacyjny, przyniósł, jak to on zawsze, coś zupełnie innego. Jak zawsze, poniosła go fantazja, niewiele sobie robiąca z wymagań reżysera lub późniejszych jego kłopotów. Drabik na reżyserów spod przypadkowej gwiazdy, z jakimi często miewał do czynienia, przywykł huczeć, a nawet gdy niby raczył i słuchać wskazówek, myślał o czym innym i w rezultacie robił, co mu się podobało. Z Bolesławskim nie poszło mu tak łatwo. Ten reżyser nieźle rysował, władał językiem technicznym, no, i wiedział, czego chciał. Tak jakoś zagadał, zaczarował Drabika, że sam nie wiedział, kiedy woli reżysera uległ i w jego oczach nowy szkic dekoracji narysował, który natychmiast został aprobowany i oddany do roboty. Chodziło o najwygodniejsze tło dla aktorów, nic — prawie nic, tylko żeby to «nic» godziło się ze stylem komedii. Oto jak wyglądała dekoracja na przedstawieniu: pustą scenę zdołał olbrzymi namiot, udrapowany jak tła na portretach i obrazach alegorycznych XVII wieku, suitymi fałdami wybiegający poza ramy sceniczne, w głąb widowni aż do parapetu orkiestrowego, który również na tę modłę ozdobiono. W oczach widzów spa-

dały z paludamentów groteskowe fragmenty inscenizacyjne, zaznaczające «ceremonię turecką», albo też aktorzy na drągach wieszali płótna [...] dowcipnie pomalowane, potrzebne do pantominy.“³⁶ Dodać tylko można, że namiot był w bajecznie kolorową kratę.

Na podobnych zasadach powstanie późniejsza inscenizacja *Sługi dwóch panów* Frycza i Schillera, w której również nie miejsce akcji, lecz komediowy nastrój i konwencje teatralne będą przewodnim motywem dekoracji.

Konwencje inscenizacji *Mieszczanina szlachcicem* są konwencjami współczesnymi, a nie z gatunku persyflażu teatru z epoki, jak np. w dekoracjach Daszewskiego do *Krakowiaków i Górali*. Kolorowy namiot Drabika i malowane „prymitywnie“ zastawki nie przypominają ani dekoracji w teatrze Moliера, ani komedii dell'arte — stwarzają jedynie nastrój do odegrania komedii, nastrój radosnej improwizacji.

Z Bolesławskim Drabik inscenizował jeszcze *Miłosierdzie* i stworzył również charakterystyczne dekoracje: patetyczne, z tendencjami monumentalno-ekspresjonistycznymi (il. 299), deformacje widoczne są w kształtach krzyży, a przede wszystkim w projektach niektórych kostiumów (np. Bogacza, il. 301).

Styl monumentalnego ekspresjonizmu jest coraz wyraźniejszy w scenografii Drabika i osiąga swój szczytowy paroksyzm w 1923 r. w projektach dekoracji do *Fausta* Gounoda (il. 310). Wszystkie zalety i wady spotykają się w tym dziele. Jest pasja, dynamizm, siła, fantazja, ale z drugiej strony niepokój, zamęt... Ekspresjonizm rozwała wszystkie formy, przewraca kolumny i skały, tworzy cyklony wirujące; dochodzi jeszcze stylizacja secesyjna, węzowate drgające linie, sinusoidy.

To wszystko jest oczywiście namalowane na kulisach i prospektach w sposób iluzyjny.

Ale największa tragedia zaczyna się dopiero wówczas, gdy na scenę wchodzi aktorzy, ludzie, którzy nie potrafią się tak zdeformować, uperspektywiczyć. Te dwa elementy zasadnicze — aktor i dekoracje — nie mają ze sobą nic wspólnego, dekonspirują się wzajemnie.

W tym samym mniej więcej czasie dochodzi też do głosu drugi kierunek scenografii Drabika, oparty na ornamentyce ludowej i impresyjnej barwności. Można by do niego zaliczyć dekoracje do *Szopki* Schillerowskiej. Ale przede wszystkim ten styl jest reprezentowany przez *Pana Twardowskiego*.

Muzyka Ludomira Różyckiego w tym balecie nie reprezentuje wysokich wartości, awangardowej formy, ale ma zalety przyjemnej melodyjności — może przez liczne motywy i rytmy tańców ludowych — posiada jakiś charakter polski, jakby folklorowy (il. 305). Drabik bardzo trafnie odgadł te wartości muzyki i istotę dekoracji baletowych. Nie poszedł na jakąś architektoniczność, historyczną wierność. Stworzył dekoracje bajecznie kolorowe, w barwach czystych, intensywnych, radosnych jak krakowskie szopki, jak ludowe zdobnictwo i malarstwo, również jak malarstwo postimpresjonistyczne.

Oparcie się o folklor i malarstwo postimpresjonistyczne stwarza podobieństwa pomiędzy dekoracjami Drabika i np. Baksta. Dzieło Drabika jest co prawda późniejsze, ale pierwsze w polskim przedstawieniu baletowym. Te zaległości trzeba było odrobić.

A jednak scenografia Drabika jest oryginalna, bo wywodzi się z polskich źródeł i z „ludowej” indywidualności artysty. Inscenizacji tej *Pan Twardowski* w dużym stopniu zawdzięcza swoją popularność, swoją narodowość, pozycję reprezentacyjnego baletu polskiego, jak *Halka* jest najbardziej reprezentacyjną naszą operą.

Wpływ *Pana Twardowskiego* — muzyki i scenografii — na polski balet był bardzo duży. Folklor stanie się modny. Tańce ludowe, jak i sztuka ludowa (szopki, wycinanki, wstążki), będą przerabiane, stylizowane i modernizowane na różne sposoby w baletach i dekoracjach, będą nawet stanowiły *clou* programów rewiowych. Kostium krakowski, Sukiennice, Lajkonik pojawią się na wszystkich scenach i scenkach (Parnel itp.).

Pojawia się wreszcie w tym czasie trzecia linia scenografii Drabika. Jest nią konwencjonalny realizm, widoczny przede wszystkim w dekoracjach wnętrz do komedii i dramatów, a nawet do Szekspirowskich tragedii, które widocznie niezbyt go pasjonowały. W dekoracjach tego typu do *Kupca weneckiego* czy *Ruy Blas* (w Teatrze Polskim) nie widać nic interesującego, a w *Don Juanie* Miłaszewskiego (w Teatrze Narodowym) pomieszczone są różne style. Do tej samej linii realistycznej trzeba zaliczyć również *Mazepę* Słowackiego, może najbardziej realistyczny dramat polskiego romantyzmu.

Na ogół te trzy kierunki spotykamy w całej twórczości Drabika obok siebie, a nawet w jednym przedstawieniu.

Pod względem technicznym Drabik stosuje zasadę łączenia elementów trójwymiarowych z płaskimi kulisami, prospektami i paludamentami malowanymi plastycznie — a więc techniką panoramiczną. Ale malarstwo jego nie jest typu realistycznego (realistą jest raczej, gdy buduje wnętrza), może jest w pewnym sensie iluzyjne, bo stwarza iluzję głębi, perspektywiczne złudzenie; jednak nie jest dziewiętnastowieczne ze względu na interpretację bardzo osobistą, subiektywną, deformację monumentalno-ekspresjonistyczną i kolorowość ludowo-impresjonistyczną. Jeżeli pominiemy dekoracje „realistyczne”, to na podstawie scenografii *Nieboskiej*, *Miłosierdzia*, *Fausta* — z jednej strony, a *Szopki staropolskiej*, *Mieszczanina szlachcicem* (ze względu na jego kolorowość) i *Pana Twardowskiego* — z drugiej, możemy sobie wytworzyć wyraźny obraz charakterystycznych cech scenografii Drabika: poetyckość, kolorowość, patos, temperament, rozmach. Te przymiotniki określają również psychikę Drabika, o bardzo wyraźnej indywidualności. Wpływy przeciwne tej indywidualności spotykają się z oporem albo, akceptowane, nie doprowadzają do dobrego rezultatu, to znaczy do dobrej scenografii.

O ile Frycz pod dobrym kierunkiem tworzył arcydzieła — przykładem jego dekoracje do sztuk inscenizowanych przez Schillera — to Drabik, przeciwnie, pod dyktandem reżysera pracować raczej nie umiał — przykładem scenografia do *Jak wam się podoba* i do *Nieboskiej komedii* w Teatrze im. Bogusławskiego.

Inscenizacje Teatru im. Bogusławskiego były pod wyraźnym wpływem plastyki Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków. Sam Schiller poddał się ich tendencjom kubistycznym, a następnie narzucał je innym scenografom, przede wszystkim Drabikowi, chcąc go ratować przed „pikturalnością” i chcąc jako inscenizator zapewnić przedstawieniu zwartość widowiskową dekoracji i reżyserii oraz jedność koncepcyjną. (Narzucał ten kierunek również Fryczowi, Śliwińskiemu, Gronowskiemu.)

Jak wam się podoba Szekspira (il. 311—315) jest pierwszą sztuką realizowaną przez Schillera z Drabikiem w Teatrze im. Bogusławskiego (1925). Wielokrotnie pracowali wspólnie w Teatrze Polskim i „Reducie”, a Schiller występował jako autor inscenizacji i, najczęściej, jako współreżyser. Teraz był reżyserem, inscenizatorem i dyrektorem (*de facto*, choć nie *de nomine*), to znaczy twórcą teatru i repertuaru, formy, kierunku artystycznego i społecznego.

Kiedy oglądamy fotografie dekoracji Drabika z tego przedstawienia, rzuca się w oczy olbrzymia różnica koncepcji plastycznej pomiędzy pierwszymi obrazami — „Na zamku” — i następnymi — „W Lesie Ardeńskim”. Zapytywani w tej sprawie aktorzy przedstawienia nie potrafili mi wyjaśnić przyczyny tych różnic; skłaniali się do uznania stylistycznej pomyłki Drabika. Możliwe. Wydaje mi się jednak, że w koncepcji inscenizacyjnej Schillera była tendencja do wyraźnego odróżnienia świata zamku i złego księcia od świata przyrody i dobrego księcia.

Drugim założeniem inscenizacyjnym było uwspółcześnienie akcji. Jeden z obrazów nazywał się „Cyrk” (zamiast „W ogrodzie zamkowym”), a młody Orlando walczył z Karolem na pięści w stylu bokserskim.

W dodatku Schiller chciał dekoracji antyrealistycznych, antyimpresjonistycznych, form abstrakcyjnych.

Świat feudalny Drabik scharakteryzował liniami i bryłami geometrycznymi; zachował jeszcze swoją indywidualność widoczną w patosie tych form, w ekspresji linii. Świat sielanki pasterskiej — Las Ardeński — po prostu rozwiązał realistycznie, z drzewami, źródłem, kwiatkami, skałami. Może przejawia się dążność do pewnego uproszczenia brył, do formowania trójkątów; trochę ten pejzaż przypomina obrazy Cézanne’a, ale z dekoracjami poprzednich aktów nie ma nic wspólnego.

Kostiumy również są komponowane na zasadzie połączenia elementów stroju różnych epok dla uzyskania jakiejś komediowości, parodii (przypominają kostiumy z *Turandot* u Wachtangowa).

Zdaje się, że całe przedstawienie, przede wszystkim zaś dekoracje, zagubiło się w koncepcjonalizmie niezbyt zrozumiałym. Dla Drabika takie „koncepcje” były obce.

Zasada rozwiązywania technicznego była typu panoramicznego, a więc wszystkie bryły były malowane na zastawkach i prospekcie. Przynajmniej to stanowiło jakiś łącznik w tej scenografii.

Niewątpliwie bardziej jednolity plastycznie był spektakl *Nieboskiej komedii* Krasieńskiego (il. 244, 317), również wspólnie z Schillerem stworzony (1926). Uwspółcześnienie było tutaj zupełnie wyraźne i jednoznaczne — po prostu czas akcji: dzisiaj.

Oto jak wyglądała w relacji Schillera praca z Drabikiem nad tą sztuką:

„...Drabik, nie lękając się konkurencji z braćmi Pronaszkami, bardziej niż on zaawansowanymi w nowoczesnej kompozycji malarskiej, poddał się karnie woli inscenizatora-reżysera i zrezygnował z wszelkiej ostentacji i malowniczości dawniejszych swych wystaw, tyle przecież sławionych i podziwianych, na rzecz najprostszych i najbardziej celowych konstrukcji. Zrozumiał, że w tak polimorficznym i tak polifonicznym widowisku, jakim była *Nieboska komedia*, nie ma miejsca na popis dekoratorski sprzed lat siedmiu, że wszystkie elementy sztuki scenicznej muszą służyć idei wydobytej z dramatu, muszą najskuteczniej w jej kierunku agitować. Zżymał się Drabik i męczył, gdy mu inscenizator wszystko, co kokietowało jeszcze estetyzmem i wartość czysto piktoralną posiadało, bez miłosierdzia ze sceny wyrzucał. Gdy ostatnią przystawkę malowaną maszyniści do magazynu wynieśli i na scenie pozostało tylko kilka praktykabl i podestów, szereg płaszczyzn neutralnych i nic więcej, gdy się dowiedział, że na tych jedynie «przyrządach do pracy scenicznej» reżyser zamierza oprzeć cały montaż poematu tak fantastycznego i tak romantycznego, pomimo kilku kapitalnych scen jakby w stylu «nowej rzeczowości» utrzymanych, nie wytrzymał i krzyknął: «To po cóż ja tu jestem? Wystarczyłby stolarz!» [...] Reżyser, z humorem traktując ten wybuch obrażonego artystostwa, tłumaczył, że za pomocą form konstrukcyjnych lepszy efekt osiągnie, niż gdyby scenę zapełnił dekoracjami «opisowymi», mającymi dać iluzję rzeczywistości lub jej symbol, skrót stylizowany, bardzo ornamentacyjnie potraktowany; że do eksperymentu tego zmusza nas dzisiejsza postawa antynaturalistyczna, ale i antyestetyczna zarazem; że szereg podobnych doświadczeń, w duchu rozważnego utylitaryzmu czynionych, wyleczy nas wszystkich z hipertrofii «kunsztatorstwa» i doprowadzi do «realizmu komponowanego», treściwego w swym wyrazie, oszczędnego, a przecież dynamicznego, nie poprawiającego, «nie upiększającego» natury, a przecież monumentalnego...»³⁷

Dokumentów z tego przedstawienia zachowało się bardzo mało. Z tych, które pozostały, widać, że Drabik skonstruował jakieś formy abstrakcyjno-ekspresjonistyczne; miały się one komponować z uzupełniającymi zastawkami malowanymi (widocznymi na projektach), które Schiller odrzucił. Szpital wariatów to ściana o formie trójkąta z trójkątnawymi otworami dla chorych (tę dekorację reprodukuje się najczęściej), fortepian (z obrazu z I części) również jest ekspresjonistyczny, podest-brama (Okopy Św. Trójcy) też ze skosów jest skomponowany. Ale nie sposób oprzeć się wrażeniu pewnej nudy, monotonii tych wciąż powta-

rzających się trójkątów i skosów. Nawet teoretycy abstrakcjonizmu zalecali piony i koła.

Drabik w *Nieboskiej* pozostał ekspresjonistą. Zamiast malarstwa ekspresjonistycznego na prospektach zbudował ekspresjonistyczne podesty, na których Schiller poustawiał i poruszał ekspresjonistyczne grupy aktorów w ekspresjonistycznym świetle reflektorów. Nie dzieliły ich więc zbytnio tendencje artystyczne.

Na tle *Nieboskiej komedii* może najwyraźniej widoczna była walka o dominację w spektaklu indywidualności reżysera-inscenizatora nad autorem, aktorem i scenografem. Schiller wszystkie dziedziny przedstawienia z plastyką włącznie podporządkował swojej woli. Z Drabika nic prawie nie pozostało. Krasieński też by się nie poznał. Autorem i plastykiem był Schiller-inscenizator. Reszta była scenariuszem i podestem — materiałem do twórczości czysto teatralnej. To przedstawienie, może również *Jak wam się podoba*, jest pewnym wyjątkiem w inscenizacjach Schillera, który nigdy tak daleko nie ingerował w dzieło dramatyczne.

Niewątpliwie intencje Schillera były jak najbardziej postępowe i twórcze, a przedstawienie stało się aktualne nie tylko przez współczesne ubrania aktorów i trójwymiarowe formy, które zastąpiły malowane pejzaże, ale przede wszystkim przez rewolucyjną ideologię. Widz miał również pełne przeżycie plastyczne, bo inscenizator jak najbardziej zwrócił uwagę na widowiskowość przedstawienia. Osiągnięta została również jedność artystyczna całego spektaklu, co było rzeczą rzadką na polskich scenach. Dla tej jedności Drabik musiał poświęcić swoją indywidualność na rzecz indywidualności Schillera.

Wywodami o polimorficznej twórczości w teatrze Drabik na pewno nie był przekonany. Dowodem są jego następne dekoracje do monumentalnych dramatów już nie z Schillerem tworzonych. (Po *Nieboskiej* realizował z nim tylko jedną sztukę, bez większego znaczenia.)

W kilka miesięcy po premierze *Nieboskiej komedii* Drabik projektuje w Teatrze Narodowym scenografię do *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego.

Ażeby poprzeć dowodami uprzednie twierdzenia o komponowaniu dekoracji w oparciu o tekst autorski, chciałbym tutaj wykazać związki pomiędzy scenerią w utworze Słowackiego i dekoracjami Drabika.

Akcja 2 sceny IV aktu rozgrywa się przed cerkwią (il. 307), a poeta za pośrednictwem Leona maluje taki obraz sceny (dekorację):

Widzisz tam — pod lip ciemnością
Postacie widać piekielne,
O drzewa poopierane. —
Powietrze ołowiane.
A deszczem gonty kościelne
Lecące jak śniegi białe
Na ogniu i krwi stopniałe,

Węzy sinych białą kuszczę...
Precz do piekła! bo do cerkwi nie puszczyć...
Bo tam teraz z wielką ciszą
Dusze umęczonych wiszą
Na krzyżach i Boga chwałą,
A słońca jasne się palą
Koło ich głów jak tarcze złote.

Nieco dalej Pan Leon, z kością w ręku zamiast kija, zapowiada Semence:

Na pierś skoczę
I będę oczy wyjadał,

a po zwycięskim wyczynie:

W rękach mam twe gardło i skroń —
A co?...

Ten ekspresjonistyczny obraz miejsca akcji Drabik wiernie przenosi na papier, a potem na prospekt: jest krwawa cerkiew, ołowiane niebo i są słońca. W tym duchu namalował dalsze pejzaże. Wnętrze natomiast skomponował na innych zasadach, bez cienia ekspresji, jakby dla rozpoczęcia sztuki w nastroju pogodnym i spokojnym; tylko dla zaakcentowania poetyckiej faktury sztuki opuszcza dwa pasy pionowe draperii, a między nimi ustawia podest, stół i krzesła. Wydaje mi się, że ta dekoracja bardzo prosta jest bardzo trafna, bo pozostawia widzowi całą swobodę imaginacji. Ale nie ta dekoracja przeważa w przedstawieniu, lecz czerwona cerkiew, kołujące niebo, blaszane drzewa scesyjnie poskręcane — ilustracja ekspresjonizmu romantycznego.

Ta secesja połączona z ekspresjonizmem denerwuje dzisiaj w stopniu najwyższym. Ale nie bądźmy niesprawiedliwi — dekoracja ma wiele zalet: poczucie monumentalnych proporcji, patos romantyczny, antyrealizm. Las jest jednak potężny (il. 306), a cerkiew sprawia wrażenie.

Te dekoracje mimo wszystko podobały się Schillerowi i nazywa je „arcydziełem poezji drabikowskiej“!³⁸

W 1927 r. Drabik projektuje dekoracje do *Dziadów* w reżyserii Zelwerowicza (il. 319). Jeżeli to przedstawienie porównamy z inscenizacją Schillera i Proszki z 1932 r., to nie ulega wątpliwości, że nie dorównuje jej pod żadnym względem — ani interpretacją problemów filozoficzno-politycznych, ani gatunkiem plastyki; jest po prostu bliższe inscenizacji Wyspiańskiego. Ale zestawmy fotografie przedstawienia krakowskiego z 1901 r. z fotografiami dekoracji Drabika. Postęp jest olbrzymi. Nie tylko dlatego, że Drabik projektuje wszystkie dekoracje i nie musi dobierać płócien z kompletów wiedeńskich, lecz dlatego przede wszystkim, że umie kształty autentyczne formować monumentalnie. *Dziady* Drabika w przeciwieństwie do *Dziadów* Wyspiańskiego i Spitziera są syntetyczne i monumentalne, sztuki realistycznej nie można by w nich zagrać;

sprawiają wrażenie jakiejś siły i wielkości, mają patos i romantyzm, są jakąś przenośnią poetycką. Miejsce akcji jest wyraźnie określone, ale przecież bez naturalizmu i opisowości, przeciwnie, widoczna jest oszczędność plastyczna i skrótość. Drabik bardzo szczęśliwie uniknął wszelkiego dynamizmu ekspresjonistycznego. Kompozycja jest spokojna i statyczna. Dekoracja jest nawet funkcjonalna, tak zorganizowana, ażeby wyeksponować zasadniczy ruch aktorów. Scena pochodząca na „Dziady” jest skomponowana profilowo pochyłym podestem, fragmentem drzewa i kaplicy — podkreśla główny kierunek rozwoju akcji. Scena w kaplicy ma założenie symetryczne i osiowe, eksponuje Guślarza. Cela Konrada jest przedzielona słupem na wejście i zasadniczą celę — całość zamknięta łukiem ramy.

Dekoracje *Dziadów* należą do najlepszych dzieł Drabika: bardzo opanowane, celowe, zwarte, służą poematowi dramatycznemu i realizatorom — reżyserowi i aktorowi. To pierwsze *Dziady* monumentalnie inscenizowane. (Nie wiem, czy reżyseria Zelwerowicza dorównała plastyce Drabika, czy nie była zbyt naturalistyczna?)

Jakby dalszym rozwojem tej monumentalizacji jest dekoracja do *Lelewela* Stanisława Wyspiańskiego (Teatr Narodowy, 1928, il. 212, 329).

Wszelka stylizacja realistyczna została odrzucona. Z kolumn i ścian pozostały tylko graniastosłupy, jakby pod wpływem kubizmu uformowane. Jednolity rytm brył, założenie symetryczne przy pewnej asymetrii, rama sceniczna ujmująca całość w rodzaj portyku zamkniętego łukiem — nadają tej dekoracji charakter bardzo mocny i monumentalny. Zmonumentalizowany jest nawet stół o serwecie w rzeźbiarskie fałdy; krzesła również proste, ale nie sześciokątne. Drabik bardzo pięknie przeciwstawił tej bryłowatej jednolitej dekoracji odmienną formę mebli. Przy całej prostocie dekoracja ta jest bardzo bogata plastycznie; pomimo siły ekspresji nie jest ekspresjonistyczna. To chyba jeden z najpiękniejszych przykładów dekoracji drabikowskiej, a jednocześnie bryłowatej, nie pikturalnej, lecz jakby kubistycznej.

Wyspiański byłby z inscenizacji *Lelewela* zadowolony — to ta sama co w *Bolesławie Śmiałym* linia scenografii na podłożu realizmu, syntetycznej, bryłowatej i monumentalnej.

Trzy tygodnie po *Lelewie* odbyła się premiera dramatu Claudela *Spoczynek dnia siódmego* w reżyserii Radulskiego. Dekoracja Drabika nie jest konwencjonalnie realistyczna, ma tendencje do skrótu, uogólnia i monumentalizuje. Ale ta absolutna symetria, monotonna linia zębata, jakaś papierowa wycinankowość dekoracji — nie tworzą w sumie dobrej plastyki. To jakby cała kultura Chin wyrażona jakąś banalną kratą w oknie czy ornamentem pudełka. Razem z bogatym kostiumem taka dekoracja zapewne zyskuje na efekcie, ale wartościowa stać się nie może.

Dekoracja do Claudela sprawia wrażenie abstrakcyjnych form — choć niezbyt udana, jest jednak „nowoczesna”. Dekoracje do *Fantazego* (reżyseria Osterwy)

natomiast mogą być typowym i ładnym przykładem dziewiętnastowiecznego stylu teatralnego. Jeszcze na początku XX wieku byłyby na naszej scenie czymś zaszczytnym, w 1929 r. były niepotrzebnym wspomnieniem iluzjonistycznych landszaftów. Schiller przekonująco wyjaśnił już takie wypadki — naturalistycznymi przykazaniami reżyserów.

Podobny będzie *Pan Jowialski*, naiwny widoczek z natury.

I po wielu niedobrych dekoracjach na małej scenie Teatru Nowego (przy Teatrze Narodowym) *Anna Christie* O'Neill. Piękna dekoracja drabikowska. Pomimo całego realizmu jest skomponowana bardzo prosto, a przecież ma wiele siły, nastroju i dynamiki, uzyskanej przeprowadzeniem osi barki po przekątnej sceny — powstał jakiś naturalny skrót perspektywiczny, co dało scenie dużą głębię (w małym teatrze wrażenie zawsze przyjemne!). Centralną formą jest domek na barce; dwie ławki stwarzają dogodne sytuacje, a ściana dobre tło dla aktorów; z tyłu rufa w formie podestu. Nad barką most żelaznej konstrukcji zamyka górę sceny i tworzy jej obramowanie (podobnie jak w *Lelewelu*). W tej prostej i zwartej kompozycji przyjemne są wszystkie szczegóły: sznury, rury, słupy (il. 321).

Drabik inscenizował większość sztuk Słowackiego: *Mazepę*, *Lillę Wenedę*, *Księcia Niezłomnego* (Calderona-Słowackiego), *Sen srebrny Salomei*, *Króla Agisa*, *Fantazego*, *Kordiana*.

Styl tych dekoracji jest różny: malarski i architektoniczny, kameralny i ekspresjonistyczny.

Szkic do *Lilli Wenedy* (il. 332) przez zaprojektowane w nim bryły skalne ułożone w trójkąty — jakby walący się schron żelazobetonowy — wskazuje na intencje architektoniczno-ekspresjonistyczne.

Księżę Niezłomny jest bardziej malarski.

Mazepa — architektoniczno-realistyczny.

Fantazy — malarsko-konwencjonalny.

Sen srebrny Salomei — malarsko-ekspresjonistyczny.

Kordiana projektuje Drabik w 1930 r., reżyseruje Osterwa. W tym samym roku, w tym samym miesiącu, o jeden dzień później odbyła się również premiera *Kordiana* we Lwowie, w inscenizacji Leona Schillera. Te dwie inscenizacje dzieli jednak nie jeden dzień, ale kilkanaście lat. *Kordian* Schillerowski był widowiskiem współczesnym, odkrywczym, *Kordian* Drabika i Osterwy — trącił myszką.

Spośród wszystkich dekoratorów Drabik również najwięcej projektował dekoracji do dramatów Wyspiańskiego: do *Wyzwolenia* z Osterwą jako reżyserem, *Nocy listopadowej* i *Wesela* z Zelwerowiczem, *Warszawianki* z Solskim, najwięcej zaś z Chaberskim — do *Legionu*, *Lelewela*, *Cyda* (Corneille'a-Wyspiańskiego); ponadto z Perzanowską inscenizował *Sędziów*, a w Rosji — *Bolesława Śmiałego*.

Podobnie jak w inscenizacjach Słowackiego, tak i w inscenizacjach Wyspiańskiego brak jakiegokolwiek koncepcji, jednolitości widzenia, wspólnego stylu pla-

stycznego. Ale było w tym wiele winy reżyserów, którzy zmuszali Drabika do spełniania pomysłów bezsensownych — jak *Wesele* Zelwerowicza w szopce — lub naturalistycznych — jak *Fantazy* czy *Kordian* Osterwy w dziewiętnastowiecznych landszaftach. Brak wykształcenia plastycznego, brak zrozumienia ewolucji sztuki fatalnie odbija się na rozwoju teatru.

Najciekawszymi inscenizacjami dramatów Wyspiańskiego wydają mi się *Lelewel* i *Legion*. Dekoracje do tych dzieł nie są w tym samym stylu, ale pewne wspólne tendencje istnieją — monumentalność, syntetyczność, brak tendencji ekspresjonistycznych. Tylko że dekoracja *Lelewela* jest bardziej architektoniczna (w stylu plastycznym), a *Legionu* (il. 322, 323) bardziej malarska. Jednak to malarstwo nie jest rozgadane i chociaż Drabik stosuje skróty perspektywiczne, aby powiększyć scenę, nie ucieka się do ekwilibrystyki ekspresjonistycznej (z wyjątkiem sceny w katakumbach, il. 208).

Zastosowanie podestów niezmiennych, schodów, również było bardzo trafne, bo scalało wszystkie dekoracje, a przede wszystkim pozwoliło reżyserowi na kompozycję tłumów, bardzo ważnych w tym widowisku.

Chaberski doskonale te schody ograł, świetnie skomponował wielkie tłumy statystów. W każdej scenie rozwiązanie reżyserskie jest inne, bardzo sugestywne, celowe dramatycznie. W Watykanie dwa szeregi księży i kardynałów ustawione są na tych schodach w kształcie trójkąta zwężającego się w głębi, u góry podestu, gdzie króluje papież, monumentalny przez samą kompozycję komparserii. W scenie w katakumbach Chaberski tworzy bardzo ekspresyjny korowód. W kościele Św. Piotra część statystów ustawiono przed podestem, najniżej i tyłem do widzów; scena na podeście, przy ołtarzu, jest oświetlona i sprawia wrażenie środka olbrzymiego kościoła zapełnionego tłumem. Bardzo ciekawą kompozycję stworzył również Chaberski na Via Appia; tu schody mogłyby przeszkadzać, reżyser jednak swobodnie grupuje aktorów, usadawia niektórych na ziemi i tworzy atmosferę odpoczynku pielgrzymów na drodze. Ale chyba największe wrażenie wywierała scena ostatnia, z olbrzymim tłumem skłębionym i jakby wynurzającym się z wielkiej wody. Dużą pomocą dla reżysera były projekty Drabika, na których, jak to miał w zwyczaju, przedstawiał nie tylko dekoracje, lecz cały obraz teatralny z aktorami.

Legion Drabika należy ocenić raczej pozytywnie. Warsztat techniczny jest co prawda niezbyt nowoczesny, bo oparty na malowanych prospektach, i to nadawało całemu przedstawieniu charakter nieco przestarzały. Ale tak liczne zmiany miejsca akcji, bardzo konkretnego, znanego i rozbudowanego na całą scenę, zmuszały scenografa do zastosowania malowanych prospektów, zapewniających szybkie zmiany. Malowidła Drabika nie rekonstruują przecież rzymskiej architektury. W Watykanie tło jest jakby symboliczne, z dwoma kolosalnymi aniołami i sylwetą bazyliki; w *Koloscum* gra tylko sylweta olbrzymich arkad cyrku; w kościele Św. Piotra mury są ledwie zaznaczone, a barokowy ołtarz również potraktowany sylwetowo; kopuła jest tylko sugestią, wszelka ornamen-

tyka została odrzucona. Całość dekoracji stwarza nastrój poetycki i monumentalny, daje jakąś sugestię wielkości i patosu. Ten patos jest jeszcze z gatunku romantycznego i deklamatorskiego, pożądany byłby bardziej współczesny stosunek do dramatu, i w inscenizacji, i w dekoracjach, jakaś koncepcja obejmująca całość sztuki, konstrukcja bardziej jeszcze odległa od jakiejkolwiek rekonstrukcji — a jednak to najlepsza z dotychczasowych inscenizacji tego niezwykle trudnego dramatu Wyspiańskiego.

Dwa lata później na scenie „Ateneum“ Drabik projektuje dekoracje do *Sędziów* w reżyserii Perzanowskiej (il. 213). Co prawda, dekoracja jest architektoniczna i skrótowna, ale wyraźnie ekspresjonistyczna i mało interesująca kompozycyjnie, biedna plastycznie w powtarzających się trzykrotnie jednakowych motywach. Nie ma miejsca dla aktora, nie ma atmosfery karczmny galicyjskiej. Na ten wynik wpłynęło przeniesienie przez Perzanowską symbolistycznej inscenizacji Galla z Wilna. Drabik nie był symbolistą. Ten kierunek wymaga dominacji intelektu nad pasją i rozmachem.

W tym samym roku 1932 na scenie Teatru Polskiego — *Cyrano de Bergerac* Rostanda (il. 324). Dekoracja również wykazuje tendencje kubistyczne w akcentowaniu bryły, w dążeniu do geometryzowania. Ta bryłowatość i geometryczność uzyskana jest raczej malowaniem niż trójwymiarowymi konstrukcjami; na ścianach tworzą się kryształowe załamania, co sprawia wrażenie poetyckie — szczególnie w scenie ostatniej, śmierci Cyrana w klasztorze. Grał Cyrana Maszyński i wrażenie musiało być niezapomniane, pomimo całej cikliwej romantyki Rostanda.

Drabikowi nie pozostało już wiele lat życia. Podał się operacji, która miała usunąć nowotwór szczęki górnej. Po operacji przebudził się na chwilę i odszedł w wieczność dnia 1 lipca 1933 r.

„Na pięć dni przed śmiercią — pisze Leon Schiller — pod filarami Teatru Wielkiego, zapewniał mnie, że stoimy przed odrodzeniem teatru monumentalnego, że trzeba będzie znów zrewidować nasz stosunek do romantyków, Wyspiańskiego, Żeromskiego, że niewątpliwie w literaturze współczesnej zrodzi się wkrótce pęd do wielkości...”³⁹

Bo Drabik, jak rzadko który scenograf, interesował się nie tylko specyficznie swoją dziedziną — dekoracją — lecz obejmował troską cały teatr: od repertuaru do pracy nad wykonaniem dekoracji.

Jego koncepcja teatru, czy woli ją kto nazwać sakralną, społeczną, czy artystyczną, była głęboka, poważna; był to teatr wielkich problemów i wielkich przeżyć, teatr twórczy, teatr trudny repertuarowo i inscenizacyjnie, bo postępowy treścią i formą, świątynia myśli i wiary, a nie sklepik śmiechu.

Czytał dużo. Poszukiwał repertuaru, „on najczęściej decydował o wyborze dramatu [...] on przekonywał wszystkich do tego czy innego utworu, choćby

przeciwko niemu przemawiały różne przedawnienia historyczne czy psychiczne dystanse⁴⁰. A potem — jak przyznaje sam Schiller — „niejednokrotnie z jego koncepcji rodził się plan reżyserski“⁴¹.

W pięknym albumie poświęconym Wincentemu Drabikowi reprodukowanych jest wiele nie zrealizowanych jego projektów z różnych okresów. Mamy tu dowód tęsknot artysty, repertuarowych i plastycznych. Sztuki są mało znane, niekasowe, nie grane. Projekty są raczej wizjami aniżeli konkretnymi dekoracjami. We wszystkich dominuje ekspresjonistyczny patos, rozmach rozsadzający ramy teatru. Jest w nich również coś z niesamowitości, obłąkania — jak we freskach w pracowni Goyi.

Leon Schiller nazywa Drabika terminem Craigowskim artysty teatru, bo wszystkie zagadnienia tej sztuki objął i na najwyższy poziom podniósł.

Oglądając to, co zostało z jego dzieła — parę projektów na kartkach brystolu i starych fotografii — pamiętajmy o epoce i warunkach, w których żył. Im bliżej nas, tym czas wydaje się dłuższy. Lata 1925—1930 to już bardzo dawna historia teatru. Porównując dekoracje Drabika z pracami innych scenografów pamiętajmy, że był o 4 lata młodszy od Frycza, o 7 lat starszy od A. Pronaszki, o 6 lat od Schillera, o 21 od Daszewskiego. Mamy więc trzy epoki scenografii, i Drabik należy do najstarszej, jest bliski Fryczowi, a dalszy Pronaszce.

Frycz i Drabik wychowali się na krakowskim postimpresjonizmie i w szkole techniki wiedeńskiej. Pronaszko na formizmie. Rozpiętość czasu między fowizmem, który jest kontynuacją impresjonizmu, a kubizmem, który jest czymś zdecydowanie innym, nie jest wielka, zaledwie parę lat, a różnice formalne olbrzymie; przede wszystkim inny sposób myślenia, inne założenia artystyczno-filozoficzne: nie impresja, lecz konstrukcja, nie poezja, lecz matematyka.

Ta droga polskiej scenografii jest wyznaczona przez ewolucję malarstwa. (Jest i inna droga, wywodząca się od scenografów-inscenizatorów⁴². Reprezentantem jej jest w Polsce właściwie tylko Franciszek Siedlecki⁴³ i Iwo Gall, za granicą Piscator, Brecht, Meyerhold.)

Drabik łączy postimpresjonizm z ekspresjonizmem. Początkowy okres wykazuje wpływy secesji, końcowy — kubizmu pryzmatycznego.

To jest sucha genealogia malarska.

Charakter twórczości Drabika odróżnia go od Frycza przez tendencje do dramatu monumentalnego, a nie do komedii stylowej; zbliża go więc do Pronaszki, scenografa również monumentalnego następnego kubistycznego okresu.

Specjalnie należy przypomnieć polskie elementy w inscenizacjach Drabika, wywodzące się z romantyzmu, „Młodej Polski“ i sztuki ludowej; stąd również dominacja plastyki w przedstawieniu, tak jak dominowała w teatrze romantycznym i w szopce.

Twórczość Drabika przerwała tragiczna śmierć. Miał 52 rok życia, mógł jeszcze pracować wiele lat. Powstała luka w polskim teatrze, szczególnie w dziedzinie plastyki poetyckiego dramatu monumentalnego. Daszewski dopiero wła-

ściwie zaczynał swoją twórczość, zresztą okaże się przede wszystkim satyrykiem, Jarocki i Śliwiński byli realistami. Pronaszko był we Lwowie z Schillerem, Frycz pracował w Krakowie.

Skończył się okres romantyczno-malarski polskiego teatru, okres, który — jak pisze Schiller — będzie nazwany nazwiskiem Wincentego Drabika.

Mówiąc o Drabiku nie można pominąć problemu malarstwa teatralnego, malarskiego wykonawstwa projektów.

Drabik jest wychowawcą malarzy teatralnych. Sam doskonale poznał wszelkiego rodzaju techniki, pracując w młodości w Wiedniu i we Lwowie u Jasieńskiego — jest więc jednocześnie kontynuatorem starej szkoły teatralnej i twórcą nowej metody, łącznikiem między starymi i nowymi laty.

O wartości malarstwa Drabika (nadal mowa o wykonawstwie) nie stanowiła jego wiedza praktyczna, lecz talent, specyficzny talent malarza teatralnego. Jego uczniowie byli nim oczarowani i do dnia dzisiejszego opowiadają o nim legendy. Nikt tak nie potrafił malować, ani Jasieński, ani Wodyński z Opery.

Malowanie dekoracji jest rzeczą trudną pod każdym względem. Wymaga dużej siły fizycznej, bo płótna mają po kilkadziesiąt metrów kwadratowych; dekoracja do sztuki o kilku obrazach może mieć około 1500 m² powierzchni — jest co malować, trzymając ciężki pędzel na długiej rączce. Drugi problem: dekoracja jest oglądana z odległości kilkunastu metrów (odległość prospektu od widzów), a maluje się chodząc po płótnie, tzn. po obrazie. Nie można więc ogarnąć całości. Trzeci problem: światło, które zżera kolory, co musi być rekompensowane przy malowaniu. Czwarty problem: dekoracja jest malowana według projektu, który jest kilkadziesiąt razy mniejszy. Trzeba więc mieć doskonale wyczucie teatru, aby tym trudnościom sprostać.

Drabik malował fantastycznie. Często sam jeden w ciągu nocy wykańczał podmalowany z grubsza przez malarzy olbrzymi prospekt.

Wprowadził nową technikę malowania: swobodne kładzenie farby, bez zbytnej precyzji, kolory czyste, kolorowe cienie — zamiast tępej dokładności, brudnych sosów i czarnych cieni jego poprzedników. Były to z pewnością wpływy impresjonizmu.

Dla malarzy był bardzo surowy i wymagający. Nie było żartów z pracą. W pracowni panowała atmosfera twórcza, bardziej nieraz niż na scenie. Malarze musieli — w wolnych chwilach — malować studia: portrety, martwe natury, pejzaże.

Toteż malarze, którzy wyszli od Drabika, nie tylko są doskonałymi technikami, lecz również zainteresowani są rozwojem plastyki, wystawami, zainteresowani teatrem — są częścią zespołu artystycznego teatru.

Następcy Drabika (w dziedzinie scenografii, bo w malarstwie następców nie miał) korzystali z jego pracy posługując się jego uczniami, sami nie wychowali nikogo, żadnego malarza teatralnego; poziom techniki coraz bardziej się obniża. Gdyby trzeba było wrócić do dekoracji malarskich (np. taszystowskich), to sami projektodawcy musieliby chwycić za pędzel.

Leon Schiller kończy monografię o Drabiku takimi słowami: „Czym Polska dla romantyków, tym była dla Drabika scena polska, «pacierzem, co płacze, i piorunem, co błyska» — trybuną, kościołem, baśnią poetycką z końcowym morałem wyrażonym za pomocą muzyki, nie dydaktyki.“⁴⁴

Drabik przywołuje rzeczywiście porównania do poezji romantycznej, muzyki, skłania do charakteryzowania go z jakimś uczuciem, sercem, do określania jego sztuki słowami wielkimi i patetycznymi.

Drabik może najsilniej ze scenografów wzrusza i podnieca serca widzów. Jest synonimem tego teatru, o którym marzy dziecko po pierwszym ujrzanym przedstawieniu, bo jest owiany czarem jak baśń. To ten teatr, do którego trzeba się od wielu dni przygotować, odświętnie ubrać, ten teatr z kolumnami portyku, rzęsście oświetlony, z cisnącym się tłumem, z widownią złocistą i czerwona aksamitną kurtyną ze złotymi frędzlami podświetlonymi rampą, z wielkim żyrandolem świateł, z „jaskółką“ zapelnioną hałasującą, podnieconą, żywą młodzieżą w granatowych mundurkach. To ten teatr, w którym rozlega się chociaż kilka taktów muzyki, zanim kurtyna, przy wygasającej wolno sali, uniesie się majestatycznie, wolno, w górę, ukazując uciszonej, oniemiałej widowni scenę: jej świat fantastycznych kształtów i kolorów, mknących w górę kolumn, okwieconych drzew, nieba z gwiazdami i słońcami, wielkich aniołów ze skrzydłami tęczowymi. Teatr poezji, wielkich uczuć i romantycznych czynów — dramatów Słowackiego i Wyspiańskiego. Teatr deklamujących patetycznie aktorów, ale z czarującym głosem i dykcją, pięknych jak posągi — jak Węgrzyn, Osterwa. Teatr uczucia, którego Drabik był najpotężniejszym filarem i symbolem.

VIII
ANDRZEJ
PRONASZKO

Frycz i Drabik byli bezpośrednio związani z Wyspiańskim: byli jego uczniami, znali go, widzieli i słuchali. Gdy Pronaszko przyjechał do Krakowa (1907), ażeby zapisać się do Akademii Sztuk Pięknych, Wyspiański był już umierający. Pozostały tylko idee wielkiego artysty teatru, którymi Pronaszko przejął się głęboko i które będzie kontynuować i rozwijać w swoich dziełach scenograficznych.

Andrzej Pronaszko (1888—1961) za przykładem swojego starszego brata Zbigniewa studiował malarstwo sztalugowe. Malował od lat najmłodszych i do Akademii krakowskiej przyjechał dobrze przygotowany. Chciał pogłębić swoje wiadomości o technice, kompozycji, kolorach, to znaczy otrzymać podstawy zawodowe.

Konkretne zainteresowanie teatrem objawili obaj bracia już w latach 1911—1912, projektując makiety na wystawy. Tworzyli dekoracje tak, jak tworzyli obrazy — jedno i drugie były plastyką i podlegały tym samym prawom artystycznym, kompozycji formy i koloru. Tu jest zasadnicza różnica pomiędzy Pronaszką a poprzednimi dekoratorami, którzy nie byli awangardowymi malarzami sztalugowymi. Dla Pronaszki obraz był kompozycją płaską, dekoracja (a właściwie makietą) kompozycją przestrzenną. Dwie różne faktury, ale ta sama idea, ten sam kierunek. Pronaszko wszedł do teatru jako świadomy swych celów malarz sztalugowy, jako mocna i wyraźna indywidualność artystyczna; dekoracja teatralna wydawała mu się lepszym środkiem wypowiedzenia niż płótno: oddziaływała na masy widzów, a nie zmuszała artysty do żadnych wyrzeczeń plastycznych, przeciwnie, przestrzeń sceny pozwalała na budowanie form rzeczywistych. Tematem tej plastyki scenicznej zamiast martwej natury, aktu, pejzażu była akcja dramatu.

Ta nierozzerwalna łączność pomiędzy scenografią a malarstwem sztalugowym jest jedną z cech charakterystycznych sztuki Pronaszki. Dlatego, aby lepiej zrozumieć jego scenografię, musimy zapoznać się z kierunkami w plastyce polskiej w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku. W Polsce jest to przede wszystkim okres impresjonizmu i formizmu.

Impresjonizm i postimpresjonizm polski reprezentują jako pierwsi Podkowiński i Pankiewicz oraz A. Gierymski, Wyspiański, Wyczółkowski, Stanisławski, Fałat, Boznańska. W stosunku do impresjonizmu francuskiego nasi malarze większą wagę przykładają do tematyki i do formy, ale w zestawieniu z malarzami poprzednimi — Matejką, Chelmońskim, Michałowskim — zwracają większą uwagę na kolor, którym rozbijają bryłę i spłaszczają obraz, a temat jest pretekstem do pokazania gry kolorów w świetle różnych zmian słońca (*Widoki na Kopiec Kościuszki* Wyspiańskiego, *Rybak*, *Orka* Wyczółkowskiego, pejzaże zimowe Fałata).

Reakcją na impresjonizm i jego bezpośrednie następstwa (postimpresjonizm i fowizm) jest we Francji kubizm (1907, pierwsza wystawa w 1910 r.), a w Polsce formizm (od 1917). Przedstawicielami tego kierunku, który nas szczególnie interesuje ze względu na Andrzeja Pronaszkę, są oprócz niego i jego brata Zbigniewa — Czyżewski, Chwistek, Niesiołowski, Winkler.

Cechą malarstwa formistycznego było budowanie formy (zagubionej przez impresjonistów), formy syntetycznej, architektonicznej, konstruowanie obrazu, wprowadzanie planów i rytmu. Przestrzeń obrazu jest zamknięta logiką konstrukcji (u impresjonistów obraz jest wycinkiem natury). O ile kubizm ogranicza kolor do roli pomocniczej w budowaniu formy, polski formizm nie jest tak konsekwentny, a bardziej kolorowy, choć kolor jest zlokalizowany i ujęty w granice formy (w impresjonizmie rozsiany po całej powierzchni płótna).

Już z tej krótkiej charakterystyki widać, że zasady formizmu świetnie nadawały się do zastosowania w teatrze. Bryła aktora podkreślona światłem reflektorów wymagała przestrzeni zamkniętej bryłami, form plastycznych, trójwymiarowych. Formy te musiały być architektoniczne i syntetyczne — to wynikało z samej techniki wykonawstwa teatralnego, upraszczało pracę. Synteza artystyczna oznaczała również ułatwienie techniczne. Ograniczenie kompozycji do ramy sceny prowadziło do budowy podestu, z którym zrastały się formy pionowe, tworząc funkcjonalny teren do gry aktora. Ograniczenie kolorystyczne również było w teatrze dogodne (i pożądane po kolorystycznych orgiach Frycza i Drabika), bo odsuwało dekorację na drugi plan, zmuszając widza do koncentrowania uwagi na aktorze i tekście. Ale na formistycznej dekoracji najbardziej wygrywało światło, którego rola znacznie wzrosła: reflektorami można było wydobywać różne warianty kompozycyjne z tej samej dekoracji, można było zmieniać zestawienia kolorystyczne.

Można zaryzykować twierdzenie, że formizm w scenografii i rzeźbie był słuszniejszy, bardziej logiczny niż w malarstwie, bo budował bryłę, która, będąc sprzeczna z zasadą płaskości obrazu, odpowiada trójwymiarowej rzeźbie i dekoracji. Dla uniknięcia tego grzechu (uważanego za bardzo ciężki w malarstwie współczesnym) malarze formiści, nie chcąc budować obrazu w głąb, jak np. barbizoińscy, wpadli na pomysł budowania brył ku przodowi, w oparciu o powierzchnię płótna, która w tym wypadku stanowiła tylny ekran, tło obrazu (u barbizoińczyków powierzchnia płótna była jakby przebita, w głąbi było niebo). W teatrze ta sofistyka była zbyt techniczna.

Formizm nazywano również „ekspresjonizmem polskim” — termin bliższy teatrowi, ale słuszny tylko w odniesieniu do niektórych tendencji.

Ale istniała pewna trudność: aktor i jego kostium. W myśl zasad jedności artystycznej obrazu (scenicznego) należało i postać traktować po tej samej linii. To doprowadziło do kostiumu syntetycznego i „architektonicznego”; po prostu kostium formistyczny był twardy! Czy to przeszkadzało aktorowi w ruchach? W pewnych wypadkach mogło przeszkadzać. Oczywiście każdy kostium był komponowany funkcjonalnie, jak i dekoracja, uwzględniano w jego konstrukcji ruchy zasadnicze postaci. Ale który z reżyserów i aktorów mógł na kilka tygodni przed premierą, w momencie projektowania, określić te ruchy, którymi będzie charakteryzował daną postać, ruchy syntetyczne, wyeliminowane z tysiąca ruchów? Picasso wybrnął z tego problemu bardzo pięknie w balecie *Parade*⁴⁵: ruch dostosowany był do kostiumu (lub odwrotnie). Ale w dramacie taką koncepcję trudno było przeprowadzić w sposób tak radykalny, i na tym tle między Pronaszką a aktorami dochodziło często do konfliktów. A przecież Meyerhold i jego dekoratorzy tę zasadę kubistyczną (czy konstruktywistyczną) stosowali z dużym powodzeniem. Również często i bardzo wyraźnie występuje kostium kubistyczny w przedstawieniach Tairowa: w *Zwiastowaniu*, *Salome*, *Fedrze*. Tę zasadę stosuje Léger w balecie *Création du monde*. A więc nie były to nieerealne fantazje Pronaszki. Do takich eksperymentów potrzebni są zdyscyplinowani i wygimnastykowani aktorzy, opierający swoją sztukę na innych niż u Stanisławskiego i w „Reducie” zasadach.

Malarstwo formistyczne to jedna przesłanka sztuki scenograficznej Andrzeja Pronaszki; drugim źródłem, jak już wspomniałem, są dekoracje Wyspiańskiego, a przede wszystkim jedyne jego pełne dzieło, *Bolesław Śmiały*.

Pronaszko widział kostiumy Wyspiańskiego do *Bolesława Śmiałego* w teatrze krakowskim, w kostiumerni. Najpiękniejszy z nich to kostium samego Króla. Zrobiony jest z grubego sukna, naszywany koralami i sznurami i przepasany półmetrowej szerokości pasem skórzanym z nabitymi gwoździami — jednym słowem, kostium sztywny — formistyczny! Bryłowata dekoracja z potwornie grubych belek, bardzo prosta, architektoniczna i syntetyczna, zamknięta kompozycyjnie w ramie sceny, wreszcie belki leżące na podłodze i jakby zaznaczające podest w *Legendzie* — to wszystko dziwnie się pokrywało z zasadami formizmu.

Pronaszko będzie realizował według makiety Wyspiańskiego i jego szkiców kostiumowych *Bolesława Śmiałego* w teatrze łódzkim w 1921 r.; będzie wielokrotnie projektował scenografię do dramatów Wyspiańskiego — uczył się na Wyspiańskim.⁴⁶

Nadto Wyspiański był malarzem sztalugowym, malarzem nowoczesnym. Przyszedł do teatru z tak zwanej „sztuki czystej“, był artystą. Dekoratorzy przed Wyspiańskim byli wyłącznie technikami, nie tylko u nas, ale i na całym świecie. Technikami byli również Spitzziar, Jasieński, a Drabik też szedł tą samą drogą, techniczną, zawodową, choć dzięki talentowi i pasji wyrósł na wielkiego artystę. Frycz wywodzi się z malarstwa, lecz nie uprawia go w tym stopniu. Pronaszko jest pierwszy, który, jak Wyspiański, jakby kontroluje swoją scenografię malarstwem sztalugowym. Również i uczniom swoim Pronaszko mocno wpoił tę zasadę, którą wzięł od Wyspiańskiego, że scenograf jest plastykiem i musi malować.

Znaczenie scenografa i jako plastyka, i jako artysty teatru wzrasta. Scenografowi-eklektykowi przeciwstawia się scenograf o zdecydowanej indywidualności twórczej, który wnosi swój indywidualny sposób widzenia, swoje zamiłowania kolorystyczne, swój styl. Przecież w każdej epoce dramat ma odmienną inscenizację. Ale i w ramach konwencji każdej epoki również zarysowują się różnice widzenia zależnie od talentu artysty. Podobnie w malarstwie: ten sam temat (akt, pejzaż, martwą naturę) każdy malarz widzi inaczej, zależnie od swojej indywidualności twórczej. Van Gogha łatwo odróżnić od Moneta, pomimo że żyli w tej samej epoce i byli impresjonistami. Pronaszkę również łatwo odróżnić od innych scenografów, bo ma zdecydowany kierunek plastyczny, wyraźną indywidualność. Nawet niezależnie od reżysera i sztuki.

To prowadzi jednak do pewnego ograniczenia: taki scenograf nie może projektować każdej sztuki i pracować z każdym reżyserem i każdym zespołem. Chyba że i dramat, i reżyser, i zespół poddadzą się jego inscenizacji. Jeżeli scenograf jest kubistą, to każdą sztukę będzie projektował w tym stylu, czy to będzie *Sen nocy letniej*, *Nieboska*, czy *Maliczewska*. Nie oczekujemy od niego tytułowych drzew, graficznego dowcipu, persyflażu, realizmu, impresjonistycznej barwności. Dobry artysta jest zawsze pewnym monolitem. I scenograf, i malarz, i aktor. Aktor zawsze gra podobnie; zmuszają go do tego jego fizyczne warunki, jego głos, lecz również — dlatego właśnie jest artystą — pewne pojmowanie sztuki, zasad aktorskiej twórczości. Inaczej grał aktor u Stanisławskiego, inaczej u Meyerholda (biorę ten przykład, bo jest krańcowy), ale również inaczej gra Leszczyński, inaczej Woszczerowicz — bo mają różną indywidualność artystyczną. Scenografowie podobnie — i tak tworzą, jak czują, jak widzą.

I dopiero artyści tworzący w tych samych konwencjach mogą stworzyć zespół teatralny, nieeklektyczny, o wyraźnym profilu twórczym, o jasnej linii repertuarowej i z własną indywidualną inscenizacją.

Pronaszko znalazł ten zespół w Teatrze im. Bogusławskiego, może jeszcze we Lwowie, lecz gdzież poza tym?

Takie pojmowanie roli scenografii w teatrze również wywodzi się z poglądów Wyspiańskiego. I wydaje mi się, że na Pronaszce zamyka się sfera wpływów Wyspiańskiego na polskich scenografów. Zrealizowane zostały wszystkie zasadnicze jego postulaty. Frycz wypełnił zadanie pierwsze, przedstawione przez Wyspiańskiego w pamiętnym liście z 1905 r. do Rady Miejskiej Krakowa: do każdej sztuki należy projektować dekorację opartą na studiach topograficznych, epoce, stylu, malarstwie. Drabik podjął zadanie stworzenia dekoracji o charakterze narodowym. Pronaszko wreszcie jest scenografem współczesnym, artystą plastykiem.

Wyspiański i kubizm to dwie główne linie wpływów, które oddziaływały na artystyczną twórczość Andrzeja Pronaszki.

A więc w 1908 r. Andrzej Pronaszko jest studentem Akademii krakowskiej, najpierw w pracowni Wyczółkowskiego (marzył o Wyspiańskim), potem Dębickiego.

Kraków przesycony jest atmosferą malarstwa, literatury, teatru. Wszyscy artyści się tu znają, razem dyskutują, plotkują i piją. Ale wspólnie tworzą też drugi renesans tego miasta. Nie tak wspaniały jak pierwszy, nie tak bogaty, ale zapładniający. Tam dwór królewski skupiał artystów, tu artyści sami się skupiają i tworzą cyganerię artystyczną. Czasy „Zielonego Balonika“ już minęły, ale artyści jeszcze nie wyemigrowali z „sennego i zatabaczonego“ Krakowa, który gorszą „pierwszymi u nas manifestacjami nowej sztuki: formizmem i ekspresjonizmem“⁴⁷ — jak pisze w swej autobiografii Schiller o reakcji mieszczaństwa.

Admiracja dla Wyspiańskiego kieruje zainteresowania obu braci Pronaszków w stronę plastyki scenicznej. Pierwszą próbą są dekoracje projektowane do *Legionu* i *Lilli Wenedy*, sztuk reżyserowanych przez... Stefana Żeromskiego w Zakopanem, w teatryku „Morskie Oko“. Pierwsze engagement otrzymuje Andrzej Pronaszko w 1916 r. do Łodzi, w której Teatr Miejski pozostaje pod dyrekcją Stanisława Stanisławskiego. Tu dopiero zapoznaje się z prawdziwym teatrem, pracownikami, z pracą zawodową dekoratora.

Rok 1917 spędza znów w Krakowie. Pracuje sporadycznie: projektuje kostiumy do *Akropolis* Wyspiańskiego, makiety do *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka — ale te prace nie budzą uznania ani reżyserów, ani rutynowanych dekoratorów.

Następny sezon zapowiada się szczęśliwiej: Roman Żelazowski angażuje Pronaszkę do Teatru Miejskiego we Lwowie (1918).

Lwów, podobnie jak Kraków, miał dobre tradycje teatralne, stworzone przez Bogusławskiego, a potem kontynuowane przez Jana Nepomucena Kamińskiego. Wreszcie, po wielu upadkach i wzlotach, nowo wybudowany Teatr Miejski obejmuje Tadeusz Pawlikowski (1899) i wprowadza repertuar nowoczesny i nowy styl inscenizacyjny. Ale w 1918 r. wieją nowe prądy z Zachodu i, przede

wszystkim, ze Wschodu: w Moskwie pracuje już Meyerhold, Tairow i Wachtangow.

Próby stworzenia przez Andrzeja Pronaszkę nowej formy inscenizacyjnej nie udają się jednak, tym bardziej że i sztuki wybrane do grania nie zawsze mają wysokie wartości artystyczne. Społeczeństwo miasta nie jest jeszcze przygotowane do teatru awangardowego, który stworzą tu, kilka lat później, Horzyca, Schiller, Pronaszko i Daszewski. Przy dekoracji jakiejś leśniczówki dochodzi do ostrego starcia artysty z Radą Miejską, która ostatecznie wygrywa spór: podesty Pronaszki zostają pokryte trawnikami, a komponowane drzewa zastąpione kilkudziesięcioma brzoškami wyciętymi z lasu, które rozsiewają zapach polskich borów, a potem więdną i gniją — podczas gdy sam Pronaszko, podawszy się do dymisji, wraca do Krakowa.

I znów sezon bez engagement, ale nie bez pracy twórczej. Pronaszko maluje bez przerwy i w tymże roku 1919 urządza wystawę swoich obrazów w warszawskiej „Zachęcie”.

Rok 1920. Powrót do Łodzi, do teatru pod dyktcją Zelwerowicza, który jednak wiedząc, z kim ma do czynienia, od razu zaznaczył, że eksperymentowanie może się odbywać jedynie w „granicach niezbyt ostrej stylizacji”.⁴⁸ Nie była to zachęta do twórczej pracy.

Sezon 1921/22 zapowiada się zrazu ciekawie: nowy dyrektor, Noskowski, wystawia *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego. Pronaszko, kierowany niezmiernym podziwem dla zmarłego mistrza, opiera się na jego projekcie dekoracji i kostiumów. „Wówczas wpadłem wreszcie na pomysł — wspomina Pronaszko — jakich środków należy użyć, aby kostium nie tracił nic z formy ustalonej w projekcie. Po raz pierwszy wprowadziłem wtedy «włosiankę», która świetnie podtrzymywała cienki, tani wierzchni materiał.”⁴⁹ Tu, w zetknięciu z Wyspiańskim, zrodziły się słynne potem pronaszkowskie „rury”, to znaczy formy usztywnione włosianką.

Pożar teatru przerywa ciekawie zapowiadającą się pracę.

Następne dwa sezony od 1922 do 1924 r. Pronaszko pracuje w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie pod dyktcją Teofila Trzcńskiego. Wspomnienia Pronaszki dają ciekawy materiał do historii tego okresu:

„Pan Teofil do ostatniej chwili zwlekał z wyborem sztuki. O sztukach inauguracyjnych pierwszy sezon, tak dla mnie ważny, dowiedziałem się, mimo cierpliwego, nieustannego deptania Trzcńskiemu po piętach, dopiero na trzy dni przed premierą. W tych trzech dniach musiałem obie sztuki Fredrowskie, *Męża i żonę* oraz *Odludków i poetę*, zaprojektować i zrealizować bez grosza dotacji w dwa dni i trzy noce.”⁵⁰

Takie wspomnienie warunków pracy z niedalekiej przeszłości pozwala dojrzeć olbrzymie zmiany na lepsze, jakie zaszły w tej dziedzinie. Takich warunków nie ma dzisiejszy dekorator nawet w najgorszym prowincjonalnym teatrze.

Ciekawszą pracą scenograficzną w tym okresie jest przede wszystkim *Maria Stuart* Słowackiego (1922) w reżyserii Józefa Sosnowskiego.

Twórczość scenograficzna Andrzeja Pronaszki rozpoczęła się na dobre dopiero w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie pod kierunkiem Leona Schillera (1924—1926). Dotychczas Pronaszko napotykał na wiele trudności zasadniczych: niedostateczna znajomość specyfiki teatralnej, poszukiwanie własnej formy i wyrazu, niedobre warunki techniczne teatrów, nie zawsze odpowiedni, mało ambitny repertuar, a przede wszystkim brak reżysera-artysty do twórczej współpracy w inscenizacji widowiska. Zawsze pracował z reżyserami-aktorami (nawet wybitnymi, jak Zelwerowicz) nie rozumiejącymi nowoczesnej plastyki, nienawidzącymi nowoczesnego malarstwa. Pronaszko musiał przemycać swoje pomysły plastyczne i w najlepszym wypadku było tak, że scenograf sobie, a reżyser z aktorami sobie. A przecież funkcjonalne podesty do czegoś zobowiązywały (nie tylko do złożeń aktorów, którzy nie mogli chodzić wygodnie, normalnie). Ale zwycięstwo nowej sztuki jest zawsze trudne, szczególnie w teatrze, bo musi obejmować wszystkie czynniki: nie tylko scenografię, ale i reżyserię, i grę aktorską.

Schiller był pierwszym reżyserem, który stworzył nową formę przedstawienia teatralnego, złączył scenografię z ruchem aktora. Ale i jemu nie przyszło to łatwo, chociaż miał najlepsze przygotowanie teoretyczne.

Pierwszym przedstawieniem podanym w nowej formie była Szekspirowska *Opowieść zimowa* (il. 336, 337). We wspomnieniach o Schillerze Pronaszko tak pisze o tej inscenizacji: „Dekoracje i kostiumy skomponowałem w sposób (mówiąc ogólnie) odbiegający nieco od obowiązujących jeszcze ówczesnie «opraw» scenograficznych. Inscenizacja plastyczna oparta została na dwóch zespołach kotar, czarnych i białych (głównie czarnych), które komponowały przestrzeń sceniczną wraz z malowidłami na białych tłach i kolorowymi transparentami na czarnych. Transparenty uzupełniłem podestami na kółkach, które to podesty wyposażone zostały transparentowymi również schodami. [...] Wielka ilość płócien głębinnych (z abstrakcyjnymi formami architektonicznymi) ściśle, rzecz prosta, odpowiadała ilości odśłon, które szły oprócz paru antraktów (dla oddechu publiczności) bez przerw i bez spuszczenia kurtyny. [...] Na scenie podczas zmian panowała ciemność zupełna [...]. Aktorzy w sztywnych, stylizowanych kostiumach („zharmonizowany strój fenomenalny“) również w ciemnościach zajmowali miejsce na podestach.“⁵¹

Z podestami i usztywnionymi kostiumami było sporo kłopotów. Aktorom i jedno, i drugie nie odpowiadało, bo odbiegało od szablonu i, trzeba przyznać, nie było zbyt wygodne. „Kostiumy wydawały się wszystkim, prócz mnie, bardziej dziwne niż dobre — pisze Pronaszko w swoim życiorysie artystycznym. — Do biły wszystkich podesty i schody, których się nikt na scenie zobaczyć nie spodziewał. Schiller zupełnie się zgubił. Zrobiłem prowizoryczne światło i ustawiłem kilku statystów na podestach. Schiller od razu przyznał podestom rację bytu, ale musiał wiele scen przereżyserować na nowo.“⁵²

Małe zastrzeżenie do tej wypowiedzi: transparentowe obrazy nie wydają mi się abstrakcyjne. Na jednym z nich wyraźnie można odczytać Apolla pędzącego na

kwadrydze zaprzężonej w konie; na innym tle łośdź, góry. Raczej jest to malarstwo dekoracyjne dosyć zbliżone do polskiej secesji w powtarzających się kołach, promieniach, zygzakach. Oczywiście formy organiczne (Apollo, konie) są mocno syntetyzowane, stylizowane — nie jest to jednak abstrakcja, która przecież nie dąży do wyobrażania postaci przy pomocy form geometrycznych, lecz zadowala się samą kompozycją tych form. Bliskie są również te kompozycje kubizmowi, który w przyszłości Pronaszko przyjmie jako swój zasadniczy styl, uwalniając się od secesyjnej ornamentyki (której jakże wiele spotykamy i u Wyspiańskiego).⁵³

Opowieść zimowa była nowym wydarzeniem w polskim teatrze, początkiem tego kierunku, w którym znajdują się takie dzieła, jak *Róża*, *Nieboska* i *Dziady*. Jako pierwsze i jeszcze nie dojrzałe dzieło nie była całkowicie konsekwentna (podesty i transparenty). Ale najważniejsze jest, że teatr nawiązał do najnowszych zdobyczy sztuk plastycznych. Jeszcze przed współpracą w Teatrze im. Bogusławskiego Schiller i Pronaszko porozumieli się co do zasady reformy teatralnej.

„A więc:

1. Nierozzerwalna jedność formy i treści.
2. Nierozłączność i całkowita współzależność działań reżysera, plastyka i aktora.
3. Odrzucenie wszelkiej opisowości i zastąpienie jej przez dramatyczne, syntetyczne i syntoniczne kształtowanie form dekoracyjnych, postaci, gestu i akcji scenicznej.
4. Kostium współtworząc postać sceniczną (wsparty o wiedzę kostiumologiczną) winien wpływać z fantazji plastyka, winien być rzeźbą („lalki Bolesławowe”), rzeźbą elastyczną, ale określającą ściśle ramy ruchu i gestu aktora.
5. Światło skupia się głównie na postaciach aktorów, a źródłem jego są wyłącznie reflektory, które skreślając ze środków scenicznych światło ramp, zastępują w wielu wypadkach kurtynę.
6. Z akcją sceniczną wychodzi się na proscenium.
7. Postulatem ostatnim (dalszej przyszłości) jest połączenie w jedną całość sceny i widowni (postulat Mickiewiczowski), to znaczy — teatr jedności przestrzennej.”⁵⁴

Ta karta nowoczesnego teatru polskiego z pierwszej ćwierci naszego wieku bardzo jasno i zwięźle charakteryzuje scenografię Pronaszki. Zasad swych nie zmienił, a tylko je wydoskonalił. Te postulaty są również dowodem świadomego i jasnego formułowania celów artystycznych, rozumnego wyboru kierunku rozwojowego sztuki, tworzenia indywidualnej scenografii w oparciu o zasadnicze prawa.

Przy następnych inscenizacjach pracują obaj bracia Andrzej i Zbigniew razem, i zawsze z Schillerem. Tworzą m. in. *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego, *Achilleis* Wyspiańskiego, *Pastorałkę* Schillera i *Różę* Żeromskiego.

Jest to jeden z najpiękniejszych, najbardziej twórczych okresów w życiu Andrzeja Pronaszki.

Może jeszcze więcej sensacji niż *Opowieść zimowa* wzbudziło wystawienie *Kniazia Piatomkina*. Tamto przedstawienie zaskakiwało formą inscenizacji plastycznej (scenograficznej i reżyserskiej), to — również treścią polityczną.

Akcja *Opowieści* rozgrywała się w jakimś świecie fantastycznym, kolorowym i świetlnym, nierealnym. Bunt marynarzy na „Piatomkinie“ był i znacznie realniejszy, i znacznie bliższy. Ale Pronaszko nie bawi się w żadną opisowość czy rekonstrukcję. Chodzi mu o zmonumentalizowanie i zdynamizowanie akcji, podjęcie problemu, uogólnienie.

Buduje pochyły podest, który jednocześnie wnosi niespokojny dynamizm i charakteryzuje chwiejny pokład okrętu. To z kolei zmusza aktorów do innego chodzenia niż po ziemi. Na środku sceny wznosi jakby maszt, jakby wieżę pancerną — dla charakterystyki pokładu to wystarczy. W innej scenie czerwony otwór pieca i żelazne schodki prowadzące w górę określają kotłownię okrętu; czerwone, migocące światło tworzy niepokojący nastrój ekspresjonistyczny. Elementem plastycznym są również aktorzy i statysci: ich zgrupowanie i pozycja sugerują miejsce akcji w równym stopniu, jak dekoracja, ruch, bieg po pokładzie, zjeżdżanie po schodkach potęgują dynamizm obrazów. Istnieje wzajemne oddziaływanie i uzupełnianie aktora i scenografii — wszystko jest plastyką i wszystko jest dramatyczne.

Scenografia *Piatomkina* jest dynamiczna, *Achilleis* — statyczna, to jakby olbrzymi fresk monumentalny, architektoniczno-malarski (il. 334, 335).

Od strony technicznej dekoracja składała się z trzech kondygnacji podestów połączonych schodami. Na nich ustawiono elementy dekoracyjne, tzw. „przystawki płaskie“, które przez swój kontur i kolor sprawiały wrażenie bryłowatych (nie iluzjonistycznych!). Tłem dla nich były malowane prospekty; zamknięcie z boków i z tyłu — czarnymi kotarami. Prospekty były malowane w jakieś formy geometryczne, niby architektoniczne czy też przypominające chmury i mające wprowadzić w nastrój utworu. Łączyły się one wraz z zastawkami w jeden obraz harmonijnie skomponowany i o jednolitej fakturze — wszystkie elementy były płaskie i przypominały w pewnym stopniu obraz kubistyczny pocięty i rozłożony na kilka planów.

W kostiumach Pronaszkwowie zastosowali po raz pierwszy formy usztywnione włosianką, a więc bryłowate, rzeźbiarskie, przypominające poniekąd rzeźby starożytnych Greków.

W ten sposób uzyskano bardzo interesujące zestawienie plastyczne: aktorzy trójwymiarowi i zbliżeni do rzeźby, dekoracja płaska i zbliżona do malarstwa. A ponieważ wszystko było utrzymane w jednolitym, kubistycznym stylu, harmonia była doskonała i chyba nigdzie dotychczas widowisko dramatyczne nie było podane w takiej formie.⁵⁵

Oczywiście taka koncepcja plastyczna zmuszała aktorów do komponowania postawy i gestu, ograniczania ruchu; również do muzycznego komponowania

strofy poetyckiej. Powstawało jakieś monumentalne misterium poetyckie; słowo wydobyte było na plan pierwszy.

I nowy eksperyment przy inscenizacji *Róży* Żeromskiego (il. 245, 338—340). Nowa forma monumentalizmu. Przede wszystkim podesty w formie geometrycznych bloków, jakby jakaś droga okrążająca scenę, zbudowana z sześcianów, prostopadłościanów, schodów i równi pochyłych. Dochodzą formy architektoniczne, które w pewnym stopniu określają miejsce akcji: arkady, ściany, małe zastawki. Układ podestów w każdym obrazie zmienia się zależnie od wymagań akcji. Dominują podesty. Inne formy nawiązują do nich bryłowością, geometrycznością budowaną lub malowaną. Stwarza to bardzo surową, odpychającą, zimną rzeczywistość. Świat nieżyczliwy, wrogi dla człowieka.

Stefania Zahorska bardzo trafnie zanalizowała tę scenografię: „Charakter plastyczny wizji Żeromskiego w *Róży* ma swoją zdecydowaną linię, jest romantyczno-impresjonistyczny, a charakter wizji Pronaszków i ich stanowisko programowe — to scena konstruktywiczna.“ (Spostrzeżenie bardzo słuszne, bo realizm Żeromskiego był realizmem jego czasów, a więc impresjonistycznym, podczas gdy realizm Pronaszków był oparty na widzeniu kubistycznym.) I dalej w tym artykule: „Ujęli [Pronaszkowie] *Różę* nie od zewnątrz, nie od strony opisów, dodanych przez autora do swego utworu, ale [...] stanęli na stanowisku samej idei utworu, wydobyli jego wewnętrzny charakter [...]. W ten sposób doszli do idei monumentalności, która zdaje się być naczelnym hasłem całego plastyczno-scenicznego ujęcia.“⁵⁶ Potem, co prawda, Zahorska stawia zarzuty, że dekoracja odpychała aktora, że kostium był zbyt autentyczny. Ale chyba Pronaszkom zależało na stworzeniu tego kontrastu między aktorem w kostiumie „prawdziwym“ i dekoracją „abstrakcyjną“. Dla zrównoważenia, dla komunikatywności. Na kontraście malarzkiego prospektu i rzeźbiarskiego kostiumu opierała się scenografia *Achilleis*, w *Patiomkinie* również kostium był autentyczny, a dekoracja nie. Może w *Róży* ten kontrast mocniej się zaznaczył — ale to jest problem ewolucji. Pronaszko dąży do najbardziej krańcowej formy, do najpełniejszego zerwania z jakąkolwiek złudą. Eksperymentuje. Sztuka. Potem powróci do form w większym stopniu rzeczywistych, wyobrażających, „realistycznych“.

Należy zwrócić uwagę na stopniowy rozwój artystyczny Pronaszki. Jeszcze nie wyzwolił się całkowicie z malarstwa, z obrazu. Stosuje prospekty, podobnie jak malarze baletów (Picasso, Léger), którzy wnosząc nowe wartości artystyczne opierali się na starej technice teatralnej. Prospekt i ścianki są malowane kubistycznie, ale przecież malowane, i dekoracje przypominają nieco porozcinany obraz. Jeszcze Pronaszko nie opanował przestrzeni sceny, jeszcze nie przezwyciężył konwencji malarstwa sztalugowego. Próbuje na różne sposoby: transparenty, tła, ścianki. Zawsze dwa różne elementy wchodziły do kompozycji: płaszczyzna i bryła, jakby dekoracja przestrzenna i tło. Ta walka artysty o nowy kształt teatru, o nową i jednolitą konwencję jest wyraźnie widoczna. Rozwiązanie

nie przychodzi łatwo. Zresztą powstałyby inne zadania. Przecież na tym polega sztuka — na stałym postępie, na ciągłym rozwoju.

Tę ewolucję plastyki Pronaszki przerwano. To znaczy, że przerwano równocześnie ewolucję polskiego teatru. Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie zamknięto. Zainstalowano kino. Schiller prowadził teatr zbyt deficytowy, za bardzo postępowy artystycznie i polityczno-społecznie. Zamknięto najlepszy teatr w Polsce, teatr, w którym coś się działo, w którym tworzono.

Teatr im. Bogusławskiego posunął naprzód rozwój polskiej sztuki teatralnej, tak jak kilka lat temu Teatr Polski. Tam Frycz, a tutaj Pronaszko był jednym z głównych autorów tego postępu.

Pronaszko znów jest bez engagement, to znaczy bez warsztatu pracy. Maluje tylko więcej niż przedtem. Nie mając teatru snuje marzenia o nowej architekturze teatralnej, bez sceny pudełkowej i kurtyny. Wspólnie z architektem Szymonem Syrkusem opracowują projekt teatru symultanicznego.⁵⁷ Kilka dekoracji w tym czasie projektuje dla teatru żydowskiego: do *Golema*, wystawionego w cyrku w reżyserii Andrzeja Marka, do *Czarnego getta* O'Neilla w reżyserii Jakuba Rotbauma.

Pronaszko przeżywa ciężki okres: „Do polskich teatrów dostać się nie mogłem. Zostałem wyklęty. Kostiumy ze sztuk Teatru im. Bogusławskiego nakazano zniszczyć; projekty zaginęły.”⁵⁸ Projektuje polichromię jakiejś willi w Wiśle i metalowe meble.

Dopiero po pięciu latach Pronaszko powrócił do teatru. W r. 1930 Schiller zostaje dyrektorem teatru lwowskiego (2 sceny). Scenografami są Jarocki (na dużej scenie) i Daszewski (przeważnie na małej scenie — był początkującym scenografem). Wtedy powstają inscenizacje *Kordiana*, *Zwycięstwa*. Ale już po roku Schiller dał się poznać jako artysta postępowy, zbyt postępowy, i kontraktu z nim Rada Miasta Lwowa nie chciała odnowić, nawet nie chciała go widzieć w ogóle ani w teatrze, ani w mieście.

Nowym dyrektorem mianowano Wilama Horzycę, byłego kierownika literackiego Teatru im. Bogusławskiego. Horzyca angażuje Pronaszkę. Angażuje również Schillera — pomimo dużych oporów natury politycznej, przede wszystkim ze strony Rady Miasta — oraz Daszewskiego i Wiercińskiego. W ten sposób powstał najlepszy w tym czasie teatr polski, najpiękniejsza karta w życiu teatralnym Lwowa i Horzycy.

Ze względu na współpracę Schillera, Pronaszki i Horzycy możemy uważać ten teatr za kontynuację Teatru im. Bogusławskiego.

Sztuką inaugurującą sezon jest *Sen nocy letniej* Szekspira w reżyserii Wiercińskiego, ze scenografią Andrzeja Pronaszki. (Zbigniew Pronaszko po zamknięciu Teatru im. Bogusławskiego powrócił do Krakowa i do malarstwa sztalugowego, rozstał się na stałe ze sceną. Schiller, który bardzo go cenił i rzadziej się z nim „kłócił” niż z Andrzejem, nie będzie mógł tego zerwania znakomitego plastyka z teatrem odżałować.)

Sen nocy letniej zrealizowany w 1932 r. wywodzi się z geometrycznych brył w inscenizacjach Teatru im. Bogusławskiego (il. 344). Tylko że we *Śnie* Pronaszko podkreśla konstrukcję. Kilka podestów o geometrycznych kształtach (prostopadłościany) łączy pochyłymi kładkami i tej poziomej kompozycji przeciwstawia dwie kolumny o powierzchni lekko ondulowanej.

Zasada tej dekoracji jest niewątpliwie kubistyczna. Pamiętajmy, że kubizm ma trzy zasadnicze okresy i w każdym różny stosunek do przedmiotu. Można tę scenografię określić bardziej popularnym w teatrze terminem konstruktywizmu, bo pokazana jest konstrukcja, ale konstruktywizm jest prądem sztuki abstrakcyjnej i charakteryzuje go m. in. ruch elementów dekoracyjnych — czego nigdy nie było w dekoracjach Pronaszki: toteż termin „kubizm“ wydaje mi się właściwszy i ze względów zasadniczych, i dlatego że ta lub inna faza tego kierunku przeżywa się przez całą działalność artystyczną Pronaszki.

Dekoracje do *Snu nocy letniej* są oparte na charakterystycznej dla górskiego lasu konfiguracji: teren jest nierówny, małe wzniesienia, pagórki czy skały połączone niebezpiecznymi ścieżkami biegnącymi nad jakimś urwiskiem. Drzewa — sosny.

Ten autentyczny obraz natury Pronaszko upraszcza, sprowadza do form regularnych, prawidłowych, geometrycznych — i otrzymuje prostopadłościany, prostokąty, półcylindry.

Ta sama logika kubistyczna zastosowana do kolumn daje w wyniku prostopadłe słupy o falistej, miękkiej powierzchni, jakby zwielokrotnione drzewa. (Jak dziwnie odwrócona zostaje zasada! Przecież kolumna wyrosła z drzewa i w Egipcie, i w Grecji, z pęku bambusów razem związanych, ze słupa sosny. Pronaszko wraca do początków, i kolumna oznacza u niego drzewo.)

Spróbujmy teraz, w wyobraźni, nakryć te wszystkie podesty płótnem, a kolumny okleić korą — czyż nie otrzymalibyśmy realistycznej dekoracji lasu na skalistym terenie?

Tę samą zasadę — zapoczątkowaną w *Achilleis* — zastosował Pronaszko w kompozycji kostiumów: utrwalił fałdy włosianką i sprowadził je również do linii prostych, do formy kanelur kolumn.

W tej dekoracji Pronaszko wyzbył się już malowania na płaszczyznach perspektyw, ścian, fermów; wszystko jest bryłą — cała dekoracja i aktor w kostiumie.

To jest analiza z plastycznego punktu widzenia. Ale to samo zagadnienie można rozpatrzeć od strony inscenizacyjnej. Scenografowi-inscenizatorowi najwyraźniej zależało na tym, ażeby jak najbardziej odsunąć się od iluzji przyrody, od opisu lasu. Chciał pozostawić na pierwszym planie zawartość filozoficzną dramatu, idee, rozważania, marzenia o miłości, snute może podczas letniej nocy przez głębokiego myśliciela, jakim był Szekspir. Scenograf nie chciał odwracać myśli widzów od tych problemów przez efekty księżyca czy romantyczne piękno drzew.

I drugie założenie inscenizacyjne: *Sen nocy letniej* jest przede wszystkim przedstawieniem teatralnym danym przez aktorów, takich samych jak rzemieślnicy ateńscy i tak samo umiejących wzbudzić u słuchaczy wzruszenie, śmiech i rozpacz, jak owi amatorzy wzbudzali je w sercach ateńskiego księcia i kochanków. Wszystko jest teatrem — tę maksymę mógłby Pronaszko wypisać nad sceną, jak Daszewski nad swoją dekoracją do *Burzy*, również problem filozoficzny eksponującą.

Ale w tym momencie, gdy Pronaszko osiąga w scenografii formę kubizmu syntetycznego, gdy bliski jest abstrakcji, w tym momencie otrzymuje inne zadanie: współczesną sztukę o akcentach społecznych, sztukę, której nie można zbyt uogólniać i trzeba ją osadzić we współczesnym środowisku amerykańsko-murzyńskim: *Czarne getto* (*Wszystkie dzieci Boga mają skrzydła*) O'Neill'a. Pomimo to Pronaszko utrzymuje się w swoim stylu. I to w pewnym stopniu jest miarą jego wielkości. Charakteryzuje dramat od siebie, nie zatracając indywidualności, nie popadając w eklektyzm (il. 352).

Głównym akcentem jest dom i bar. Dom jest potraktowany jako bryła o pełnych ścianach, bar jako rysunek zaznaczający tylko kontury ścian i dachu. Części transparentowe dają sugestię oświetlonych szyb. Podesty, szczególnie po stronie lewej. Latarnie jak szubienice.

Niewątpliwie tę dekorację można porównać z neorealistycznymi dekoracjami Daszewskiego. Charakteryzuje ich obu osadzenie dekoracji na środku sceny bez połączenia z kulisami, rozbudowa podłogi podestami, faktura muru akcentująca cement czy kamień. Tę dekorację Pronaszki można nazwać neorealistyczną. Ale przecież ma inny „styl” niż prace Daszewskiego; jest cięższa, masywniejsza, prostsza, surowsza — bardziej monumentalna. Od razu rozpoznaje się sposób komponowania Pronaszki.

Obu artystów charakteryzuje również stosowanie symbolów. W dekoracji do *Czarnego getta* występuje transparentowy krzyż i latarnie-szubienice oraz czarne ponure tło. U Daszewskiego symbol jest raczej rysunkowy, a przez to jakiś lżejszy, a więc bardziej odpowiadający komedii. Ten „symbolizm” — nazwijmy go symbolizmem monumentalnym, w przeciwieństwie do groteskowego symbolizmu Daszewskiego — jeszcze wyraźniej wystąpi w dalszych pracach Pronaszki. Np. w *Dziadach* — trzy krzyże.

W życiu każdego wielkiego artysty jest jakieś dzieło, które powszechnie uważa się za najbardziej reprezentatywne i najdoskonalsze jednocześnie. Takim dziełem Pronaszki jest niewątpliwie scenografia do *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Leona Schillera (il. 248, 355, 356). Premiera odbyła się we Lwowie 18 marca 1932. Dyrektorem teatru był Wilam Horzyca. Wydarzenie epokowe w dziejach teatru polskiego z wszelakich względów.

Inszenizacja Wyspiańskiego w teatrze krakowskim udowodniła, że poemat Mickiewicza ma wartości teatralne, że można go pokazać na scenie — oczywi-

ście po dokonaniu pewnych skrótów w tekście, które nie zmieniają i nawet nie zubożają dzieła. Ale to przedstawienie, niechętnie realizowane przez Wyspiańskiego, mało twórcze, w dekoracjach dobranych z wiedeńskich kompletów, montowane pośpiesznie i w duchu realistyczno-naturalistycznym (obcym przecież inscenizatorowi *Bolesława Śmiałego, Wyzwolenia*), nie odkryło wielkości i nowości teatralnej *Dziadów*. Inscenizacja Zelwerowicza i Drabika w 1927 r. wniosła tylko nowe elementy plastyczne przez dekorację malarsko-architektoniczną w stylu realistyczno-monumentalnym. Dopiero Schiller i Pronaszko uogólnili problemy *Dziadów* przez wprowadzenie elementu symbolicznego i stworzyli monumentalne widowisko przez dekorację skrótową i trójwymiarową oraz reżyserię tłumów.

Oczywiście styl widowiska monumentalnego nie narodził się nagle. W poprzednich przedstawieniach, szczególnie Teatru im. Bogusławskiego, realizowanych przez Schillera, Drabika, Pronaszkę, spotykamy już to dążenie do uogólnień, do syntetycznej bryły, do uproszczonego gestu, do zrytmizowanego ruchu statystów. Ale chyba *Dziady* są szczytowym osiągnięciem, bezbłędnym i czystym. Sławie tej wielkiej inscenizacji nie dorównały ani *Nieboska komedia*, ani *Kordian*, znacznie mniej wartościowe plastycznie.

Chociaż powszechnie przywykło się uważać Schillera za inscenizatora *Dziadów*, a więc i koncepcji scenograficznej, szczególnie symbolicznego motywu trzech krzyży, to jednak, jak stwierdza Horzyca — najbliższy i bezstronny obserwator — pomysł tej inscenizacji zrodził się właśnie u scenografa, Andrzeja Pronaszki. „Schiller, natchniony zdaje się rozmowami prowadzonymi w domu, mówił o «dębach litewskich», mających szumem wtórować Dziadom.“ A dalej: „Propozycja zajęcia się scenograficzną stroną *Dziadów* z pewnością Pronaszki nie zaskoczyła, gdyż w przeciągu jakichś dziesięciu dni, a może i mniej, przedstawił swe projekty [...] z owymi słynnymi potem trzema krzyżami, wziętymi jako motyw z wileńskiej «Trzykrzyskiej» góry. Jedna dla wszystkich części poematu konstrukcja upodabniała koncepcję tę do dawnego rozplanowania scenicznych misteriów średniowiecznych, a równocześnie nawiązywała do teatralnych idei Mickiewicza, głoszonych w sławnej Lekcji. Rzecz prosta, że Schiller jako wyznawca Mickiewiczowskich tez teatralnych w zasadzie zaakceptował to ujęcie. Ale czy to zbyt głęboko zapadły mu w serce słowa o «dębach litewskich», czy też zaważyło zajęcie się realistyczno-ekspresjonistyczną sztuką Wolfa, dość, że dyskusja nad rysunkami Pronaszki stała się ożywiona, przy czym Schiller nie konkretyzował wyraźnie swoich propozycji, lecz ograniczał się do uwag o przedstawionych projektach. Ta jakby marginesowa rozmowa zaczęła tak narastać na sile, że musiałem uspokajać obie strony. Pewne było, że obydwom, Schillerowi i Pronaszce, nie odpowiadała koncepcja *Dziadów* zrealizowana w inscenizacji Wyspiańskiego, które sam ich twórca określił jako misterium. Wyrazem tego stanowiska było przyjęcie trwałej, nie zmieniającej się konstrukcji scenicznej, mającej tworzyć bazę nowej realizacji teatralnej *Dziadów*. Ale jak tę konstrukcję zaludnić kształ-

tami? Oto pytanie. Czy ma na niej wyrosnąć werystyczny las «litewskich dębów», czy też zapełnić ją winna natura w swej nadnaturalnej, czyli ludzkiej transkrypcji? Zamiast «ludzkiej» można by również powiedzieć «artystycznej», choć termin ten zacieśnia problematykę sprawy. «Dęby czy Breughel», tak sformułowaliśmy wówczas naszą alternatywę, biorąc imię wielkiego malarza za symbol owego «nadrealistycznego realizmu», który w rezultacie stał się wykładnikiem lwowskiej inscenizacji. Oczywiście nie miał ów «nadrealizm» nic wspólnego czy to z Witkacowskim, czy też francuskim surrealizmem, który wtenczas dopiero podnosił głowę. A jednak, gdy ujrzało się — na tle górujących nad wszystkim trzech krzyży — fragmenty wileńskiego salonu, wśród których na trzech skośnych kondygnacjach tańczyły pary pod muzykę menueta Mozarta, gdy po obu stronach stojące chóry grzmiąły jak wezbrana rzeka słowami przekleństw, a nad tym wszystkim, na niepokalanym horyzoncie płynęły cicho chmurki — trudno było zaprzeczyć, że to coś więcej niż «wierne» odbicie rzeczywistości, że to *natura humanisata*, natura wyższa od samej natury o nasze ludzkie, może niedoskonałe, ale natchnienie.⁵⁹

Scenografię *Dziadów* można określać różnymi terminami plastycznymi: kubizm, surrealizm, symbolizm, konstruktywizm... Trzy krzyże wzięte z wileńskiej Góry Zamkowej czy Golgoty przede wszystkim s y m b o l i z u j ą filozofię mesjanistyczną Mickiewicza. Nie są to przecież krzyże widoczne przez okno w panoramie miasta (Wilna), bo widzimy je również w scenie odgrywanej się w salonie warszawskim, a widzenie Księdza Piotra usytuowane jest pod jednym z tych krzyży, niewątpliwie nie na górze wileńskiej, lecz w miejscu nieokreślonym, może bliskim Boga? Te nierealne krzyże poszerzają w sposób widoczny teren akcji. Podesty są podporządkowane temu motywowi centralnemu: również nie wyobrażają drogi z bruzdami błota czy posadzki pałacowej, lecz teren akcji, którym może być i cała Polska. Od razu każda z postaci urasta do roli jakiegoś reprezentanta grupy, partii, ogółu, a wypadki dzieją się w Polsce, a nie w takim to a takim więzieniu, w salonie przy jakiejś ulicy, w kaplicy przy drodze, tam i tam. Sztuka nie traci na realizmie, na konkretności, na prawdzie, ale moc jej urasta, problem obejmuje szersze kręgi, nie wileńskie, lecz polskie. I o to przecież chodziło Mickiewiczowi, bo pisał we wstępie: „Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i nieubłaganego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijan.“ Zamiar jest wielki i został w tej skali zrealizowany przez poetę. I po tej drodze poszli Schiller i Pronaszko.

Krzyże, podesty „symboliczne“ wymagały i „dekoracji“ odpowiednich: w przedstawieniu warszawskim wystarczył znak więzienia — fragment muru i kraty, znak salonu — okno i kolumna z kotarą, znak kaplicy — kopuła z krzyżem. Te fragmenty rzeczywistości, ustawione w nierzeczywistej przestrzeni, na tle nieba, stwarzają jakiś nastrój surrealistyczny, choć nie jest to właściwy,

„czysty“ surrealizm. A ponieważ Pronaszkowski dąży do sprowadzenia wszystkich form do kształtów geometrycznych i wydobywania bryły, ponieważ pokazuje przekroje i rzuty — dekoracje te można nazwać kubistycznymi.

Ale nie o termin idzie; każde dzieło do różnych jednocześnieizmów należy. Ważne jest, że został stworzony adekwatny w stosunku do polskiego dramatu romantycznego styl inscenizacyjny. Styl monumentalny. Jest rzeczą zrozumiałą, że ta forma inscenizacji była odpowiednia w pewnym okresie czasu, że nie jest wiecznie aktualna. Pozostały jedynie jako obowiązujące pewne zasady ogólne, jak wspólny dla całej akcji teren gry aktorów, skrótowa forma sugerująca miejsce. Ale wydaje się, że pójdzie w innym kierunku, w kierunku wydobywania nastroju pejzażu — jak to zrobiła inscenizacja Bardini i Kosińskiego — jest jakimś cofnięciem się w stosunku do inscenizacji lwowskiej, chociaż niewątpliwym krokiem naprzód w stosunku do inscenizacji Wyspiańskiego.

Ze względu na wyjątkową ważność tego dzieła wydaje mi się konieczne omówienie zasadniczych obrazów.

Cała scena zabudowana jest podestem nieregularnym, nie architektonicznym, lecz terenowym, skomponowanym z form trapezoidalnych, romboidalnych, o powierzchniach pochyłych, skośnych. Podest ten jest jakby trójkondygnacyjny, składa się z trzech grup podestów coraz wyższych; różnice wysokości są stosunkowo małe, a kondygnacje — nawiązujące do dekoracji późnych misterii — mało widoczne; jednak Schiller przywiązywał duże znaczenie do symboliki terenu, podobnie jak do symboliki strony prawej, dobrej, i lewej, złej. Symboliczny teren komponował się z symbolicznymi trzema krzyżami, które wyrastały z niego, z najwyższej kondygnacji w głębi sceny — jakby unaocznienie mesjanistycznych idei Mickiewicza zawartych w tym dramacie, poświęconym nie tyle dziejom Gustawa, nieszczęśliwego kochanka Maryli, ile Konrada, bojownika o wolność narodu i szczęście całej ludzkości.

Ta zasadnicza dekoracja jest niezmienna, pozostaje przez cały czas przedstawienia. Poszczególne obrazy, miejsca akcji, są zaznaczane tylko pewnymi fragmentami dekoracji ustawianymi na podeście. Np.:

Pochód na Dziady: ścianka pozioma wyznacza podłużny kierunek pochodu; z jednej strony romantyczna strzaskana kolumna, z drugiej — wejście do kaplicy, określone samym portalem.

Kaplica: dwie prostokątne ścianki boczne i ścianka środkowa z oknem. Duchów Schiller nie wprowadza (w przeciwieństwie do inscenizacji Wyspiańskiego), lecz jedynie określa ich istnienie, obecność ruchem i spojrzeniem całego tłumu, skierowanym w jeden punkt w górę (duchy najłżejsze, il. 248), czy też rozsuwaniem się na boki, gdy niewidzialny dla publiczności duch piekielny krąży wśród gromady chłopów.

U Księdza: ścianka z wejściem, meble (przypominające nowoczesne — później Pronaszkowski będzie mniej rygorystyczny i scharakteryzuje lekko styl historyczny).

Więzienie: ścianka pozioma z kratą, fragmenty słupów i ścian bocznych. Na scenę egzorcyzmu opada na przedzie sceny krata (symboliczna), rozdzielając Księdza Piotra od opętanego przez czarta Konrada (za kratą, w celi).

Bal u Senatora: kilka form, jakby okien; patrioci po prawej, zdrajcy i ciemiężcy po lewej; Ksiądz Piotr na najwyższej kondygnacji.

Sen Senatora: szeszląg otoczony lustrami, w których odbija się zwielokrotniona postać Senatora, sprawiając złudzenie gromady dworzan.

Widzenie Księdza Piotra (il. 258): na pierwszym planie wielki krzyż — jakby środkowy krzyż Golgoty (dwóch krzyży bocznych nie ma).

Ostatnia scena (il. 356): tylko niska ścianka, zaznaczająca drogę.

Kostiumy komponowane są realistycznie.

Funkcja dekoracji i funkcja kostiumów są różne. Dekoracja przez geometryczno-abstrakcyjno-symboliczne formy nie precyzuje miejsca akcji, poszerza teren, jakby rzecz się działa w całej Polsce, która jest Golgotą.

Kostiumy natomiast dosyć dokładnie określają czas akcji — czas rozbiorów Polski, niewoli.

Kontrast żywego, „prawdziwego“ aktora i niemal abstrakcyjnych form dekoracji stanowi nie kolizję, lecz uzupełnienie. Dekoracja jest jakby tłem dla aktora i statystów, dla słowa poetyckiego. Sugestywny ruch aktorów i tłum dopelnia scenografię, wzbogaca ją i urealistycznia. Widz nie rozgranicza tych elementów, odbiera je jako jedną całość. Nie ma więc sensu pewnych problemów, jak miejsce akcji itp., rozwiązywać dwukrotnie: w słowach i scenografii. Inscenizatorzy osiągają jakąś czystość, jedność widowiska przez uzupełnienie, a nie przez powtarzanie.

Pronaszkowski jeszcze kilkakrotnie będzie projektował scenografię do *Dziadów*. Chociaż zasadnicza koncepcja inscenizacyjna pozostanie, to jednak w samej kompozycji wiele się zmieni. Te zmiany nie są przypadkowe, lecz oznaczają pewną ewolucję artysty. W dekoracjach lwowskich dosyć często występują płaszczyzny, sylwety form, gra raczej kontur niż rzeźba czy architektonika formy. Elementy dekoracji są raczej zgeometryzowane — przypominają *Achilleis*.

Schiller i Pronaszkowski wystawiają potem *Dziady* w Wilnie (1933), w Teatrze Polskim w Warszawie (1934) i wreszcie w Sofii (1937).

Jeżeli porównamy np. Kaplicę czy Salon warszawski w dekoracji z 1932 i z 1934 r., to dostrzeżemy duże różnice. Pierwsza Kaplica, lwowska, to kilka ścianek prostokątnych i duże okno. To okno kilka lat później, w Warszawie, jest obudowane: widzimy belki konstrukcji, fragment dachu i wieży oraz przekrój ściany bocznej. Fragment ten jest bardziej przestrzenny i również bardziej realistyczny, bo daje nam więcej wiedzy o kaplicy, jej konstrukcji — oczywiście jest to realizm kubizmu analitycznego. Pronaszkowski już nie jest taki surowy, jest bogatszy plastycznie, wprowadza większą różnorodność form. Dlatego w Salonie zamiast kilku prostopadłościanów jest kotara, która charakteryzuje rozgrywającą się przy niej scenę trzech poetów, teatralizuje ich, dodaje

jakiegoś sztucznego patosu. Oczywiście to nie jest prawdziwa kotara z pluszu, lecz kotara monumentalna, jej fałdy nie są przypadkowe jak potoczna mowa, rozmowa, lecz uporządkowane, zrytmizowane jak rytmiczny wiersz poetycki.

Jako zadanie plastyczne *Krzyżcie, Chiny* Tretiakowa, którą to sztukę Pronaszko miał zaprojektować zaraz po *Dziadach*, były bliższe *Czarnemu gettu* przez aktualność społeczną, która zobowiązywała do większego realizmu (il. 246).

Pronaszko buduje podesty na całą scenę — jakby olbrzymie schody. W głębi na tle horyzontu kilka żaglówek, a potem wojenny okręt, który zbliża się coraz bardziej, z lufami skierowanymi na widownię.

Kilka lat później powtarza tę dekorację w Warszawie, w Teatrze „Ateneum“, a że scena jest mała, wychodzi ze stopniami podestów na widownię, co potęguje wrażenie, bo zbliża akcję do publiczności. Prostota tego rozwiązania ma w sobie coś z plakatu propagandowego. W 1932 r. Pronaszko wspólnie z Schillerem wystawiają *Sen srebrny Salomei*. Żadnych dokumentów tej inscenizacji nie ma; teatr znajdował się w tak trudnej sytuacji finansowej, że nie było pieniędzy na fotografie spektaklu.

W następnym okresie (1933—1934) Pronaszko projektuje *Zbójców* Schillera (il. 353, 354), *Powrót Odysa* Wyspiańskiego (il. 348, 349), *Zbyt prawdziwe, żeby było dobre* Shawa.

Za scenografię *Powrotu Odysa* Pronaszko otrzymuje pierwszą nagrodę na festiwalu Wyspiańskiego — wyróżnienie bardzo słuszne, bo rzeczywiście plastyka tego spektaklu była dużym wydarzeniem artystycznym, nowym krokiem naprzód sztuki teatralnej.

Nie ulega wątpliwości, że Wyspiański nie wyobrażał sobie na ówczesnym „etapie“ wnętrza bez sufitu czy paludamentów; trochę dalej w tworzeniu nowych konwencji poszli Frycz i Drabik. Ale dopiero Pronaszko stworzył z całej dekoracji bryłę wolno stojącą, jak rzeźba. Na podeście o olbrzymim spadku buduje trójwymiarową konstrukcję na tle nieba-horyzontu. Całość sprawia wrażenie rzeźby, posągu, a nie jakiegoś pokoju. Od zamkniętych wewnątrz Pronaszko odszedł już dawno, ale dopiero teraz uzyskał tę wspianą jedność plastyczną. W *Dziadach* plastyka Pronaszki ograniczała się do kilku prostokątów o różnych proporcjach, była stosunkowo uboga formalnie (wzbogacił ją w realizacjach późniejszych), a w *Powrocie* konstrukcja wypełnia całą scenę, obejmuje aktora. W *Dziadach* również kostium był — można powiedzieć — historyczny, tutaj jest komponowany na tych samych zasadach co dekoracja, jest bryłowaty, syntetyczny — rzeźbiarski.

A przecież Pronaszko nie sprzeniewierza się Wyspiańskiemu. Ta bryłowatość dekoracji była w zamierzeniach inscenizatora *Bolesława Śmiałego*. Ale rozwój plastyki, dzięki kubizmowi, poszedł dalej. Forma oderwała się od ramy, stała się samodzielna. Nie sprzeniewierza się również Wyspiańskiemu charakteryzując

dwór Odysa: konstrukcja domu jest drewniana, meble to drewniane stoły, ławy, zydle — prymitywne i jakby polskie. W scenie ostatniej Pronaszko stworzył kilkomu bryłami wyjątkowo sugestywną i monumentalną dekorację; co te formy oznaczają — nie wiem, ale jakże są patetyczne i tragiczne! Kawalek trójkątnego podestu na dużej scenie stanowi jakąś wyspę nieszczęsnego Odysa, forma w głębi — niemal cokolwiek pomnika.

Potężny spadek podestu zmusił aktorów do innego niż w zwykłych warunkach ruchu, innego układu nóg i całego ciała; usztywniony kostium również utrudniał jakieś naturalistyczne gesty. Ornamentyka i barwność świetnie uzupełniały surowość dekoracji.

Pewne charakterystyczne cechy kubizmu występują bardzo wyraźnie w dekoracji sztuki Shawa *Zbyt prawdziwe, żeby było dobre*. Układ sufitów jest typowym „kładem“, rzutem, stosowanym w kubizmie analitycznym, dlatego te sufity nie leżą nad „pokojem“ i nie zamykają go od góry. Ich forma i kształt wynikają ze zmiany punktu widzenia: nie od przodu — wówczas sufit jest kreską lub wąskim prostokątem równoległym do podłogi, lecz z dołu do góry — wówczas sufit jest kwadratowym ekranem i stanowi tło dla stojących postaci. Te zmiany widzenia występują od tamtych czasów często również w filmie: głowa aktora widziana z dołu na tle sufitu.

Przez jeden rok Pronaszko jest nieobecny we Lwowie (wówczas to Daszewski projektuje m. in. *Wyzwolenie*). W okresie do 1937 r. Pronaszko projektuje dekoracje do następujących sztuk: *Bachantki* Eurypidesa, *Potrójny* Plauta, *Kariolan* Szekspira, *Życie snem* Calderona, *Samuel Zborowski* i *Ksiądz Marek* Słowackiego, *Nieboska komedia* Krasińskiego, *Kleopatra* Norwida, *Rewizor* Gogola, *Cezar i Kleopatra* Shawa, *Julro* Conrada, *Jeńcy* Marinettiego, *Człowiek, który był Czwartkiem* Chestertona i *Mistrz Manole* Blagi.

Trzeba przyznać, że repertuar wspaniały i na ogół bardzo jednolity, co niewątpliwie ułatwiało również pracę Pronaszce, pomogło mu zachować swoją indywidualność plastyczną: z małymi wyjątkami wszystkie sztuki odpowiadają monumentalnemu stylowi inscenizacji. Ale Pronaszko, pomimo że jest bardzo jednolity, nie jest jednostajny, nie powtarza się, poszukuje i odkrywa nowe środki formalne. W tych dekoracjach możemy odnaleźć różne tendencje, od bardziej abstrakcyjnych, poprzez malarskie, do jakichś surrealistycznych. Również kostium jest różnie komponowany: od rzeźbiarskiego do realistycznego. Ale we wszystkich tych dziełach łatwo rozpoznać Pronaszkę: jego zasadę budowania form na tle horyzontu, bez fermu, uproszczenie geometryczne, niezmienność podestu, unikanie iluzjonistycznej głębi.

Samuel Zborowski (il. 346, 347) ma chyba najwięcej poezji, co skłoniło Pronaszkę do skomponowania lekkich, jakby niematerialnych form, ustawionych na bardzo prostym podestcie złożonym z kilku kondygnacji schodów i platform (jak w *Achilleis*). Niektóre formy były obite aluminiową blachą i stwarzały irrealny

nastrój. Na specjalną uwagę zasługują kostiumy aniołów, w jakichś „balowych” sukniach z poszerzonymi rękawami, które są niby aluzją do skrzydeł i doskonale się zgadzają z „nowoczesnością” dekoracji.

Koriolan jest jakby bardziej realistyczny (il. 362). Pronaszko wyraźnie różnicuje miejsce akcji, rozbudowuje dekorację na całą scenę, podkreśla fakturę kamienia, wprowadza chmury na horyzoncie. W kostiumie żadnych sztywnych form, raczej pewien historycyzm. Wyraźne wydobycie elementów realistycznych dramatu, wyraźne umieszczenie go w konkretnym okresie historycznym podkreśla jego wartości społeczne — na czym właśnie Schillerowi zależało. Problem nie jest osadzony w jakiejś abstrakcji poetyckiej, lecz „uziemiony”, zmateriowany przez workowate kostiumy ludu rzymskiego, przez chropowatość potężnych kamieni i zmienność nieba.

Do *Cezara i Kleopatry* Pronaszko stara się wprowadzić trochę dowcipu: przekrzywia nieco kapitel, deformuje kolumnę, kamienie sprowadza do płaskich form geometrycznych nie podlegających żadnym prawom statyki. Ale ten dowcip scenografią monumentalnego jest dosyć ciężki... A w kostiumach i tego nawet nie ma, jest raczej zwykły realizm. O ile chodziło o wydobycie ironii Shawa, jego współczesnego spojrzenia na historyczny problem, jego świadomych i celowych anachronizmów, nie wydaje mi się, aby to był odpowiedni temat dla Pronaszki. Satyrykiem, karykaturzystą Pronaszko nigdy nie był. Dekoracje do *Bachantek* (il. 350) Eurypidesa i *Kleopatry* (il. 351) Norwida mają pewne cechy wspólne: zasadę brylowatych form architektonicznych i rzeźbiarskich kostiumów.

Nie bardzo mnie przekonywa plastyka *Nieboskiej komedii* (il. 360). Można by powiedzieć, że konwencja jest dwuczęściowa: na przedzie podesty, a z tyłu dekoracje. Stąd częste granie tyłem do widza. Dekorację Szpitala wariatów Pronaszko wyprowadza spod ziemi przy pomocy windy. Dlaczego? Formy nagromadzone na tylnym planie są pogmatwane, nie są monumentalne i nie działają na wyobraźnię, są jakieś za bardzo wykoncypowane.

Życie snem — szczególnie pierwsza dekoracja — również jest dziwnie barokowe w nagromadzeniu całego mnóstwa elementów plastycznych. Pronaszko wprowadza nawet ramę z komentarzem w postaci kartusza z jakimś emblematami — nigdy tego nie spotkałimy w jego dekoracjach; czyżby wpływy Dąbszewskiego? W dekoracji, którą potem stworzy w Teatrze Narodowym w Warszawie, upraszcza tę plastykę, co sztuce wychodzi na dobre (il. 345).

Wydaje się, jakby czasem Pronaszce zabrakło natchnienia, jakby sztuka nie zdołała go porwać. Wówczas dekoracja jest tylko zestawieniem różnych brył, jakby zabawką z klocków misternie ustawionych. To od razu się czuje, bo ta plastyka nie wywołuje wrażenia, jest gadatliwa, ale niewiele mówiąca, techniczna raczej niż artystyczna. Pronaszko wówczas powtarza pewne formy, które zrodziły się w innych sztukach. Będą to wejścia w formie magnesów, wieże

z charakterystycznym szerokim zębatym zakończeniem, bezużyteczne arkady, kolumny, które niczego nie podpierają.

Nie dziwny się zbyt. Pronaszko zawalony jest premierami, podobnie jak i inni dekoratorzy tego okresu: w 1932 r. zaprojektował 13 sztuk, w 1933 — 11!

Również dekoracje *Człowieka, który był Czwartkiem* w realizacji warszawskiej wydają mi się lepsze, bo prostsze.

Ale zdarzają się takie utwory dramatyczne, które tylko dzięki dekoracjom zachowały się w pamięci, jak np. *Mistrz Manole* rumuńskiego autora Blagi. Dekoracja wspaniała: mocna, prosta, zwarta, patetyczna. Pronaszko charakteryzuje narastanie budowli, o której mowa w sztuce, zachowaniem stałych elementów jakiegoś łuku i wieży świątyni, które — niemal jak krzyże w *Dziadach* — nadają całej sztuce wzniosłość i powagę (il. 358, 359).

I do pewnego stopnia podobnie jest rozwiązana dekoracja w *Księdzu Marku*. Pronaszko tworzy stałą przestrzeń przedstawiającą plac w Barze, z małymi domkami, wałem, wieżą i krzyżem; i w tej dekoracji z boku sceny buduje skrótowe wnętrza, jakby średniowieczne mansjony. Nie obawia się, pomimo tej konwencji, elementów realistycznych — powiedzmy neorealistycznych — jak połamany płot, „zacieki“ na ścianie. I to podobnie jak w teatrze średniowiecznym, monumentalnym i realistycznym zarazem. Na horyzoncie wyświetla słońce — efekt niemal iluzjonistyczny, a tutaj, przy tych prostych bryłach, działający monumentalnie (il. 361).

Pronaszko wyeksploatował chyba wszystkie możliwości rozwiązań dekoracji monumentalnej w konwencji kubistycznej.

A więc mamy formy trójwymiarowe i płaskie — zawsze syntetyczne, sprowadzone do kształtów najprostszych, prawidłowych, geometrycznych prostokątów, trójkątów i kół lub sześciątów, piramid, walców.

Płaszczyzny są różnie traktowane — gładkie lub lustrzane, gdy scenograf chce podkreślić irrealizm sztuki; natomiast gdy chce osadzić problemy w wyraźnym konkrecie życia, to i swoje formy geometryczne przekształca w kamienie, zaznaczając spójenia i fakturę powierzchni.

Tej samej transformacji podlegają podesty: schodowe — dla sztuk poetyckich i metafizycznych, terenowe (oczywiście zgeometryzowane) — dla sztuk bardziej realistyczno-społecznych.

Pod względem miejsca akcji mamy dekoracje określające każde miejsce akcji oddzielnie; zmiana miejsca następuje przez całkowitą zmianę dekoracji; monumentalność osiągnięta jest przez masowność, wielkość i prostotę architektury. Mamy też dekoracje, które zachowują stały podest (podstawę, cokół), a zmiana miejsca akcji osiągnięta jest przez zmiany fragmentarycznej architektury. Wreszcie dekoracje, które sytuują całą akcję sztuki w jakimś ogólnym miejscu, a poszczególne sceny są rozwiązane fragmentaryczną architekturą w tych ramach ogólnych.

To są rozważania teoretyczne, ale one wykazują nam, jak logiczna jest twórczość Pronaszki, jak, pomimo jednolitości wyrazu, bogata w warianty. I nie są to tylko kombinacje formalne, przeciwnie, inscenizacja plastyczna jest wynikiem analizy sztuki i porozumienia z reżyserem. Ale w tej analizie problem konwencji pisarza odgrywa rolę bardziej decydującą o scenografii niż spis rekwizytów. Pronaszko sięga do istoty twórczości artystycznej dramaturga i tę stara się scharakteryzować, a nie elementy poboczne, które znajdują się często pod wpływem panujących w teatrze konwencji, bardziej naturalistycznych czy symbolicznych.

Forma kostiumu oparta jest na tych samych zasadach. Pronaszko nigdy nie proponuje swoich hieratycznych rzeźb do dramatu współczesnego i społecznego, ale poetycki dramat antynaturalistyczny, o silnie podkreślonych konwencjach artystycznych, skłania go do przetworzenia aktora autentycznego, z autentycznym ruchem i gestem, w jakąś skomponowaną formę posągu.

Umyślnie pozostawiłem scenografię *Jeńców* Marinettiego poza tymi problemami teatru monumentalnego i scenografią kubistyczną, bo wydaje mi się, że sprawa jest dosyć wyjątkowa. Gdy popatrzymy na tę dekorację, uderza nas sposób zestawienia autentyzmu ze sceniczną fikcją. Na pochyłym podeście stoją płaskie ścianki, jakby ekrany; obok nich autentyczne łóżko, krata z drutu kolczastego, sterta kamieni; kostiumy aktorów najbardziej autentyczne, jakieś brudne szynele. To zestawienie ma w sobie coś surrealistycznego (il. 357).

Co prawda, futuryzm, którego przedstawicielem był Marinetti, należy uważać za pewne odgałęzienie kubizmu, tzw. kubizm dynamiczny, ale wielu artystów tego kierunku przyłączyło się do surrealistów, a w sztukach dramatycznych — szczególnie okresu późniejszego — odnaleźć można sporo surrealistycznego nastroju. Przykładem może być również Bruno Jasiński i jego *Bal manekinów* — raczej surrealistyczny niż futurystyczno-kubistyczny.

W *Jeńcach* właściwie niewiele się dzieje, a autor określa sztukę jako „8 syntez połączonych”; terenem akcji jest twierdza Bai w czasie wojny światowej. Dekoracja jest symultaniczna i przedstawia placyk w twierdzy (zaznaczony łukiem bramy), sypialnię jeńców, pokój dozorczy (za kratą, z łóżkiem pośrodku i mnóstwem kluczy na ścianie). Wszystkie te tereny nie są odgraniczone podestem, podwyższeniem, nie są wyeliminowane. To jakby jeden świat, w którym różne problemy wzajemnie się przenikają, w którym nie istnieje granica czasu i miejsca. Ale ważniejsze niż owe miejsca akcji są rekwizyty: klucze, druty, bagnet, goździk, kamienie... rekwizyty, które mają znaczenie symbolów, są specjalnie eksponowane niemymi scenami dziejącymi się w dziwnym oświetleniu — również o znaczeniu symbolicznym. Autor określa te sceny jako „dramat przedmiotów martwych”. Przychodzą na myśl *Krzesła* Ionesco — również dramat przedmiotów martwych, a przede wszystkim *Amadeusz* tegoż autora. Toteż cała dekoracja Pronaszki ma charakter przedmiotowy, a nie architektoniczny, przez swoją fragmentaryczność, brak powiązania między poszczególnymi częściami,

przez jakąś rekwizytowość, utylitaryzm kraty, kamieni, podestu, bramy, ścianki z kluczami — dlatego może sprawia wrażenie surrealistyczne.

Ta scenografia może być przykładem, jak Pronaszko dąży do scharakteryzowania sztuki; konwencje autora można poznać doskonale z kompozycji dekoracji.

Okres lwowski stanowi szczyt osiągnięć artystycznych Pronaszki. Teatr im. Bogusławskiego był prologiem, Lwów to okres klasyczny; powojenna praca w Krakowie nieraz będzie wykazywać tendencje do barokowej przesady. Lata 1932—1937 chyba najlepiej pokazują styl plastyki Pronaszkowskiej, jej artystyczną jednolitość i bogactwo odmian, monumentalność mieniającą się różnymi wariantami. Jego mocnej i twórczej indywidualności teatr lwowski zawdzięcza w dużym stopniu jedno z pierwszych miejsc w historii polskiego teatru.

Pod koniec 1937 r. Horzyca obejmuje dyрекcję Teatru Narodowego w Warszawie; oczywiście angażuje Pronaszkę. Do 1939 r. Pronaszko zaprojektował dekoracje do *Milej rodzinki* (*Whiteoakowie*) Mazo de la Roche, *Szaleństwa* Peyret-Chappuis, *Cyryla de Bergerac*, *Samuela Zborowskiego* Goetla, do trzech jednoaktówek Norwida, Rittnera i Czechowicza, powtórzył (z pewnym prze-komponowaniem) *Życie snem* i *Człowieka, który był Czwartkiem* oraz skomponował jeszcze kilka innych dekoracji.

Niestety, z dokumentacji tego okresu nic niemal nie pozostało ani w Teatrze Narodowym, ani w zbiorach artysty.

W *Człowieku, który był Czwartkiem* frapowała przede wszystkim ruchoma dekoracja. W pierwszym obrazie, gdy bohater sztuki zasypia, by dalsze przygody w poszukiwaniu Niedzieli odbyć w świecie fantastyczno-realnym, w samym momencie zasypiania pewne formy plastyczne — jakby drapacze chmur nowoczesnego miasta — urastają, wydłużają się... Ten ruch jest nieznaczny, niedostrzegalny, ale widz czuje, że jakieś proporcje się zmieniły — wrażenie jest bardzo mocne, bardzo teatralne.

(Na takim przykładzie widać już, jak omawianie przedstawienia teatralnego na podstawie projektów, fotografii jest niekompletne.)

Potem, gdy Czwartek ucieka przez miasto, odbywa się fantastyczny taniec domów, kominów, pojawiają się jakieś głowy surrealistyczne... Był to jednocześnie realizm i jakaś fantastyka, jakaś groza i groteska — po prostu odczucie autora i teatru. Ale zupełnie inne niż u Meyerholda. Pronaszkowskie maszyny do grania nie są konstrukcjami ażurowymi, lecz bryłami, i dlatego są kubistyczne, a nie konstruktywistyczne. Chociaż Pronaszko podkreśla teatralność: podestami, kotarami, horyzontem, formami geometrycznymi, kostiumami rzeźbiarskimi, to jednak nie obnaża teatru, nie pokazuje jego murów nagich i odrapanych. Sprzeciwia się temu jego zmysł monumentalności i poezji, biorący początek z ducha polskiego romantyzmu i z Wyspiańskiego.

Tym romantyzmem był przesiąknięty nawet Chesterton. Domy były długie i wąskie, kolorowe — niebieskawo-szaro-różowe (jak w malarstwie wczesno-renesansowym), fantastyczne, jak domy w marzeniach sennych.

Najciekawszą plastycznie w tym okresie była chyba scenografia do trzech jednoaktówek: Norwida *Miłości czystej u kąpieli morskich*, Rittnera *Odwiedzin o zmroku* i Czechowicza *Czasu jutrzeźnego*. Pewną wspólną zasadą tych trzech jednoaktówek była dekoracja fragmentaryczna na czarnym tle. Cała scena — boki, podłoga, tył — była obciążona czarnym aksamitem i dopiero na tym tle stały podesty: jakaś droga, jakiś owal i fragmenty architektury, bardzo lekkie, ledwie zaznaczone.

Czarny aksamit tworzył pustkę, abstrakcyjne tło. I w tej pustce artysta umieszczał znaki rzeczywistości, które jednocześnie skrótowo sytuowały akcję i stanowiły teren gry. Rozwiązanie bardzo trafne, odkrywcze: scenograf podobnie jak autorzy jednoaktówek nie stawiał sobie za zadanie odtworzyć w pełni świat i ludzi, lecz jedynie naszkicować zagadnienie.

Przypominają się obrazy Juana Miró, w których również na czarnym tle rozmieszczone są kolorowe znaki.

Nie wydaje mi się, ażeby była konieczna rekapitulacja międzywojennej twórczości Pronaszki. Wojna niczego nie zamknęła, niczego nie skończyła. Co najważniejsze, nie załamała artysty.

Zaraz po II wojnie światowej Pronaszko obejmuje dyрекcję Teatru Starego w Krakowie. Zajmuje się przede wszystkim sprawami organizacyjnymi: ściąganiem aktorów, uporządkowaniem budynku i sali. Scenografii poświęca się mało. Z bardziej interesujących projektów należy wymienić *Męża doskonałego* i *Masława* Jerzego Zawieyskiego.

W sezonie 1946/47 jest scenografem w teatrze w Katowicach pod dyrekcją Bronisława Dąbrowskiego. Projektuje m. in. *Antygone* Sofoklesa i *Warszawiankę* Wyspiańskiego w reżyserii Henryka Szletyńskiego, *Dwa teatry* Szaniawskiego w reżyserii Wiercińskiego, *Sen nocy letniej* w reżyserii Dąbrowskiego.

Wydać mi się, że w koncepcji plastycznej Pronaszki nie zaszły żadne zmiany. Podjął swoje zadanie tak, jakby wojny w ogóle nie było. Pozostało to samo zamiłowanie do monumentalnych brył, do spokojnej równowagi kompozycyjnej, usztetynionych kostiumów, pozostał romantyczny nastrój.

Oczywiście między scenografią *Snu nocy letniej* z 1932 i z 1947 r. istnieją duże różnice. Ale ta ewolucja Pronaszki w kierunku większego realizmu i większego bogactwa plastycznego dokonała się jeszcze przed wojną. Toteż *Sen* katowicki jest mniej „abstrakcyjny” niż lwowski, kolumny z powrotem zamieniły się w drzewa, drzewa karłowate, wydrążone, w których może chować się psotny Puk. Tam była jedna dekoracja bez zmian do całej sztuki, tu na tle lasu pojawiają się fragmenty markujące zmianę miejsca akcji; wysuwają się z boków sceny ściany pałacu Tezeusza, spod sceny wyjeżdża chata

aktorów. Wzbogacają się również kostiumy — są bardziej ornamentacyjne, bardziej barokowe.

Inscenizacja *Dwóch teatrów* jest, jak się zdaje, jedną z najtrafniejszych. Szaniawski nie jest autorem łatwym, ale ciekawym przez jakąś dwupłaszczyznowość realistyczną i symboliczną akcji i ludzi. Jednostronność spłyca sztukę, bo albo ją spycha w codzienność (rodzaj obrazka z życia), pozostawiając metaforę poetycką samą sobie (pod pretekstem, że ona sama „wyjdzie”), albo znów podnosi wszystko w sferę aerycznej poezji (pod pretekstem, że realizm sam „wyjdzie”) i zrywa kontakt z ziemią.

Pronaszkowski jest predysponowany do takich problemów. I rzeczywiście rozwiązał plastykę tej sztuki przykładowo, zachowując równowagę między obu elementami. Do najciekawszych obrazów należała Powódź i akt ostatni — obie dekoracje bardzo proste, silne w wyrazie, łączące autentyzm z bryłą bardzo syntetyczną i ekspresyjną w rysunku (il. 365).

W Katowicach Pronaszkowski projektuje *Warszawiankę* Wyspiańskiego, w kilka lat później w Krakowie — *Klątwę*, a następnie w Warszawie — *Wesele*. Wydaje mi się słuszne łączne omówienie tych scenografii, a więc w pewnym stopniu i problemu Pronaszkowski—Wyspiański.

Trzeba od razu stwierdzić, że po wojnie stosunek Pronaszkowskiego do Wyspiańskiego nie zmienił się: scenografię opiera na didaskaliach dramatów, szczególnie jeżeli chodzi o rozwiązanie sytuacyjne i kolorystyczne. To nie znaczy bynajmniej, że Pronaszkowski w jakimkolwiek stopniu będzie rekonstruował czy nawet persyflował dekoracje z okresu Wyspiańskiego (ściśle mówiąc, Spitzziara). Solski jeszcze w 1947 r. oburza się na brak sufitu w dworcu pod Grochowem; Pronaszkowski replikuje, że w dworcu pod Grochowem nie mówiono wierszem. Riposta z brodą, ale trafna!

Pronaszkowski czyta jednak i widzi przestrzeń dramatów Wyspiańskiego we współczesnych konwencjach plastycznych.

Warszawiankę (il. 216) Pronaszkowski rozwiązuje w tonacji czarno-biało-złotej. Klawikord jest elementem centralnym. Kompozycja architektury oparta jest na rysunku skrzydła fortepianu — co nadaje całej inscenizacji jakby „koncertowy” charakter: dla Chłopickiego przeznaczone jest specjalne miejsce na podeście-postumencie, przy kolumnie — jak dla śpiewaka solisty; firanka zaznaczona jest sznurami — jakby strunami. Ta symbolika, bardzo dyskretna, wywodzi się z Wyspiańskiego: w podtytule dramatu czytamy: „Pieśń z roku 1831”, i nie ulega wątpliwości, że Fortepian i Chłopicki są głównymi elementami dramatycznoplastycznymi. Rozplanowanie: okno w głębi, dwoje drzwi z boków sceny, Chłopicki po lewej — również jest oparte na didaskaliach Wyspiańskiego.

W *Klątwie* (il. 217) chałupę plebanii Pronaszkowski sytuuje po stronie lewej, ogród i pola po prawej; podłogę zabudowuje podestami. Z chałupy częściowo zdejmuje dach i pokazuje konstrukcję belek, co stwarza jakiś nastrój tragiczny. Wyraźnie określa miejsce akcji, charakteryzuje polskie budownictwo wiejskie

i pejzaż, a więc opiera się na autentyku, nie odchodzi od realizmu — komponowanego oczywiście. Chata jest koloru ultramaryny — barwy dosyć często spotykanej na wsi.

Ta sama zasada wierności didaskaliom widoczna jest w dekoracji *Wesela* (il. 222). W izbie wszystkie sprzęty, wejścia, okno rozplanowane są według Wyspiańskiego; Pronaszko nawet nie pominął obrazów na ścianie. Ale poszerzył ramę sceny i ukazał z lewej strony ogród z chochołami, z prawej — sień, w górze — strzechę chałupy krytej słomą i wyżej ciemne niebo. Kompozycja jest z pewnością bardzo dekoracyjna i ciekawa, bo zamiast „pokoju“ jest wolno stojąca bryła; ta dekoracja jest również jakaś szopkowa, chociaż nie wykazuje podobieństwa do typowych szopek krakowskich, jak wiadomo ornamentacyjnych i z elementami architektury kościelnej.

Stosunek scenografii Pronaszki do didaskaliów Wyspiańskiego moglibyśmy określić jako wierność zasadom podstawowym, szczególnie dramatycznym, i rozwinięcie, postęp w dziedzinie samej kompozycji dzięki zastosowaniu nowych zdobyczy malarstwa (kubizm analityczny).

Drugą grupę sztuk projektowanych przez Pronaszkę po wojnie stanowią dramaty mitologiczne: *Antygona* Sofoklesa (il. 363, 364) i *Amfitrion* Giraudoux (il. 366). Pierwsza sztuka wystawiona była w Katowicach w 1946 r. w reżyserii Henryka Szletyńskiego, druga w reżyserii Bohdana Korzeniowskiego — w Teatrze Starym w Krakowie w 1948 r., a potem w Warszawie — w Teatrze „Rozmaitości“.

Antygona jest klasycznym przykładem scenografii rzeźbiarskiej: podesty, architektura, kostiumy tworzą jednolitą całość brylowatą. W tej architektonice środkowa grupa kolumn spełnia jakby rolę posągu, a kolumna najwyższa jest jakby bohaterem. Dokomponowanie aktora czy grupy aktorów do tak autonomicznie zwartej kompozycji dekoracyjnej jest rzeczą bardzo trudną — to tak jak dorzucenie jeszcze jednego jabłka w obrazie Cézanne'a czy Braque'a. Rzeczą charakterystyczną dla kubizmu jest kompozycja matematycznie zwarta — w przeciwieństwie do pewnej swobody kompozycyjnej w impresjonizmie czy surrealizmie. (Stąd łatwiejsza reżyseria — w sensie rozwiązywania sytuacyjnego — w dekoracji Szajny niż Pronaszki.) Ale np. rozsianie aktorów po całej scenie nie przedstawia żadnego niebezpieczeństwa — to tak, jak byśmy na obrazie Braque'a namalowali kilkanaście równomiernie rozłożonych plamek — nie popsułoby to kompozycji. Słuszne wydaje się również ustawienie aktora na środku sceny; ale może najtrafniejsze jest zgrupowanie aktorów w miejscu specjalnie na ten cel przez scenografa przeznaczonym: po lewej stronie sceny piętrzą się schody dla chóru, którego masa zrównoważy architekturę strony prawej.

Świat *Amfitriona* Giraudoux jest na pół antyczny, na pół współczesny. Taka konwencja bardzo odpowiada Pronaszce, który nigdy nie rekonstruuje epoki, lecz zawsze widzi współcześnie — to znaczy w formach współczesnych,

zgeometryzowanych, usztywnionych. Następuje mały konflikt z reżyserem, który, w imię tych samych konwencji, tworzy sytuacje i pozy swobodne, z kładzeniem się na ziemi włącznie — a tego nie znoszą sztywne kostiumy przeznaczone dla pozycji stojącej. Bardzo interesująco rozwiązał Pronaszko małą przestrzeń Teatru Starego: tylny mur sceny został pomalowany, a wejście z zapałni sugerowało, że teren sceny położony jest wyżej; cienka kolumna na środku sceny jeszcze bardziej to wzniesienie sugerowała.

Wydaje mi się, że możemy rozpatrywać również jako jedną całość scenografie do dramatów Słowackiego: *Balladyny* (1951, reż. Dąbrowski), *Fantazego* (1954, reż. Szletyński) i *Kordiana* (1957, reż. Dąbrowski) — wszystkie sztuki wystawiono w Krakowie, w Teatrze im. Słowackiego.

Niewątpliwie wyrażenie romantyzmu Słowackiego — szczególnie pejzażu *Balladyny* (il. 230, 370, 371) i *Fantazego* (il. 372, 373) — formami kubistycznymi jest rzeczą ryzykowną, bo konwencje kubistyczne prowadzą do surowości i twardości. Dlatego w *Fantazym* Pronaszko wprowadza w tło kotarę gęsto drapowaną i biegnącą ukośnie poprzez cały horyzont — jakby promienie — co stwarza nastrój patosu i daje miękkość, jakiś odpowiednik stylu poetyckiego.

Natomiast w *Balladynie* Pronaszko daje dekorację brylowatą, co stwarza — i słusznie — sugestię świata dosyć pierwotnego, ale pozbawia sztukę, szczególnie niektóre jej wątki, romantycznej, delikatnej złudy; w tym świecie brył Goplana, istota „z galarety“, jakoś się nie mieści. W sukurs przychodzi kolor, a nawet tiule — dosyć obce na ogół scenografii Pronaszki.

Sądzę, że temat najodpowiedniejszy znalazł artysta w *Kordianie* (il. 383—387), dlatego że architektura jest elementem zasadniczym tej sztuki, a charakter pejzażu nie ma znaczenia decydującego (z wyjątkiem sceny na Mont Blanc). Scenografia *Kordiana* jest również najbardziej czysta, prosta, syntetyczna; utrzymany jest jednakowy rytm w dekoracjach.

W *Fantazym* wnętrza są zagęszczone, przeładowane w stosunku do pejzażu; w pejzażu Pronaszko wprowadza ferm, który tworzy jakąś iluzję przestrzeni i kłóci się z promienistą kotarą (antyiluzyjną, teatralizującą). W *Fantazym* Pronaszko wyrzekł się typowych dla siebie podestów — widoczny jest w tej scenografii pewien nacisk realizmu (1954!), z którym jedynie walczy patetyczna draperia, bardzo piękny nowy element, który artysta będzie wyzyskiwał w innych późniejszych pracach jako wyraz poetyckości.

Poetyckość *Kordiana* wyrażona jest konstrukcją podestów i architekturą wprowadzoną niemal do rysunku, tak prostą i pozbawioną bryły i ciężaru. Drzewa są lekkie, liście prześwitują, jakaś draperia przeciągnięta między formami ma tylko uzasadnienie w poezji. Toteż cały pułk wojska asystujący koronacji dekonspiruje plastyczny skrót Pronaszki, dekonspiruje małą, w stosunku do prawdziwej katedry, scenę teatralną. W scenach, w których reżyser zbudował z aktorów grupy oddzielne i równie lekkie, jak dekorator ze swoich form archi-

tektonicznych, wymiary sceny także jakby się powiększyły, a kompozycja stała się ciekawsza i osiągnięto jedność obrazu (scena w podziemiach Katedry i na Placu Zamkowym). Świetnie również w tej koncepcji plastycznej wyglądają obrazy z małą ilością aktorów, bo lekka dekoracja nie przytłacza ich, lecz tylko sugeruje wielką powietrzną przestrzeń.

Można by zestawić *Dziady* i *Kordiana*. Nie wiem, czy różnice w scenografii spowodowane tu są różnicami pomiędzy indywidualnością poetów odczuta przez Pronaszkę i wyrażoną plastyką, czy też różnice te są wynikiem ewolucji jego sztuki. *Dziady* są masywniejsze, *Kordian* — lekki, ażurowy; *Dziady* — cięższe, *Kordian* — delikatniejszy; *Dziady* wytrzymują wielkie masy ludzkie, *Kordian* lęka się raczej tłumów. Niewątpliwie obie scenografie bardzo trafnie charakteryzują dramaty i ich autorów.

Tematyka hiszpańska jest jakimś wspólnym mianownikiem scenografii *Owczego źródła* (1948, reż. B. Dąbrowski), *Ruy Blas* (1955, reż. W. Horzyca) i opery *Don Juan* (1957, reż. W. Brégy). Daty tych inscenizacji są zbliżone do dat trzech premier Słowackiego. I w scenografii widoczne są podobieństwa. Najbardziej opisowa jest scenografia *Ruy Blas*, forma *Don Juana* przypomina szkic *Kordiana*.

Ale najbardziej interesująca wydaje mi się plastyka *Owczego źródła*. Być może, jest to początek tendencji barokowej w scenografii Pronaszki, charakteryzującej się nadmierną ornamentyką, widoczną i w *Kapryśach Marianny* Musseta (1947), i w *Fantazym*, *Ruy Blasie*, może nawet w niektórych makietach do *Nieboskiej komedii*. W *Owczym źródle* ta barokowość nie jest tak natrętna, bo poszczególne elementy dekoracyjne nie są z sobą połączone, nie zamykają sceny, nie ścisają aktora, lecz tworzą przestrzeń dosyć swobodną. Architektura składa się z form pełnych i linii, które stanowią kontur motywów architektonicznych; i ten ażur (podjęty w *Kordianie* i *Don Juanie*), chociaż ornamentalny, jest lekki. Usprawiedliwia barokowość również barokowy dramat Lope de Vega (il. 367, 368, 369).

Najpiękniejszym obrazem *Owczego źródła* jest niewątpliwie las (il. 369), zasugerowany paroma małymi drzewami, a pełen pasji, tragedii, las krzyczący. Pronaszko wspaniale skomponował przestrzeń podestem wijącym się między drzewami, elementem stałym we wszystkich obrazach, konstrukcyjnym i lekkim, oraz samymi rozdartymi drzewami, jakby oliwkami, o liściach ułożonych z matematyczną precyzją — jeden z najpiękniejszych plenerów Pronaszki.

Przy takim lesie inne dekoracje tej sztuki, jak i niektóre kostiumy, wydają się przegadane, wydają się igraszką plastyczno-formalną. Również reżyseria miała charakter pewnej barokowości.

W *Ruy Blasie* ściany zostały pokryte jakby maurytańskimi ozdobami i zwały się, zamknęły, tworząc małą przestrzeń do grania, którą jeszcze zmniejszały różne, równie bogate w ornamentykę, stoły, krzesła, lwy na postumentach i kolumnach.

Do tego dochodziły barwne, bogate i duże suknie — scena stawiała się mała i zagracona.

Może ta barokowość, występująca szczególnie w sztukach „hiszpańskich“, jest odpowiednikiem hiszpańskiego zamiłowania do przepychu, widocznego we wszystkich stylach: gotyku, renesansie, baroku? Myślę jednak, że to raczej objaw chwilowych inklinacji artysty w kierunku ornamentyki.

W *Don Juanie* Mozarta (il. 382) już panuje znacznie większy spokój, bo ściany zostały zastąpione konturem form lekkim i ażurowym.

Najbardziej realistyczne dekoracje Pronaszki to chyba *Pociąg pancerny* (reż. L. Schiller, 1952) i *Pieją koguty* (reż. B. Korzeniewski, 1950) — obie sztuki wystawiono w Warszawie w Teatrze Polskim i Kameralnym.

Pociąg jest ostatnim wspólnym dziełem dwóch wielkich artystów teatru, którzy odbyli razem wielki szmat drogi, drogi historycznej dla polskiej sztuki: *Opowieść zimowa*, *Książę Patiomkin*, *Achilleis* — w Teatrze im. Bogusławskiego, potem Lwów i *Krzyczące*, *Chiny*, *Dziady*, *Koriolan*. Nie bali się ani sztuk dramatycznie słabych, ani sztuk politycznych i społecznych, przeciwnie, narzucali swą artystyczną pasję, wolę przekonania, i zwyciężali widzów zarówno w *Patiomkinie*, jak i w *Krzyczących*, *Chinach*.

Teraz walka była niepotrzebna. Sztukom o tendencjach komunistycznych patronował rząd polski. Ale wymagano dla tych sztuk formy „komunikatywnej“. Dawniej postępowym ideom politycznym musiała z natury rzeczy towarzyszyć awangardowa forma.

Wiele się zmieniło. Zmienili się również Schiller i Pronaszko. Schiller zaokrąglił się, ścięzał, posmutniał, zasypiał na próbach. Ale zdawało się, że to przygnębienie jest spowodowane wyłącznie brakiem warsztatu pracy: teatru i szkoły. Nikt by nie przypuszczał, że za półtora roku Schillera nie będzie już między nami.

Pronaszko natomiast jakby jeszcze bardziej się wydłużył i zeszczuplał. Pochylił się, ale pozostał uparty jak w młodości. Toteż przy *Pociągu pancernym* (il. 374, 375) nieraz dochodziło do nieporozumień. Schiller, przytłoczony obsesją realizmu, żądał próśnienia, brudzenia — naturalizmu. Pronaszko obstawał przy swoich skomponowanych formach. Tak więc dekoracja była wyraźnie realistyczna, lecz jednocześnie uproszczona i pronaszkowska, o typowym rysunku drzew, zamiłowaniu do bryłowatości i do zestawień kolorystycznych szaro-niebiesko-rdzawych.

Zawiódł raczej Schiller niż Pronaszko. Sceny zbiorowe nie miały temperatury i pasji.

Pewnym dowodem ciężkich warunków, w jakich w tym czasie żył Pronaszko, jest podjęcie się skomponowania dwóch mało interesujących tematycznie wnętrz na scenę małego, kameralnego teatru — do sztuki Bałtusza *Pieją koguty*. Pronaszko opracowuje scenografię bardzo starannie. Wprowadza wielki skrót

perspektywiczny (powód do żartów aktorskich!) i koncentruje uwagę na małych drzwiach w głębi, w których ukaże się Jacek Woszczerowicz, kapitalny w prostocie i tragedii nieporadnego, okpionego chłopca.

Realizm Pronaszki jest jak najdalszy od wszelkiego autentyzmu i naturalizmu. Widać to w *Kogutach*: kompozycja jest bardzo czysta, jasna, formy mają linię wyraźnie skomponowaną — belki chałupy, pokryte jakimś tynkiem, który gdzieś odprysnął, mają wyraźny rysunek graficzny. To jest dobry realizm, może mało twórczy, ale uczciwy artystycznie.

W 1957 r. Pronaszko przenosi się z Krakowa do Warszawy — ze względu na zdrowie — i zostaje zaangażowany do Teatru Polskiego. W kolejnych sezonach projektuje *Wariatkę* z *Chaillot* Giraudoux (reż. B. Korzeniewski, 1958, il. 376, 377) i *Beatrix Cenci* Słowackiego (reż. J. Kreczmar, 1959, il. 388).

Inszenizatorzy dążyli do uogólnienia problemu *Wariatki* — stąd brak jakiegokolwiek atmosfery Paryża; nawet napis „Café Chaillot“ nie zmienia nastroju. Sztuka nie jest wyraźnie osadzona ani w czasie, ani w przestrzeni. Dzieje się współcześnie w dużym mieście, które sugerują geometryczne formy — jakby drapacze. Cała dekoracja zresztą jest zgeometryzowana: restauracja jest ścianką prostokątną z trzema prostokątami drzwi i okien, markiza jest sprowadzona do formy trójkąta w poprzeczne pasy; całość ujęta jest drapowaną ramą i ustawiona na tle kotary (zamiast horyzontu). Rama jest przekrzywiona, skośna, a nie pionowa — jakby dla oddania trochę zwariowanego charakteru sztuki, poniekąd żartu — i do tego skosu nawiązują skosy ścianek, wejść, okien. Dekoracja jest jak rozrzucona talia kart, ale jakże precyzyjnie te wszystkie skośne linie są skomponowane!

Bardzo pięknie Pronaszko rozegrał kolor dekoracji i kostiumu. Zasadnicza tonacja dekoracji jest jakaś rudawoniebieskawa z akcentami czerni (otwory); kostiumy nawiązują do obu kolorów, ale róż doprowadzony jest do czerwieni i karminu, niebieski jest bardziej intensywny, dochodzi jakiś żółtobananowy — jako kolor dopełniający. W sumie uroczy obraz.

To panowanie nad wszystkimi elementami plastycznymi zarówno formą, jak i kolorem zdumiewa u artysty bądź co bądź siedemdziesięcioletniego!

Beatrix Cenci stawiała duże trudności pod względem rozwiązania licznych miejsc akcji, które w tragedii Słowackiego co chwila się zmieniają, przerywając wątek wypadków, niszcząc wytworzony nastrój zarówno publiczności, jak i aktorów. Pronaszko skomponował dla całej sztuki jeden rozbudowany podestami teren uwieńczony potężną skośną kolumną — wszystko w kolorze szaroniebieskim. Światło wydobywało te partie dekoracji, na których toczyła się akcja: dom Cencich po lewej, więzienie po prawej, ulica pośrodku na skośnym podeście, grobowiec w głębi za kolumną itd. Zapewne czasem reżyser napotyka na duże trudności w rozwiązaniu jakiejś sceny, ale trzeba wybrać pomiędzy tymi trudnościami sytuacyjnymi a graniem z kilkunastoma przerwami. Poza tym trzeba

wziąć również pod uwagę, że jednolita konstrukcja monumentalizuje, uogólnia dramat, podczas gdy dekoracja skomponowana do poszczególnych miejsc zacieśnia problem. Czy zresztą widz dzisiejszy potrzebuje opisu pałacu Cencich czy więzienia w Zamku Anioła w Rzymie, które przecież nie miały żadnego wpływu na dramatyczne następstwa wypadków?

W tej szarości bardzo pięknie grały kolory kostiumów: czerni Cencich, purpura kardynałów. Forma ich bardzo prosta, ale określająca styl renesansowy. Na specjalną uwagę zasługują Harpie, których kostium, jako postaci fantastycznych, odbiegał nieco od innych — był sztywny, twarze zasłonięte maskami z węzłowatymi włosami, kolor ciemnoszary i ciemnoczerwony, na rękach kaszerowane rękawice w kształcie szponów.

Powojenna scenografia Pronaszki jest wyraźnie dalszym ciągiem jego linii plastycznej. Widzimy różne tendencje, od barokowości do realizmu, w ostatnim okresie jakby syntetyczny kubizm, widzimy różne poszukiwania formy dla oddania ducha dramatu, ale kierunek artystyczny nie ulega eklektycznym przemianom. To bardzo cenna zaleta artysty, szczególnie warta podkreślenia u scenografa, który jest narażony ustawicznie na ataki artystów innych kierunków, różnych konwencji — przede wszystkim dramaturgów i reżyserów — z którymi musi stworzyć wspólne dzieło, nie tracąc jednak swojej indywidualności, bez której nikt nie może być wielkim artystą.

Chciałbym jeszcze omówić dwa bardzo ważne elementy plastyki Pronaszki, które chociaż silnie i nierozzerwalnie zrośnięte z całą scenografią, dadzą się jednak oddzielić, jak kapitel i baza od trzonu kolumny, dla tym lepszego przestudiowania problemu. Mam na myśli podesty i kostiumy.

Pronaszko wprowadził do naszego teatru podesty. Nie Frycz, nie Drabik, lecz Pronaszko. Oczywiście i tamci dekoratorzy używali podestów, które nie są bynajmniej wynalazkiem naszego wieku. Stosowano je i dawniej, występowały nawet w operach dziewiętnastowiecznych, jako pagórki porośłe trawą. Ale dopiero kubista Pronaszko podnosi rolę podestów do znaczenia pierwszorzędnego. Teatr Pronaszki mieści się na scenie i tylko w ramie sceny — jak w ramie obrazu; nie przekracza jej, nie przedłuża się w kulisach. Dalsza część dekoracji, topografia okolicy, rozkład dalszych pokoi, nie tylko nie interesuje Pronaszki, ale dla niego po prostu nie istnieje. Sztuka jest na scenie, i poza sceną nic się nie dzieje, niczego nie ma. Dlatego to, co się dzieje na scenie, musi się zamykać w jedną całość, musi być samowystarczalne. Mówię i o sztuce dramatycznej, i o sztuce scenograficznej.

Ale powie ktoś ze szkolnego przyzwyczajenia: — Ale przecież Szekspir, Corneille... postacie ich relacjonują wypadki, które działy się za sceną, w kulisach!

Nic podobnego. Nic nie dzieje się ani w *Hamlecie*, ani w *Cydzie* za sceną. Wszystko dzieje się na scenie w momencie opowiadania aktora.

Jeżeli aktor to relacjonuje, ponosi klęskę. Aktor te wypadki musi tworzyć, one się dzieją w opowiadaniu — opowiadanie dlatego jest tak piękne, tak żywe, tak emocjonalne, że

...aktor,
Niby w wzruszeniu, w parodii uczucia,
Do tego stopnia mógł nagiąć swą duszę
Do swoich pojęć, że za jej zrządzeniem
Twarz mu pobladła, z oczu lzy pociekły,
Oblicze jego, głos, ruch, cała postać
Zastosowała się do jego myśli...

(Szekspir, *Hamlet*, przekład J. Paszkowskiego)

I cały świat dramatu musi również dziać się na scenie. Cała Hiszpania czy Francja *Cyda* jest na scenie, cały *Elsynor Hamleta* mieści się na scenie. To daje prawo i poecie, i scenografowi do ukazania na scenie samej esencji zagadnienia.

Kropkę nad „i” postawili kubiści. Weźmy dla przykładu martwą naturę Cézanne’a i Braque’a. Obraz Cézanne’a ma jakby dalszy ciąg poza ramą, stół ciągnie się jeszcze dalej w bok, a ściana w górę, widać niekiedy tylko połowę butelki (np. w obrazie *Niebieski wazon*). W obrazie Braque’a, kulisy, stół jest wielkości obrazu, ściana zamknięta jest od góry czarną kreską, wszystkie elementy kończą się na płótnie — obraz kubisty jest zamkniętym światem.

Podest Pronaszki jest tym właśnie stołem kubisty, na którym poustawiane są różne formy wzajemnie komponujące się i tworzące własny świat, obramowany ramą sceniczną; zamknięty i skończony.

Jakie jest zadanie, rola i warunki techniczne podestu — według samego artysty? Pronaszko dał bardzo precyzyjną odpowiedź:

„Tereny gry i kostiumy mają za zadanie organizować gest aktora, wyznaczać kierunki akcji. Tereny gry (podesty) powinny być komponowane tak, aby odpowiadały wszystkim wymaganiom akcji akompaniując jej idealnie i podnosząc siłę jej wyrazu. Podest powinien być rzeźbą komponującą się z kostiumem, rytmiującą akcję, i być zapowiedzią form żywych, które na nim w akcji staną. Rzeźbiarsko ujęty teren akcji pogłębia przestrzeń sceniczną, rozbudowuje plany, kasuje jednopłaszczyznowość, wprowadza na jej miejsce przestrzenność i nadaje scenie ten wyraz, który się będzie rozwijał w miarę wypowiedzania tekstu. Tworząc teren gry należy pilnie śledzić linię napięć uczuciowych dramatu.

Spadek powierzchni podestu nie powinien przekraczać 20 stopni. Przy spadku w dwóch kierunkach nie można również przekroczyć owych przepisowych 20 stopni. Różne pochyłości wiąże się za pomocą trójkątnych płaszczyzn.“⁶⁰

Tego przykazania o pochyłości nie przekraczającej 20 stopni sam Pronaszko nie zawsze się trzymał. Lubił pochyle podesty. W *Patiomkinie* właśnie podest okrętu miał tak wielki spadek, że — jak wspomina sam scenograf — „występujący po raz pierwszy na scenie Henryk Szletyński (obecnie reżyser i dyrektor teatru), który kreował rolę marynarza — rola bez słów, ale o wielu mocnych,

rewolucyjnych gestach — stracił równowagę i znikł w stylizowanych czarnomorskich falach. Świetnie to wyglądało. Schiller natychmiast zafiksował tę scenę i tak już pozostało do końca przedstawień.⁶¹

O podestach do *Dziadów* Schiller zawsze mówił, że są trójkondygnacyjne, chociaż trudno było doszukać się w nich trzech poziomów. Pronaszko nie robi podestów abstrakcyjnych czy symbolicznych. W każdym bądź razie rzadko w ten styl się zapuszcza, musi mieć wyraźny pretekst w dramacie. Pronaszko jest kubistą, a kubizm nawiązuje do form realistycznych. I podesty jego również zbliżają się do form realistycznych. To ziemia czy skała, tylko uporządkowana, zgeometryzowana. Ale możemy odcyfrować szersze i węższe drogi, którymi aktorzy zostaną wprowadzeni na scenę, jakieś polany i wzgórza, na których zatrzymają się i będą przemawiali, protagonista stojąc najwyżej, inni rozmieszczeni na różnych poziomach i pochylniach, bliższych i dalszych, większych i mniejszych, zależnie od wielkości grupy. Pronaszko dosyć rzadko stosuje schody, woli pochyłości, nierówności, zmienny rytm. Schody są nudne — to najłatwiejsza monumentalność. Podesty Pronaszki nigdy nie są nudne. Gdy stoją na podłodze pracowni, surowe, z białego drzewa — są piękne jak górzysta kraina, która nie porośla jeszcze drzewami i kwiatami, a jednak oko z przyjemnością po niej błądzi, ślizga się po pochyłościach, zatrzymuje na wzniesieniach i znowu zsuwa się po ostrym zboczu do jakiegoś zacisznego miejsca przygotowanego na rozmowę Kordiana z Violetką. Gdyby tu miała Tytania wyznaczone miejsce na miłosne flirty ze Spodkiem-Osłem, to zakątek byłby jakiś inny, weselszy, śmieszniejszy — przez samą linię, załamania, skosy. I znowu wąską drogą pniemy się w górę, widocznie dla nielicznych przeznaczoną, bo tam na samym szczycie Kordian będzie z Bogiem rozmawiał.

Potem złociste drzewo pokryje się płótnem i podest jeszcze bardziej się scali w jeden mocny i zwarty masyw ziemi. Wyrosną z niego różnorakie kształty — stosownie do miejsca: drzewa, kolumny...

Wreszcie czerwona kurtyna pójdzie do góry. Słońca reflektorów zabłysną i ożywią formy kładąc się światłem i cieniem na załamaniach. Aktorzy zaludnią konstrukcję. Ku nim skierują się spojrzenia wszystkich widzów. Tysiąc oczu za nimi pobiegnie, zatrzyma się, gdy oni przystaną, i znowu za nimi pogoni w drugi kraniec sceny. I może nikt nawet wiedzieć nie będzie, że to całe życie z praw ziemi wyrasta, że każdy ma swoją drogę i metę wyznaczoną, że losy bohaterów i dzieje ich przygód w rysunku tej ziemi przez artystę stworzonej są zawarte.

O kostiumie mówi się zawsze bardzo mało. Problem dekoracji jakoś przeważa. Może dlatego, że dekoracja precyzuje całą inscenizację, podczas gdy kostium — chociaż w tej samej co dekoracja konwencji — ogranicza się do kompozycji jednej postaci; w niektórych nawet wypadkach daje scenografowi bardzo małe możliwości twórcze (np. *Dziady*).

Ale z pewnego punktu widzenia można uważać właśnie kostium za najważniejszy element plastyczny, bo najsilniej jest związany z aktorem, postacią, a więc i sztuką. Można sobie wyobrazić przedstawienie bez dekoracji, bez kostiumów — nie można. Kostiumy są małymi ruchomymi dekoracjami.

W tej dziedzinie zasługi Frycza są olbrzymie. Dał kostium historyczny, ale oryginalny, a nie konwencjonalny, charakteryzujący postać, skomponowany kolorystycznie, wkomponowany w całość scenografii. Ale to jest dopiero początek drogi twórczej.

Pronaszko poszedł znacznie dalej.

Jego kostiumy można by podzielić na realistyczne, rzeźbiarskie i drapowane (miękkie, sztywne i półsztywne).

Realistyczne kostiumy występują w *Patiomkinie*, *Dziadach*, *Koriolanie*, *Czarnym getcie*. Można by je z kolei podzielić na bardziej lub mniej autentyczne i skomponowane, przerysowane, graficzne. Najważniejszym problemem plastycznym jest rozwiązanie kolorystyczne, gama barw tych wszystkich kostiumów i ich ustosunkowanie do dekoracji. Pronaszko jako kubista posługuje się paletą bardzo zwartą, ograniczoną do jakichś zestawień chromatycznych, np. od rdzawego do szarobłękitnego. W tej tonacji rozwiązuje dekorację i większość kostiumów, różnicując bardzo ładnie poszczególne plamy na cieplejsze i zimniejsze, ciemniejsze i jaśniejsze. Najbardziej intensywne kolory przeznacza dla bohaterów, których w ten sposób wysuwa na pierwszy plan. Podobnie jak inni malarze kubiści Pronaszko lubi kolor czarny, który tej chromatycznej gamie dodaje intensywności; występuje on i w dekoracji, i w kostiumie.

Ale bardziej typowymi dla Pronaszki są kostiumy usztywnione i drapowane.

Pronaszko powołuje się na Wyspiańskiego, na jego kostiumy do *Bolesława Śmiałego*. Być może, że stamtąd przyszło natchnienie; ale chyba przede wszystkim — z malarstwa kubistycznego, które geometryzuje człowieka, sprowadza kształty ludzkie do brył. Powstał kostium rzeźbiarski, sztywny, twardy, ograniczający ruchy naturalistyczne, lecz dyktujący gest hieratyczny aktora i monumentalizujący postać.

Przykładem tej koncepcji są kostiumy do *Achilleis*, *Snu nocy letniej*, *Kleopatry* Norwida, *Antygony* Sofoklesa. W niektórych sztukach Pronaszko tylko część kostiumów traktuje rzeźbiarsko — odróżniając postaci fantastyczne czy symboliczne od realistycznych, np. w *Samuelu Zborowskim* Słowackiego, w *Śnie nocy letniej* z 1947 r., w *Kordianie*.

Zanalizujmy kilka z tych kostiumów. (Muszę się oprzeć na zachowanych dokumentach, to znaczy przede wszystkim na inscenizacjach powojennych.) *Antygona* Sofoklesa wydaje mi się bardzo dobrym przykładem stylu rzeźbiarskiego. Wszystkie spódnice mają utrwalone fałdy pionowe (na podkładzie usztywniającej włosianki), co nadaje postaciom jakiś kolumnowy charakter. Górna część kostiumu jest oddzielona, sztywna jak pancerz, na który Pronaszko nakłada kontrastującą w linii draperię, również usztywnioną. To jest zasadniczy schemat

kompozycyjny. Zależnie od charakteru postaci Pronaszko w różny sposób komponuje te formy. Antygona ma jakąś niespokojną draperię na piersi, jakby przewiazaną chustę, Ismena jest bardziej zalotna przez długi płaszcz, który spływa z jej pleców, Kreon — chyba najbardziej posągowy, kolumnowy, na tej kolumnie oplata się linią ukośną draperia płaszcza z ornamentem meandru; Klitemnestra jest jakby uosobieniem bólu, kostium ją deformuje, łamie poprzeczne fałdy rękawów, skraca ręce i szyję — to jakby nieszczęśliwa Niobe.

Bliskie tym kostiumom są postacie z *Achilleis* czy *Kleopatry* — zawsze posągowe przez usztywnione formy.

Jest rzeczą zrozumiałą, że ten rodzaj kostiumów wymaga współpracy aktora. W kostiumie zwykłym, a właściwie ubraniu, aktor może się ruszać i gestykulować dowolnie, jak w życiu; w kostiumie rzeźbiarskim musi komponować każdy ruch, ruch musi być artystyczny. Toteż aktorzy naturalistyczni nie lubią tych kostiumów — przeszkadzają im w... drapaniu się. Czasem konflikt między scenografem a reżyserem wynika z braku wcześniejszego porozumienia. Zdaje się, że w *Amfitrionie* Korzeniewski chciał, ażeby aktorzy siadali na ziemi; scenograf nie przewidział tego ruchu i kostiumy uległy zniszczeniu.

Oczywiście formy rzeźbiarskie czy architektoniczne odpowiedniejsze są do dramatów monumentalnych, hieratycznych, patetycznych niż do komedii, wymagających ruchu bardziej swobodnego. Ale o tym powinni wiedzieć reżyserzy.

Dlatego też Pronaszko w niektórych inscenizacjach stosuje kostiumy komponowane na zasadzie pośredniej, częściowo sztywne, jak np. w *Owczym źródle*. Taki kostium daje większą swobodę aktorowi, a jednak nie jest historyczny czy naturalistyczny. Ale jednocześnie daje scenografowi większe możliwości ornamentacyjne, co prowadzi do barokowości, przeładowności; widzimy to bardzo wyraźnie w niektórych kostiumach w *Owczym źródle*: masa draperii, masa ornamentów ze sznura, asymetria kompozycyjna; Pronaszko daje rozwiązania formalnie świetne, ale ten przepych rozprasza uwagę i nuży widza; tak bogate kostiumy nie potrzebują dekoracji i powinny być pokazywane w małych grupach, ażeby można było je spokojnie podziwiać, bo każdy jest znakomity.

Pronaszko nie ogranicza się tylko do scenografii. Jak każdy dużej miary artysta teatru, jak każdy inscenizator, musiał stanąć przed zagadnieniem architektury teatralnej, to znaczy koncepcji budynku, w którym artysta będzie tworzył swoje dzieło i w którym widz to dzieło będzie oglądał.

Buntownicza postawa Pronaszki-scenografa, zrywająca w sposób najbardziej zdecydowany z wszelkim iluzjonizmem w dekoracji, zaznaczyła się i w dziedzinie architektury teatralnej w koncepcji przeciwstawiającej się mieszczańskiemu teatrowi pudełkowemu z pluszową kurtyną. Z podobnymi koncepcjami spotykamy się u inscenizatorów na Wschodzie i na Zachodzie. Logika rozwoju scenografii natrafiała na przeciwności ze strony sceny pudełkowej. Bryła dekoracji rzeźbiarskiej klóciła się bardzo wyraźnie z ramą sceny, będącą jakby

obramowaniem obrazu. Rzeźbę dekoracji można było oglądać w teatrze tylko z jednej strony. Absurd.

Pronaszko, pomimo że wychodził z założeń kubizmu, nie od razu opanował przestrzeń sceny. Problemy kubizmu były rozwiązywane w malarstwie sztalugowym na płaszczyźnie płótna. Należało jeszcze to malarstwo przetransponować na przestrzeń trójwymiarową. Malarze mieli rację wołając, że obraz jest przede wszystkim płaszczyzną. Ale w myśl tej samej logiki w teatrze plastyka musiała być przestrzenna. Początkowe prace Pronaszki — widzieliśmy to w scenografiach stworzonych dla Teatru im. Bogusławskiego — były właściwie pociętym obrazem sztalugowym kubisty. Stąd perspektywy niemal jak w dawnym teatrze, z tą różnicą tylko, że nie udają głębi, nie imitują pejzażu, lecz stanowią tło dla „przystawek” dekoracji i aktora. Pronaszko w tym czasie unika nawet horyzontu, jako elementu iluzyjnego, i zastępuje go perspektywą w malowane geometryczne chmury. Zmieniła się więc konwencja malarska z naturalistycznej na kubistyczną; nie zmieniła się jeszcze wówczas konwencja techniczna. Ten konflikt między techniką starego teatru i nowym, awangardowym stylem malarskim musiał być rozwiązany w imię logiki scenograficznej. Już w tych początkowych pracach z lat 1924—1925 istnieją elementy właściwych rozwiązań problemu: podesty, trójwymiarowe, przestrzenne bryły — schody, na których grał aktor. W *Kniaziu Piatomkinie* Pronaszko pójdzie jeszcze dalej w kierunku rzeźby, jeszcze jeden krok naprzód w *Róży* — i problem zostaje rozwiązany. Ale powstał nowy konflikt pomiędzy rzeźbiarską dekoracją i ramą sceny. Dlatego dopiero w tym okresie, po Teatrze im. Bogusławskiego, Pronaszko rozwiązuje problem architektury teatralnej, wychodząc jakby ze scenografii, tak jak scenografię wyprowadził z koncepcji aktora trójwymiarowego.

W latach 1927—1928 powstaje projekt teatru symultanicznego, opracowany wspólnie z architektem Szymonem Syrkusem (il. 341, 342).

Nowością w tym teatrze jest obrotowy pierścień stanowiący scenę. Widzowie znajdują się w środku tego pierścienia, a widownia wznosi się amfiteatralnie. Magazyny na dekoracje i garderoby aktorów położone są z tyłu widowni i tam właśnie ustawia się na pierścieniu plastyczne formy do gry aktorów. Obrót pierścienia wprowadza dekoracje i aktorów na widok publiczności. Dla większej dynamiki stworzono nie jeden, lecz dwa pierścienie koncentryczne, które mogą się obracać w tym samym kierunku lub w kierunkach przeciwnych. Istnieją więc duże możliwości dla inscenizatora, ale możliwości bynajmniej nie iluzjonistyczne. Dekoracja musi się opierać na kompozycji kilku zaledwie brył, raczej płasko-rzeźbowych, w każdym bądź razie niezbyt przestrzennych, bo pierścień nie pozwala na rozbudowę w głąb. Ruch pierścienia rozwiązuje wszelkie zmiany dekoracji i wyjścia aktorów, a więc uwalnia widzów od kurtyny; nadto ten ruch dynamizuje akcję dramatu, współgra z ruchem aktora, jak plastyczna dekoracja współgra z plastyką ciała ludzkiego.

Teatr symultaniczny Pronaszki nawiązuje jakby do tych teatrów misteryjnych

w średniowieczu, które dawały przedstawienia nie na ruchomym podeście, ale na wozach podjeżdżających kolejno z dekoracjami i aktorami przed publiczność.

Na podobnej idei teatru antypudełkowego i dynamicznego oparty jest teatr ruchomy i przenośny (objazdowy), przeznaczony do grania na peryferiach większych miast, ale przede wszystkim w miasteczkach małych i wsiach, w miejscowościach pozbawionych sal teatralnych (il. 343). Tereny gry rozmieszczone są wzdłuż ścian teatru. Środek sali zajmuje kolistą widownia, która jest obrotowa i zwraca publiczność twarzą w kierunku miejsca akcji; jednocześnie reflektory, umieszczone na platformie nad wejściem, oświetlają to miejsce. Aktorzy grają blisko widzów, nie oddzieleni rampą, akcja dramatyczna otacza publiczność.

Przypomina się teatr totalny Piscatora i Gropiusa, również z ruchomą widownią. Koncepcja Pronaszki jest jednak bardziej realna, praktyczna i potrzebna prowincji, tej prowincji najbardziej zacołanej, do której dobry zespół teatralny z dobrą inscenizacją (dekoracją) nigdy nie przyjedzie, dlatego przede wszystkim, że brak odpowiednich sal. Istniejące sale, nawet ze scenami, są tak okropne, że przestraszą każdy zespół artystyczny, „położą“ każde przedstawienie awangardowe, które w złych warunkach staje się najczęściej złe i niezrozumiałe.

Obrotowa tarcza widowni może pomieścić 400 widzów. Ściany teatru stanowi metalowa konstrukcja obciążona na zewnątrz i wewnątrz brezentem, co zabezpiecza przed zimnem i deszczem. Teatr ruchomy można postawić w ciągu 8 godzin i przewieźć na 4 samochodach ciężarowych. Konstrukcję tego teatru zaprojektował inżynier Stefan Bryła.

Oba teatry, „symultaniczny“ i „ruchomy“, mają te same założenia ideowo-artystyczne i są wyrazem nowych poszukiwań architektury teatralnej w świecie. Oba projekty nie zostały zrealizowane. Podobnie jak projekty Meyerholda i Gropiusa. Podobnie przerobiono na „zwykłe“ teatry Perreta i Copeau. Po rewolucji teatralnej — jak to zwykle bywa — powrócono do dawnych praw, do dawnych nawyków i wygodnych szablonów.

Frycz—Drabik—Pronaszko — linia wykresu przedstawiającego ewolucję scenografii polskiej coraz bardziej się wznosi i osiąga szczyt. Droga wiedzie od samego dołu, od jakiegoś prymitywnego organizowania przestrzeni sceny, od historycyzmu, realizmu dziewiętnastowiecznego. Potem przychodzą poetyckie wzloty, ale wyrażone językiem, w którym zdarzają się tu i ówdzie błędy artystyczne. I wreszcie zdobycie pełnego równouprawnienia z innymi sztukami plastycznymi, dzięki walorom kompozycyjnym, dzięki wspólnym konwencjom, wspólnemu językowi, jaki przez Pronaszkę łączy scenografię z malarstwem sztalugowym, rzeźbą, muzyką. Droga od technika Spitzziara, Jasińskiego do artysty plastyka, scenografa i inscenizatora teatralnego. Teraz można będzie poszukiwać różnych odcieni, różnych zabarwień: komedii, satyry, poezji, prozy. Sam Pronaszko wybierze potężny epicki monumentalizm, Daszewski lekką i zjadliwą satyrę, inni wedle temperamentu...

A przecież zasługą Pronaszki nie jest imitowanie na scenie płaskiego malarstwa kubistycznego, lecz stworzenie, w oparciu o same zasady kubizmu, plastyki przestrzennej, plastyki teatralnej i współczesnej.

Ażeby dojść do tak wspaniałego rezultatu, jakich w świecie mało, Pronaszko, jak każdy wielki artysta, musiał stoczyć bezwzględną walkę i w teatrze, i poza teatrem. Od pamiętnej dekoracji leśniczówki we Lwowie do dnia dzisiejszego jego sztuka nigdy nie przechodzi bez oporów, nawet ze strony największych artystów, jak Schiller, że przypomnimy jeszcze raz *Opowieść zimową*, *Dziady* i *Pociąg pancerny*. Ale taka walka łamie słabych, mocnych wzmacnia. I aktorzy mają do sztuki Pronaszki pretensje, że podesty, że sztywne kostiumy, że czasem w nadmarionety craigowskie chciał ich zamienić, a on przecież tylko chciał z nich zrobić artystów plastyków, jedną całość z dekoracją tworzących, w tym samym rytmie i stylu komponujących sztukę teatru.

IX
WSPÓLCZEŚNI
„WIELKIEJ
TRÓJKI“

SCENOGRAFOWIE KRAKOWSCY. FRANCISZEK SIEDLECKI

Istniały wszelkie warunki, ażeby Kraków odegrał w dziedzinie scenografii polskiej główną rolę. Tam tworzył Wyspiański, stamtąd pochodził Frycz, Drabik i Pronaszko, Szyfman i Schiller. Ale nowoczesna scenografia Wyspiańskiego na *Bolesławie Śmiałym* się zaczęła i skończyła, Frycz skomponował w Krakowie tylko kilka kostiumów do *Księcia Niezłomnego* i parę wnętrz dworów fredrowskich, Szyfmanowi nie powiodło się zorganizowanie teatru, Pronaszkę zaangażowano tylko na dwa sezony (1922—1924), a Schillerowi nigdy w rodzinnym mieście nie powierzono inscenizacji. Wszyscy spotkali się w Warszawie w Teatrze Polskim albo w Teatrze im. Bogusławskiego. A potem na siedem lat punkt ciężkości przenosi się do Lwowa dzięki twórczości Schillera, Pronaszki, Daszewskiego, Horzycy.

W teatrze krakowskim dyrekcje stale się zmieniały, a więc zmieniali się również scenografowie — nie przyczyniało się to do rozwoju, do jednolitości stylu artystycznej plastyki teatralnej.

W 1905 r. dyrektorem został L. Solski; dekoracje projektowali K. Frycz, F. Siedlecki, J. Mehoffer, Z. Wierciak.

W 1913 r. wraca T. Pawlikowski. Scenografowie: Z. Wierciak i K. Maszkowski.

1915 Dyr.: L. Rydel. Sc.: Z. Wierciak.

1916 Dyr.: A. Grzymała-Siedlecki. Sc.: K. Frycz, J. Czajkowski, Z. Wierciak.

1918 Dyr.: T. Trzcíński. Sc.: K. Frycz, Pronaszkowie, sporadycznie I. Gall, M. Różański, Z. Wierciak, F. Krassowski, J. Fedkowicz, architekci: Gałęzowski, Wierzchowski, Szyszko-Bohusz.

1926 Dyr.: Z. Nowakowski. Sc.: Z. Stryjeńska, M. Różański, J. Fedkowicz, F. Krassowski, J. Hryńkowski, B. Kudewicz.

1929 Druga dyrekcja T. Trzcíńskiego. Sc.: M. Różański.

1932 Dyr.: J. Osterwa. Sc.: K. Frycz, H. Zwoliński.

1935 Dyr.: K. Frycz (do wybuchu wojny). Sc.: K. Frycz, T. Orłowicz, K. Gajewski.

Po wojnie Dyr.: K. Frycz. Sc.: K. Frycz, K. Gajewski, J. Kassarab, A. Stopka, T. Kantor, T. Barwecki.

1946 Druga dyrekcja J. Osterwy. Sc.: K. Frycz, St. Rzecki, St. Teisseyre, J. Kosiński, T. Kantor, K. Gajewski, J. Piętkówna.

1947 Dyr.: B. Dąbrowski. Sc.: K. Frycz, A. Pronaszko, J. Kosiński, A. Stopka, T. Kantor, M. Eile i J. Ipohorska, St. Tenerowicz.

1950 Dyr.: H. Szletyński. Sc.: K. Frycz, A. Pronaszko, A. Stopka, T. Kantor, B. Kamykowski.

1955 Druga dyrekcja B. Dąbrowskiego. Sc.: K. Frycz, A. Stopka, A. Cybulski, M. Warzecha.⁶²

Jednym z najciekawszych scenografów i teoretyków scenografii jest Franciszek Siedlecki. Pracę rozpoczął — podobnie jak Frycz — za dyrekcji Solskiego kilkoma inscenizacjami dramatów Słowackiego (1909).

„Zrozumiałem — pisze Siedlecki — że należy odstąpić od szablonu historyczno-realistycznego i szukać dla dramatów Słowackiego właściwego im obrazu scenicznego, opartego na elementach plastycznych, leżących w stanie utajonym, *in potentia*, w każdym z dramatów. Treścią *Lilli Wenedy* jest walka między Wenedami i Lechitami, ludem pieśni i ludem czynu. W dalszym symbolu — między pierwiastkiem ducha a materii; teren, przestrzeń, na którym działają owe dwa elementy, jest dla każdego osobny (il. 397).

Życie Wenedów, życie ducha, odgrywa się na innym terenie niż życie Lechitów, a kiedy jeden z czynników, losem lub koniecznością zmuszony, wstępuje na teren drugiego, wytwarza się konflikt. Musowo narzucał się podział sceny na dwie: na wyższą i w głąb posuniętą Wenedów, i na niższą, bliżej widza, Lechitów. Z podziału wynikły od razu korzyści praktyczne. Dramat tak jest zbudowany, że akcja rozgrywa się na przemian u Wenedów albo u Lechitów, można było przeto podczas akcji na scenie niższej urządzać dekoracje na scenie wyższej. Scenę wyższą stanowiły jednotonowe ciemnoniebieskie draperie, wśród których w głębi znajdowały się spiżowe dźwierzce, wysokie aż do zagubu w sufitych [paludamentach]. Otwarte, dawały widok na pejzaż z góry widziany, daleki, nie psujący perspektywy ludzkiej. Obok nich, w równej odległości od bocznych ścian, stały dwa drewniane trony, bez podwyższenia, bezpośrednio na ziemi, utrzymanej w tym samym niebieskim tonie co ściany. Te ciemnoniebieskie draperie, nie oświetlone, stanowiły głębokie ramy dla obrazu scenicznego umieszczonego na scenie wyższej. Chór starców w *Lilli Wenedzie*, kończący każdy akt, jest jakby daleką tęsknotą wolnej inteligencji za prawdą, jest refleksyjnym celem wypadków, które przewinęły się przez scenę, a czasem wielkim pozacielesnym bólem. Umieszczony przeto wśród draperii tak

oświetlonych, że scena sprawiała wrażenie przestrzeni bezgranicznej — mgliste otchłani.“⁶³

Podaję tak obszerny fragment rozprawy Siedleckiego, bo prawdopodobnie jest to pierwszy oddźwięk reformy teatralnej Gordona Craiga. Przypomina się rozprawa o dekoracjach do *Makbeta*. Książka *On the Art of the theatre* Craiga ukazała się w oryginale dopiero w 1911 r., ale niektóre fragmenty były publikowane między 1905 i 1909 r. w „The Mask“ i w broszurze. Czy Siedlecki znał idee Craiga? Nie jest to pewne. Ale bądźmy skromni i załóżmy, że znał. Należałby więc do pierwszych uczniów wielkiego reformatora — niedoceniony w kraju, nieznany za granicą.

Można stwierdzić, że kierunek inscenizacyjny Siedleckiego nie wywodzi się z Wyspiańskiego, jest inny, symboliczny, bliższy Craigowi.

Należy sądzić, że Solski nie podzielał poglądów i nie rozumiał nawet wartości inscenizacji Siedleckiego. Ten kierunek będzie kontynuował dopiero Leon Schiller.

Fotografie z przedstawienia (zamieszczone w cytowanej wyżej broszurce) są mniej interesujące niż opis. Ale to samo można powiedzieć o dekoracjach Craiga. Na uwagę zasługuje dekoracja celi Św. Gwalberta w kształcie czaszki odosobnionej od kulis. Ale znaczenie Siedleckiego polega przede wszystkim na idei inscenizacyjnej, a nie na kompozycji plastycznej dekoracji. Wprowadza on tendencje symbolistyczne: podział sceny odpowiada podziałowi działających w dramacie obozów, sił, kierunków; kolor pełni również rolę symboliczną.

Można zaryzykować twierdzenie, że inscenizacja *Lilli Wenedy* była bardziej nowoczesna niż *Irydiona*. Gdyby ten kierunek akceptowali dyrektorzy i reżyserzy, gdyby był kontynuowany przez Siedleckiego i znalazł zwolenników wśród artystów — to, być może, rozwój krakowskiej scenografii poszedłby innymi drogami, to znaczy w kierunku inscenizacyjnym, a nie malarskim. Franciszek Siedlecki był w owym czasie najbardziej postępowym artystą teatru krakowskiego.

Pewne idee inscenizacyjne podejmie w drugim dziesiętku lat Feliks Krassowski, proponując tzw. dekoracje narastające w miarę rozwoju akcji, ale i te próby nie przyjmują się w Krakowie. I ten scenograf wyjeżdża do „Reduty“ w Wilnie, a później razem z Wiercińskim do Poznania.

W tym również czasie zaczyna w Krakowie swoją twórczość teatralną Iwo Gall (*Horsztyński*, 1922) i zaraz potem wstępuje do „Reduty“, a do Krakowa powróci dopiero po II wojnie światowej. Gall także reprezentuje kierunek inscenizacyjny, a nie malarski.

W Krakowie w latach 1922—1924 debiutuje Andrzej Pronaszko — w 1916 r. Pronaszko projektował tylko kostiumy do *Akropolis* — powróci tu po II wojnie światowej u szczytu sławy, którą zdobył na scenach warszawskich i lwowskich.

Znacznie później, bo w latach 1928—1930, w Krakowie projektuje Mieczysław Różański.

Cechą charakterystyczną teatru krakowskiego jest dosyć duży udział malarzy sztalugowych w projektowaniu dekoracji. Niewątpliwie był to wpływ Akademii Sztuk Pięknych, wzajemnej przyjaźni aktorów i malarzy. Na specjalną uwagę zasługuje Zofia Stryjeńska i jej projekty *Balladyny* z 1927 r. (il. 447, 448). Ta sztuka była chyba Stryjeńskiej najbliższa przez swoją „ludowość“ i „legendo-wość“, którą spotykamy również w malarstwie tej artystki. Dekoracje miały charakter malarsko-romantyczny, z pewnymi tendencjami do prymitywizowania, okonturowania kreską. Ciekawsze są chyba kostiumy, z wyraźną stylizacją ludową, z ornamentyką silnie podkreśloną, graficzną; wnosily one wyraźnie antynaturalistyczne czy antyhistoryczne elementy do kostiumu teatralnego, były próbą kontynuacji linii zaczętej przez Wyspiańskiego, linii kompozycji na dekoracyjnych motywach ludowych. Ale i wystąpienie tej artystki było zjawiskiem odosobnionym.

Wcześniej projektuje dekoracje Jan Hryńkowski, również malarz sztalugowy, z grupy formistów, związany z Pronaszkami, Chwistkiem, Czyżewskim, Bruno Jasieńskim.

Do początku lat trzydziestych Kraków, trzeba to stwierdzić, nie zdobył pozycji w dziedzinie inscenizacji, i to pomimo Wyspiańskiego, Frycza i Siedleckiego. Teatry krakowskie pójdą raczej drogą „aktorską“, reprezentowaną przede wszystkim przez L. Solskiego, J. Osterwę, Z. Nowakowskiego — analogicznie do warszawskich „Rozmaitości“ czy paryskiej Comédie Française. Jakieś ambicje bardziej postępowe artystycznie — mam na myśli inscenizację, będącą przecież czynnikiem ewolucji teatru — były sporadyczne.

Ta sytuacja zmieni się częściowo, gdy dyrekcję Teatru im. Słowackiego obejmie Frycz (1935), który do większości sztuk sam projektuje dekoracje. Brak jednak w Krakowie reżyserów-inscenizatorów. Frycz wprawdzie czasami reżyseruje, ale większej roli w tej dziedzinie nie odegrał.

Pod względem inscenizacyjnym najpiękniejszym okresem teatrów krakowskich są lata po II wojnie światowej. Scenografami w tym czasie są Frycz, Pronaszkowski (oba przez pewien czas dyrektorzy teatrów), Kosiński, Stopka, Kantor, później Gall, a w młodym teatrze Nowej Huty — Szajna. Reżyserzy: Dąbrowski, Krzemieński, Szletyński, Zawistowski, Zamkow-Słomczyńska, w Nowej Hucie — Skuszanka i Krasowski. Wtedy niewątpliwie scenografia teatrów krakowskich należy do najciekawszych w Polsce, jest najbardziej śmiała i odkrywczą. Tu skupiają się młodzi artyści uprawiający nowoczesne malarstwo sztalugowe i mający jakieś nowe koncepcje inscenizatorskie.

*

Spośród starszej generacji scenografów polskich wyróżniłbym dwie grupy artystów:

— z jednej strony dekoratorzy eklektycy uprawiający różne style, zależnie od sztuki dramatycznej, przede wszystkim o tendencjach realistyczno-historycznych; grupa o kierunku zbliżonym do tego, który reprezentuje Frycz;
— z drugiej strony artyści o wyraźnej indywidualności, których twórczość można by określić terminem kubizmu, bo budują dekorację na zasadach bryły zgeometryzowanej, wolno stojącej i ograniczają rolę koloru — grupa o kierunku zbliżonym do tego, który reprezentuje Pronaszkowski.

Pierwszą grupę tworzą Stanisław Jarocki, Stanisław Śliwiński i Zofia Węgierkowska — w dziedzinie dramatu oraz Józef Wodyński i Zygmunt Szpingier — w operze.

Drugą grupę — przede wszystkim Iwo Gall i Feliks Krassowski.

STANISŁAW JAROCKI

Stanisław Jarocki (ur. 1887) jest jednym z najstarszych polskich dekoratorów. Do historii teatru wszedł przede wszystkim jako scenograf *Kordiana* w inscenizacji Leona Schillera. Z Schillerem również Jarocki robił tak słynne przedstawienia jak *Dzielnego wojaka Szwejka* i *Fiesko*.

Jarocki ma na swoim koncie chyba najwięcej premier. Jest bardzo pracowity i bardzo szybki w pracy. Zachował metody z dawnych czasów, kiedy to dekorator w ciągu jednego roku musiał zaprojektować dekoracje do 15—20 sztuk, i bynajmniej nie jednoobrazowych. Zadanie dekoratora było przede wszystkim natury technicznej: zaprojektowanie przestrzeni wygodnej do grania, zaaranżowanie tapicerskie ścian i mebli, zróżnicowanie planu poszczególnych aktów, zapewnienie szybkich zmian, wykorzystanie dekoracji z magazynów (drzwi, okien, mebli, rekwizytów). Dekoracje zbliżone są również w kolorze do autentycznego kostiumu do zwykłego ubrania. Zachowanie stylu, epoki, charakteru, pewna wierność i pewna teatralność, praktyczność raczej niż eksperymentatorstwo — to cechy tych dekoratorów, których za granicą jest znacznie więcej niż u nas; dekoratorów bardzo pożytecznych, bo znających szczególnie dobrze technikę teatralną.

Teraz na te sprawy techniczne zwraca się raczej mniejszą uwagę, a rolę scenografa jest przede wszystkim współinscenizowanie sztuki i tworzenie plastyki w konwencjach współczesnych, uczestniczenie w tworzeniu nowoczesnego teatru i nowoczesnej plastyki.

Jarocki zapoznał się z teatrem pracując podczas I wojny światowej w operze w Odessie i w teatrze dramatycznym w Charkowie. Po wojnie wraca do kraju i zostaje zaangażowany do Opery warszawskiej, której kierownikiem malarni był Drabik. W 1920 r. Jarocki jest dekoratorem w Poznaniu, potem w Łodzi, we Lwowie i w Warszawie w Teatrze Narodowym i w Operze. Po II wojnie

światowej projektuje dekoracje w Operze bytomskiej, wrocławskiej, a obecnie w poznańskiej.

Najbardziej twórczym okresem jest niewątpliwie praca we Lwowie i w Teatrze Narodowym w Warszawie — wtedy Jarocki projektuje dekoracje do wielkiego repertuaru i współpracuje z wybitnymi reżyserami.

Nie jest wybitną indywidualnością, nie posiada wyraźnego kierunku artystycznego. Dlatego w jego dorobku scenograficznym spotykamy różne style. Jednak najbardziej bliski Jarockiemu jest jakiś realizm, częściowo malarski, częściowo architektoniczny, w miarę historyczny, ale również i funkcjonalny, z pewnym poczuciem dekoracyjności.

Niewątpliwie ten styl dekoracji jest spóźniony o kilkanaście lat — dlatego Jarocki jest raczej przedstawicielem scenografii konwencjonalnej i nie wytrzymuje porównania z Pronaszką czy Daszewskim, z którymi pracował na tych samych scenach (we Lwowie i Warszawie). Był jednak bardzo ceniony przez dyrektorów i reżyserów za swą ugodowość i szybkość w pracy, za wspaniałą wiedzę techniczną. Jarocki przez ćwierć wieku zajmował stanowisko scenografa na głównych polskich scenach — nie można więc jego pracy pominąć, tym bardziej że — jak wspominałem — z jego nazwiskiem związanych jest kilka wielkich premier, przede wszystkim *Kordian*.

Kordiana (il. 247, 400) zrealizował Leon Schiller po raz pierwszy w 1930 r. w Teatrze Wielkim we Lwowie i inscenizację tę powtórzył w 1935 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Dekoratorem obu wystawień był Jarocki.

Zasada inscenizacyjno-plastyczna polegała na zbudowaniu wysokiego podestu łączącego się po prawej i lewej schodami z podestem dolnym — a więc abstrakcyjny teren do grania, *dispositif scénique*, jak mówią Francuzi. Na tych dwóch podestach i schodach rozgrywała się cała akcja, której miejsce było zaznaczone niemal równie abstrakcyjnymi formami: jedna biała kolumna oznaczała Plac Zamkowy z kolumną Zygmunta, kilka kolumn — sale Zamku królewskiego w Warszawie, prostokąt z krzyżem (ołtarz) — kryptę Katedry, mebel — mieszkanie. Dokoła okotowanie czarne, z tyłu horyzont lub czarna kotara.

Zasadniczą dekorację, podobnie jak w *Nieboskiej*, tworzyli aktorzy, statysci, i światła, po mistrzowsku przez Schillera wyreżyserowane.

Kostiumy historyczne osadzały sztukę w epoce wyraźniej niż dekoracje. Światła punktowe wydobywały poszczególne grupy aktorów i statystów.

Trzeba przyznać, że Jarocki spełnił swoją rolę bardzo dobrze. Skomponowane przez niego podesty i elementy plastyczne, chociaż nie odznaczają się jakąś oryginalnością, są jednak jednolite w każdym obrazie, mają wspólny mianownik w stosunku do rzeczywistości, nie są natrętne, lecz proste i skromne, i chyba bliższe nam i dzisiaj niż ekspresjonizm Drabika w *Nieboskiej*. Ale w obu tych inscenizacjach głównym plastykiem był bezsprzecznie Schiller.

Fieska (1937) realizował Jarocki, podówczas dekorator Teatru Narodowego w Warszawie, również wspólnie z Schillerem (il. 401). Sztuka została ciekawie roz-

wiązana na scenie obrotowej. Dekoracja stanowiła jakby jedną konstrukcję bardzo dobrze przemyślaną, stwarzającą interesujące sytuacje dla ugrupowań aktorских przez rozbudowanie podestów i schodów. Kompozycyjnie dosyć zwarta i brylowata, nawet sugestywna, dekoracja *Fieska* należy do najlepszych prac Jarockiego.

Z Schillerem Jarocki opracował jeszcze dekoracje do sztuki Tretiakowa *Krzyczące, Chiny* (Łódź 1932), realizowanej poprzednio przez Andrzeja Pronaszkę. Dekoracje Jarockiego są bardzo podobne do Pronaszkowskich — najwidoczniej narzucone przez Schillera.

W 1937 r. na Światowej Wystawie w Paryżu Jarocki otrzymuje Grand Prix za makiety dekoracji teatralnych.

Po wojnie projektuje przede wszystkim dekoracje do oper, m. in. do *Pana Twardowskiego*, *Otella* (il. 402), *Konrada Wallenroda*, *Legendy Bałtyku*, *Buntu żaków* (il. 405, 406), starając się wprowadzić jakieś elementy współczesnej plastyki przez uproszczenia, podesty, nawet przez pewien symbolizm. Ale w większości innych oper (m. in. w *Lohengrinie*) Jarocki trzyma się starego stylu panoramicznego. Najciekawszym scenograficznie jest chyba *Bunt żaków* Szeligowskiego przez swą konwencję malarską: prospekty i dekoracje trójwymiarowe malowane są w ten sposób, że całość sprawia wrażenie jakiegoś arrasu renesansowego.

STANISŁAW ŚLIWIŃSKI

Stanisław Śliwiński (1893—1941), podobnie jak Drabik, zaczął karierę dekoratora w pracowniach teatralnych; najpierw u Jasieńskiego w Teatrze Wielkim, potem w Teatrze Polskim. Młodszy od Drabika, debiutuje jako scenograf trochę później, bo w 1916 r., właśnie podczas pobytu Szyfmana i Drabika w Rosji. Robi wiele dekoracji bez większych wartości — szablonowe pokoje do mało wartościowych sztuk. Po wojnie wraca do pracy wykonawczej, projektuje bardzo rzadko. Ginie w cieniu Drabika i Frycza. Nie odznacza się niczym oryginalnym. Zdawałoby się, typowy kierownik malarni, świetny technik — i to wszystko.

Talent scenograficzny Śliwińskiego rozwija się powoli, ale wyraźny postęp jest widoczny. Oczywiście nie odznacza się Śliwiński tą erudycją i kulturą, jaka cechuje prace Frycza, ani tym rozmachem i inwencją, która charakteryzuje Drabika. Trudno zabłysnąć, gdy temat jest mierny, a takim dyrekcją obdarza Śliwińskiego; rzeczy lepsze są dla Frycza i Drabika.

Ale już *Danton* Romain Rollanda, opracowywany z Borowskim w 1924 r., zasługuje na wiele uwagi (il. 408). Dekoracja jest bardzo prosta, zwięzła, a przez to nabiera jakichś walorów monumentalnych; trzy ściany, kilka zróżnicowanych i dobrze rozegranych otworów, żadnego zdobnictwa, które temu technikowi musiało się narzucać, a któremu nie uległ na szczęście.

Śliwiński potrzebował pomocy inteligentnego i twórczego reżysera, narzucenia inscenizacji — dalej radził sobie zupełnie dobrze. W 1927 r. Śliwiński projektuje scenografię do *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, reżyseruje Leon Schiller. Zasadnicza koncepcja była z pewnością narzucona przez Schillera, ale uznać należy dobrą kompozycję i jednolitość stylu dekoracji i kostiumów. W założeniu jest konstrukcja abstrakcyjna rozwiązana podestami, co umożliwiło reżyserowi ciekawe ustawienie postaci na różnych planach i wysokościach.

Również z Schillerem Śliwiński wystawia *Przedmieście* Langera w interesującej dekoracji realistycznej, komponowanej i bardzo prostej (il. 407). W 1932 projektuje dla Teatru „Ateneum“ dekoracje do *Kapitana z Koeppenick* Zuckmayera, w których doskonale naśladuje graficzno-satyryczny styl pracującego na tej scenie Daszewskiego.

Po raz pierwszy współpracuje z Aleksandrem Węgierką przy sztuce Brucknera *Elżbieta, królowa Anglii* (il. 410), tworząc dekorację symultaniczną o kilku równoczesnych miejscach akcji, dobrze rozbudowaną podestami, bardzo oszczędną w formach.

Afisz teatralny coraz częściej wymienia Śliwińskiego. Sztuki są różne: małe i duże, stylowe i współczesne, monumentalne i realistyczne. Pracuje z nim i Schiller, i Wierciński, a najczęściej chyba Węgierko. Z tych prac trzeba wymienić *Ptaki* Arystofanesa (kostiumy projektował Daszewski), *Kupca weneckiego*, *Kaligulę*, *Sen nocy letniej* (kostiumy Daszewskiego), *Judasza*, *Wyzwolenie* (z Schillerem i Osterwą), *Króla Leara* (z Schillerem), *Wesele Figara* (z Węgierką), *Noc listopadową* — jedną z ostatnich prac scenograficznych Śliwińskiego i może najbardziej udaną (również w reżyserii Węgierki).

Śliwiński nie ma wyraźnej indywidualności artystycznej. Mógł robić wszystko, każdy temat, w każdym stylu i z każdym reżyserem. Robił dekoracje na ogół porządnie, z jakimś wysiłkiem kolorystycznym i kompozycyjnym, starając się nie przeładowywać sceny, dążąc do prostoty. Ale był przede wszystkim scenografem realistycznym. W tym okresie oznaczało to budowanie dekoracji z dykty z grubościami prawdziwymi i malowanie z fakturą.

Brak inscenizacyjnej koncepcji, bardzo skromny warsztat artystyczny dawały w wyniku dekoracje mało oryginalne. W *Weselu Figara* jakieś toczony walec, jakby drewniane, łączą się motywem wziętym z mebla czy dekoracji ściany i powiększonym kilkadziesiąt razy. Jakies stiuki na ramie i ścianach są bez kompozycji i proporcji. Całość malowana na białe jeszcze bardziej upodabnia tę dekorację do ozdoby ze smalcu w oknie wystawowym.

Natomiast mniej wymyślne dekoracje realistyczne, takie jakie projektował do *Dantona*, *Przedmieścia*, *Galązki rozmarynu* — wychodziły mu bardzo dobrze, były sugestywne.

Nie ulega wątpliwości, że się rozwijał. *Noc listopadowa* jest dekoracją zdecydowanie ciekawą (il. 215, 412). Nowocześniejszą niż praca Frycza, która podkreśla bardzo nastrój pejzażu, iluzjonistyczną przestrzeń. Bryłowata, zwarta, moc-

na — dobrze wydobywała tragiczną atmosferę poematu Wyspiańskiego, którą potęgowało jeszcze oświetlenie punktowe. Śliwiński bardzo funkcjonalnie rozplanował dekoracje. W obrazie, który rozgrywa się w Teatrze „Rozmaitości“, zamiast — jak u Wyspiańskiego — pokazać scenę widzianą od tyłu, od kulis, daje przekrój całego teatru przez scenę i widownię. W ostatniej scenie — również w niezgodzie z Wyspiańskim — przyjmuje inny punkt widzenia na Amfiteatr łańienkowski, bardziej uogólnia i nie pokazuje pałacu w perspektywie, lecz daje czarne tło Hadesowe. Bardzo dobra Ulica i również inaczej zaplanowana niż w utworze. Wyspiański niemal w każdej dekoracji widział perspekty. Śliwiński szczęśliwie unika tej złudy i daje jako tło czerni, nicłość, otchłań, z której wyłania się kilka form plastycznych i aktorzy. Ulica wznosi się stopniami, a domy są jakieś wręgie i tragiczne. Inne dekoracje mniej udane i czasem dosyć banalne.

Śliwiński wyszedł ze starej szkoły teatralnej, kiedy to od dekoratora wymagano przede wszystkim doskonałej znajomości rzemiosła, techniki, umiejętności malowania dekoracji. Zrobił bardzo wiele, że z tej pikturalności się wyzwolił. Szedł tą samą drogą co Drabik. Ale Drabik jakieś braki wiedzy ogólnej pokrywał pasją twórczą, rozmachem, namiętnością. I pomimo że spotykamy w dekoracjach Drabika różne style, to jednak przebija z tego całego chaosu wyraźna indywidualność. Śliwiński tak wielkiego talentu, tak potężnej indywidualności nie miał. Drabik też czasem naśladował nowe prądy i robił to źle; Śliwiński był zawsze poprawny. Za nowym prądem z trudem nadążał. Nie formował dramatu, nie inscenizował go, jak to robi twórczy współczesny scenograf. Ale jego dekoracje realistyczne są wartościowe przez uproszczenie, syntezę, przez pewną siłę, która niewątpliwie z nich przebija.

ZOFIA WĘGIERKOWA

Zofia Węgierkowa (ur. 1893) najczęściej podpisuje kostiumy, dekoracje rzadko kiedy. Na kostiumach zna się fachowo, również od strony krawieckiej. Gdyby trzeba dla niej analogii, to chyba najtrafniej byłoby szukać jej w bulwarowych teatrach paryskich. Umie dobrze ubrać aktora, a przede wszystkim aktorkę — to zaś, jak wiadomo, nie jest rzeczą ani łatwą, ani błahą. Umie dostosować się do różnych stylów, a kolorystyka jej jest raczej spokojna, nie agresywna. Dlatego wielu dekoratorów chętnie z nią pracuje.

Przed wojną Węgierkowa najczęściej współpracowała ze Śliwińskim. Ona opracowywała kostiumy do *Elżbiety, królowej Anglii*, do *Matolka z wysp Nieoczekiwanych* Shawa, do *Wesela Figara*, *Lata w Nohant*, *Sułkowskiego*, *Nocy listopadowej*. Doskonale robi realistyczne kostiumy we wszystkich stylach. Z materiałów współczesnych umie dobrać imitacje dawnych adamaszków czy brokatów, zna sposoby na podrobienie faktury, wie, jaki efekt można osiągnąć z tiulu, a jaki z atlasu, zna wszelkie kobiece ozdoby sukienek: falbany, ryszki, kokardy,

plisy, godety... i cały ten mało znany słownik, ongiś tak bogaty i pasjonujący czytelniczki wszelakich *Gazettes de la mode*. Kostiumy Węgierkowej są niemal rekonstrukcją autentyczną dawnych strojów i do niektórych sztuk — o charakterze realistycznym — nadają się doskonale.

Ubrać aktora, powtarzam, jest to sztuka niemała. Każdy aktor ma swoje mniejsze czy większe wady budowy i trzeba wiedzieć, jaką linię, jaki kolor zastosować, ażeby niskiej aktorki nie pomniejszyć, ażeby szyi, która nie jest łabędzia, nie skrócić jeszcze bardziej, ażeby pokryć zaokrąglone plecy... aktorki, która gra Julię czy Ofelię i gra ją doskonale. Zresztą i w innych rolach aktorzy chcą mieć dobre samopoczucie — gdy są na scenie, patrzą na nich tysiące oczu. I tak jak aktor mówi ładny tekst bez błędów stylistycznych, ładnym głosem i bezbłędną dykcją, podobnie chce również bezbłędnie wyglądać. To nie tylko jego prawo, ale i prawo sztuki pięknej.

Węgierkowa umie również formować kostium na innych zasadach. Do *Elżbiety* Brucknera oraz do *Cezara i człowieka* Nowaczyńskiego (il. 416) komponuje — za Andrzejem Pronaszką — kostiumy usztywnione, na włosiance. Węgierkowa nie jest jednak tak rygorystyczna jak Pronaszkowski. Jej kostiumy, chociaż przerysowane w formie, są bardziej ozdobne, dzięki stosowaniu różnej faktury materiału i nakładanym wałeczkom. Efekt jest bardzo bogaty, bardzo dekoracyjny.

Do *Cezara i człowieka* Węgierkowa projektowała także dekorację, ciekawie rozbudowaną i dającą reżyserowi duże możliwości sytuacyjne (il. 415).

Również do *Nocy listopadowej* kostiumy projektowała Węgierkowa, stosując dla postaci fantastycznych efektowne materiały, lamy, tiule aplikowane cynfolią, co w świetle reflektorów było czarujące (il. 413, 414).

Zaraz po wojnie Węgierkowa częściej projektuje i dekoracje, i kostiumy; przede wszystkim w Teatrze Polskim i Powszechnym. Opracowuje przeważnie klasyczne sztuki w realistycznej inscenizacji. Jej scenografia oddaje dobrze atmosferę, stwarza aktorowi dobre samopoczucie, jest miła w kolorze.

Węgierkowa jest bardzo cennym pedagogiem dla pracowni krawieckich. Zna doskonale krój, a żaden detal nie uchodzi jej uwagi. Jest również oparciem dla młodych, mało doświadczonych scenografów.

Węgierkowa swoimi kostiumami nie inscenizuje sztuki, raczej zadowala się dobrym, korzystnym ubraniem aktora, w czym jej fachowa wiedza i smak artystyczny rzadko kiedy zawodzą.

ZYGMUNT SZPINGIER

Zygmunt Szpingier (1901—1960) studiował malarstwo w Paryżu i na polu sztuki sztalugowej odniósł znaczne sukcesy: jego obrazy zostały zakupione przez paryskie Galerie de l'Art Moderne i Galerie Chéron oraz The Institut of Art of

Chicago; na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1936) Szpingier otrzymał złoty medal; w 1950 r. — nagrodę artystyczną miasta Poznania.

Pierwszą jego scenografią byli w 1924 r. *Krakowiacy i Górale* w Teatrze Powszechnym w Poznaniu. Szpingier projektował bardzo dużo i niemal wyłącznie w Poznaniu, przede wszystkim dla Opery, która dekoratorowi daje największe możliwości plastyczne — ogółem około 300 pozycji!

Artur Maria Swinarski tak charakteryzuje twórczość Szpingiera: „Kiedy przeglądamy setki makiet (czytaj: projektów — Z. S.) Zygmunta Szpingiera, dorobek jego trzydziestoletniej pracy scenograficznej, uderza nas przede wszystkim ich różnorodność, która stwarza wrażenie, że są to dzieła nie jednego artysty, lecz kilku, kilkunastu czy kilkudziesięciu. Czy byłby to brak indywidualności? Na pewno nie, bo w obrazach sztalugowych Szpingiera indywidualność od dawna zarysowała się wyraziście. Ale w swej scenografii jest Szpingier pełen pokory wobec autora dramatu czy kompozytora opery, podporządkowuje swoją indywidualność utworowi scenicznemu.”⁶⁴

To właśnie nazywamy eklektyzmem. I niewątpliwie Szpingier nie jest silną indywidualnością plastyczną. Ale przecież w dziedzinie dekoracji operowej coś zdziałał. W stosunku do Drabika jest mniej pikturalny, mniej impresjonistyczny w kolorze i mniej ekspresjonistyczny w deformacji — a więc bardziej współczesny, neorealistyczny. Dekoracje Szpingiera są raczej trójwymiarowe, budowane, syntetyczne, proste — a przez to bardziej dramatyczne niż „operowe”. I te wartości są bardzo cenne; zauważyć należy również umiejętność komponowania, jedność stylistyczną dekoracji, różnorodność rozwiązań sytuacyjnych — to niewątpliwie w operze elementy nowe.

W dekoracjach do dramatu natomiast Szpingier jest dosyć patetyczny, monumentalizujący — operowy. Projekt do *Lata w Nohant* lepiej by odpowiadał *Trawicieli*.

Zasługi Szpingiera dla Opery poznańskiej są bardzo duże, bo przyczynił się w okresie międzywojennym i powojennym do stworzenia na tej scenie współczesnej, dobrej plastyki teatralnej (il. 418, 419, 420).

IWO GALL

„Jestem zwolennikiem teatru aktora, jako istoty, treści i sensu teatru, następnie autora, na trzecim miejscu dopiero scenografa; głównym elementem scenografii jest kostium aktora.”⁶⁵ Takie credo plastyka może się wydać dziwne, ale Galla trudno byłoby uważać jedynie za dekoratora teatralnego, przeciwnie, miał największe prawo do nazwy inscenizatora, bo był scenografem i reżyserem. I jako inscenizator i teoretyk teatru rozdzielał role aktorom, dramaturgom, scenografom, uważając, że aktor jest elementem podstawowym, bo interpretuje tekst, stwarza rytm, jest elementem plastyki przez kostium i ruch.

Ale działalność Galla nie ograniczała się nawet do samych zagadnień inscenizacyjnych — ogarniał całość tej dziedziny, której na imię sztuka teatralna, od architektury budynku i urządzeń sceny do najdrobniejszego rekwizytu czy formy krzesła w garderobie. Budował teatr od fundamentów: od wychowania aktora i konstrukcji przestrzeni, w której miał pracować i tworzyć. Tak pojmowali teatr Wyspiański i Schiller. I Gall był niewątpliwie ich kontynuatorem. Może nie skłaniał się do monumentalności i masowości — pociągał go raczej teatr kameralny, w którym aktor jest dobrze widoczny i słyszalny, a więc występuje w najbardziej dla siebie korzystnych warunkach. Ale linia Galla jest wyraźnie przeciwna kierunkowi naturalistycznemu w aktorstwie i architekturze ze sceną pudełkową i dekoracją iluzjonistyczną. Zawsze budował przestrzeń umowną i syntetyczną, stworzoną dla gry aktora komponującego i dbającego o plastykę ciała, scenę z podestami widocznymi zmianami dekoracji — teatr w całym tego słowa znaczeniu, łączący misteryjne niemal przeżycia z pokazem w duchu komedii dell'arte. Tych zasad trzymał się od chwili wstąpienia do „Reduty“ aż do swoich ostatnich inscenizacji, a nie było to łatwe.

Linia Galla jest również przeciwna kierunkowi malarskiemu, piktoralnemu, reprezentowanemu częściowo przez Wyspiańskiego, a przede wszystkim przez Drabika i Frycza. Gall jest bliższy koncepcjom symbolisty Franciszka Siedleckiego — linii inscenizatorów z Craigiem na czele.

Iwo Gall (1890—1959) jest synem znanego kompozytora pieśni, Jana Galla. Urodził się w Krakowie i tam spędził młodość w bliskim kontakcie z artystami wszelkich dziedzin. Jako dziesięcioletni chłopiec „wystawił“ *Kościuszkę pod Racławicami*, z figurkami własnoręcznie malowanymi, na scenie własnej konstrukcji i z tekstem improwizowanym. Jako uczeń gimnazjalny bierze udział w niektórych występach „Zielonego Balonika“ — razem z Schillerem i Osterwą. Potem, mieszkając jakiś czas w Wiedniu, zaprojektował dekorację do *Hamleta*, którego premiera odbyła się w Neue Wiener Bühne w 1914 r.

Już po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Gall zorganizował wystawę swoich prac scenograficznych; wzbudził zainteresowanie Józefa Sosnowskiego, który zaproponował młodemu malarzowi skomponowanie dekoracji do *Horsztyńskiego*, wystawionego w Teatrze im. Słowackiego w 1922 r.

Kilka miesięcy później Gall wstępuje do „Reduty“ Juliusza Osterwy, działającej w tym okresie w Warszawie. Tu znalazł podstawową szkołę sztuki i techniki teatralnej, która wpłynęła zasadniczo na jego pojmowanie zespołu teatralnego, wychowania aktora i roli scenografii, jak i na jego zainteresowania reżyserskie.

Osterwa nie miał jasnych i zdecydowanych poglądów na plastykę teatralną. Jako aktor psychologiczny, w dużym stopniu naturalistyczny, „lubił i dekorację zbliżoną do autentyku, uporządkowany autentyzm. W takim stylu czuł się najlepiej. Ale nie zabraniał dekoratorom pewnych eksperymentów — byle nie

idących zbyt daleko, byle związanych ze sztuką, jej epoką i konwencjami.“ To raczej program na „nie“ — nie wyznacza on żadnej drogi. „Ale Osterwa — pisze dalej Gall — mając wielki wpływ artystyczny, w sensie całokształtu teatru, na ludzi, z którymi pracował, nauczył wielu scenografów podejścia do kompozycji scenografii przez analizę utworu dramatycznego, przez organizację sytuacji postaci na scenie, wreszcie przez ujawnienie istotnej atmosfery, jaką powinna stwarzać przestrzeń sceniczna niezależnie od form, jakie jej nada artysta scenograf.“⁶⁶ Również bezprzykładnie głęboki, niemal religijny stosunek Osterwy do sztuki teatralnej, jego dyspozycje estetyczne (estetyzujące) spowodowały, że pragnął, aby wszystko było wysoce artystyczne. Gallowi powierzył rolę kierownika plastycznego „Reduty“. „Każdy szczegół był nieważny, czegokolwiek bądź by dotyczył, dopóki nie przeszedł przez filtr malarsko-estetyczny omfalo-skopii Galla; afisze, ubiór, maski, stół obiadowy, krzesło, wygląd widowni etc.“⁶⁷ Gall projektował więc nie tylko dekoracje i kostiumy, lecz również afisze, kurtynę, gabloty, stoliki i krzesła garderób aktorskich, urządzenie widowni.

W 1925 r. „Reduta“ opuszcza Warszawę i udaje się na ziemie wschodnie, obierając jako bazę Wilno.

Scenę wileńską Gall przebudowuje trochę, tworząc schodkowe proscenium dla kontaktu aktora z widzami (w Warszawie scena „Reduty“ nie była podwyższona, lecz na tym samym poziomie co pierwsze rzędy widowni). To zamiłowanie do scen prosceniowych pozostanie Gallowi przez całe życie.

Z pracy scenograficznej Galla w „Reducie“ nie zachowały się niemal żadne dokumenty fotograficzne ani też szkice lub makiety. Osterwa do tych spraw przywiązywał mało wagi, przyczyniając się nieświadomie do zagubienia dorobku i pamięci o „Reducie“. Niewątpliwie inscenizacja, a więc i scenografia nie odgrywały tu tak doniosłej roli jak w Teatrze Polskim czy Teatrze im. Bogusławskiego, a Gall nie był też na pewno tak wielkim scenografem jak Drabik czy Pronaszko. Trzeba również przyznać, że pracował w znacznie trudniejszych warunkach: sceny były małe, należało się liczyć z dostosowaniem dekoracji do różnych teatrów w terenie, na wystawę nie było pieniędzy. Gall był jak stworzony do tych warunków, z którymi inny plastyk byłby sobie nie dał rady. Kilka kotar, jakiś fragment ściany, skomponowane meble wystarczały na określenie miejsca, a przede wszystkim ludzi, akcji, znaczenia zawartych w dramacie idei, słowem, do stworzenia dekoracji symbolistycznej. Najciekawszym chyba osiągnięciem tego okresu była inscenizacja *Sędziów* Wyspiańskiego. Gall zbudował rodzaj tryptyku: w środku gospoda, po lewej alkierz, po prawej komora Jewdochy. Te trzy części były przedzielone drzwiami; przestrzeń określały tylko fragmenty ścian. Światło było symboliczne: czerwone, fioletowe, żółte, i również podkreślało misteryjny kierunek inscenizacji.

W *Zaczarowanym kole* Rydla Gall rozwiązał bardzo pomyslowo las aktu pierwszego: z pluszu czarnego, zielonego i fioletowego zrobiono pochwy długości kilku metrów; na krańcach materiał przybito do drewnianych „cyrkli“

(obręczy); jeden koniec powstałej w ten sposób rury przymocowywano do podłogi sceny, drugi — podciągano w górę pionowo lub skośnie i z tych pluszowych rur tworzył się las, który podobno sprawiał wrażenie fantastyczne. Zmiany były bardzo łatwe i szybkie — wystarczyło odkręcić dolne „cyrkle“ i pluszowe rury podciągnąć w górę nad scenę. Zmiana była pokazana publiczności przy lekko ściemnionych światłach, bo Gall uważał, że należy „rozwiązywać wszystko, co jest sztuką, na oczach i widoku ludzkim: przyznanie się uszlachetnia, a nie obniża“.⁶⁸

W 1927 r. wystawiono w Wilnie *Sen* Kruszelewskiej. Inscenizacja jest głośniejsza niż sztuka. Zrealizowali ją Wierciński (który grał również rolę Pajaca) i Gall (il. 255, 256, 422). Dekoracje wykazują bardzo wyraźnie kierunek kubiistyczny z pewnymi tendencjami ekspresjonistycznymi, umotywowanymi koszmarnym snem bohaterki — stąd zdeformowane biurka, czarne tło kotarowe, na którym bieli się kolumna, stąd kontrastowe światło punktowych reflektorów, gest stylizowany, przesadny, dynamiczny, przerysowany. Przedstawienie to spowodowało rozłam w „Reducie“. Wierciński odszedł do Poznania, Gall pozostał.

W tym okresie Gall inscenizował kilka widowisk w plenerze: w 1924 r. — *Misterium pasyjne* na dziedzińcu Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, później na zamku w Nowogródku i w Krzemieńcu na Górze Królowej Bony. W plenerze grała również „Reduta“ *Księcia Niezłomnego*, docierając z tym spektaklem do najmniejszych miast kresów wschodnich.

W 1928 r. Gall został kierownikiem i pedagogiem Hebrajskiego Studia Dramatycznego.

Gall nie przerywa również pracy malarskiej. M. in. razem z Wacławem Borowskim malował kaplicę Kościelskich w Miłosławiu.

Tak zakończył się pierwszy etap twórczości teatralnej poświęcony przede wszystkim pracy scenograficznej.

W 1931—1932 Gall jest scenografem w Teatrze „Ateneum“ w Warszawie. Projektuje m. in. scenografię do *Zemsty* (z Jaraczem w roli Rejenta, il. 425). Dekorację charakteryzują fragmenty ścian o sylwetce jakby symbolicznej: pokój świętoszkowatego Rejenta jest gotycki zarówno w rysunku łuków sklepienia, jak i mebli. Duża prostota tej dekoracji, zachowanie geometrycznej bryły, spójność kolorystyczny, skupienie wszystkich elementów na podeście — to typowe cechy Gallowskiej scenografii, scenografii kubiistycznej i symbolistycznej.

Ale tak jak w „Reducie“ Iwo Gall nie mógł ograniczyć się do owej trzeciej roli, którą scenografowi przeznaczył, podobnie i teraz szukał szerszego wyzucia artystycznego, choćby w najcięższych prowincjonalnych warunkach. Do samego wybuchu wojny będzie pracował jako dyrektor teatrów, reżyser, scenograf, wychowawca młodych aktorów. W latach 1933—1935 był dyrektorem w Częstochowie, w 1936 — Teatru Powszechnego na przedmieściach Warszawy. Wszędzie przejawia Gall olbrzymią ambicję artystyczną, zakłada studia, ulepsza scenę, daje wartościowe sztuki w twórczych inscenizacjach, opartych zawsze na

tych samych zasadach prostoty, skromności, ucieczki od naturalizmu, odsłaniania teatru (ale bez ekshibicjonizmu), zamiłowania do poezji.

Z praktyki teatralnej wyciąga Gall wnioski teoretyczne: w 1931 r. ukazując się jego broszura pt. *Budowniczy tła scenicznego*. Jej ideą przewodnią jest przeciwstawienie się teatrowi pudełkowemu, dekoratywności i mechanizacji, zbudowanie nowego teatru („Iteatru”), raczej kameralnego niż monumentalnego (ażeby aktora nie oderwać od form wewnętrznego przeżywania), raczej funkcjonalnego niż iluzyjnego.

„Mam długi szereg przykładów — pisze w wymienionej broszurze — 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 wyczucie i zrozumienie treści i pomagające do pamięciowego opanowania tekstu.

Przedmiotami tymi przede wszystkim są różnego rodzaju i rozmiaru 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 podczas prób — nazwijmy je analitycznymi — daje opanowanie treści nie tylko pamięciowe, ale przede wszystkim rozumowe.”⁶⁹

Taką scenę funkcjonalną i artystyczną przeciwstawia Gall scenom z dekoracjami bardziej lub mniej iluzyjnymi, od Bibienów poprzez Burghartów aż do Baksta, czym daje jeszcze raz dowód swojej antymalarskiej koncepcji scenograficznej.

Opierając się na swojej praktyce współpracy z aktorem Gall tworzy projekt sceny pionowej (il. 423): „Scena ta nie posiada żadnej ramy, czyli okna, przez które widz patrzy, bowiem szerokość jej równa się szerokości sali, w której się znajduje.” Scena ma trzy kondygnacje: „podstawa, następnie dwa wzniesienia, każde z nich ponad miarę wzrostu człowieka, kończące się wysoką, prawie prostopadłą, gładką ścianą; głębi jako takiej ta scena nie posiada, natomiast szerokość wzniesień nie w głąb, ale wzdłuż jest znaczna”.

„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, następnie 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.⁷⁰

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.⁷¹

Wygląd zewnętrzny teatru, a właściwie „Iteatru“, jest równie konkretny w wizji Galla (il. 424):

„...olbrzymi, strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, przypominający swą formą raczej cokół wyczekujący na swe przeznaczenie; 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, a mianowicie: południowa — złotej, wschodnia — błękitnej, zachodnia — czerwonej, północna — srebrnej.“⁷²

Swoich idei Gall nie zrealizował — nie zbudował „Iteatru“ — ale swoje zasady inscenizacyjne stosował niemal we wszystkich przedstawieniach. Jest artystą bardzo jednolitym, o świadomości artystycznej wyraźnie zdefiniowanej i opartej na badaniach, studiach, analizach niemal naukowych. Dowodem jego koncepcja architektury teatralnej — może początkowo szokująca, ale w gruncie rzeczy bardzo bliska ideom wielkich ludzi teatru, w tym samym co i Gall kierunku zmierzających, na tych samych zasadach co i on budujących nowoczesną sztukę teatru. Podobnie jak Appia, Craig i Fuchs wychodząc od aktora doszli do podestów, tak i Gall, idąc własną drogą, wyciągając wnioski z własnych doświadczeń z pracy z aktorami, doszedł do rezultatów mniej więcej podobnych: do scenicznej plastyki nie imitującej żadnej przestrzeni realnej, do swego rodzaju przestrzeni rytmicznej, znanej nam z ostatnich projektów Appii. Jest również w ideach Galla coś z symbolizmu Craigowskiego i coś ze sceny reliefowej Fuchsa. Ale są to powiązania, a nie imitacje, a nawet nie wpływy, które musiałyby dać twór zlepiiony, a nie tak jednolity.

Podczas wojny 1939—1945 Gall stworzył w Warszawie konspiracyjne studio architektoniczno-teatralne i dramatyczne. Zaraz po wojnie w 1946 r. wystawił w Krakowie w skromnej salce Sióstr Miłosierdzia sztukę T. Rittnera *W małym domku*. „Widzów posadzono na scenie, aktorzy grali na widowni — bez dekoracji i z najkonieczniejszymi tylko rekwizytami. W przerwie między pierwszym a drugim aktem stawia służąca na komodzie bukiet kwiatów, ma on zaznaczyć zmianę w duszy Maryni, jej miłość. W akcie trzecim na stole leży książka do nabożeństwa i krzesła ustawione są inaczej [...]. Koncepcja reżyserska wydobywa ze sztuki kameralnej taką głębię, że wznosi ją do wyżyn teatru monumentalnego.“⁷³

Znów prostota środków, głębsze znaczenie rekwizytu, które przedmiot użytkarny podnosi do rangi artystycznej, symbolicznej, znowu odejście od pudełka

sceny i pierwsze formowanie polskiego teatru w kole widzów, który dziś na Zachodzie znajduje wielu zwolenników, a nawet staje się modny.

Nie sygnalizowalibyśmy tych małych przedstawień, gdyby były one przypadkowe. Nie. U Galla wszystko jest konsekwentne jak u największych inscenizatorów, oparte na ideologii artystycznej. Scena pośrodku widzów jest konsekwencją rozbudowanego proscenium, konsekwencją dążności do jak najściślej- szego zespolenia aktora z widzem, pokazania zmian dekoracji, ograniczenia form dekoracyjnych i zastąpienia ich przez symboliczną linię czy przedmiot.

W 1946 r. Gall objął dyрекcję scen Teatru „Wybrzeże” (Gdańsk, Gdynia, Sopot). Doprowadził budynki do jakiegoś porządku, stworzył — jak zwykle — studio teatralne i dał wiele interesujących przedstawień, zawsze w oparciu o te same zasady artystyczne, m. in. *Balladynę* Słowackiego, *Jak wam się podoba* Szekspira, *Żeglarza Szaniawskiego*, *Wiśniowy sad* Czechowa, *Chorego z urojenia* Moliера, *Marię Stuart* Słowackiego.

Balladynę (il. 427, 428) bardzo trafnie zanalizował Konstanty Puzyna. „Podstawą całej koncepcji inscenizacyjno-dekoracyjnej jest przyjęcie wspólnej dla wszystkich aktów sceny jednoczesnej. Wobec przerzucania się wątków dramatu z miejsca na miejsce umożliwiło to prowadzenie akcji scenicznej bez ciągłego cięcia jej kurtyną, zarazem jednak stawiało przed realizatorem trudność zamknięcia potencjalnie w jednych ramach aż czterech dekoracji: lasu, chaty Wdowy, chaty Pustelnika i zamku. Gall rozwiązał tę sprawę nader ciekawie. Rozbudował scenę wzwyż, nie zaś w głąb, tworząc konstrukcję trójpoziomową, nasuwającą analogię z tak zwaną «sceną pionową» [...]. Obie górne kondygnacje, o charakterze czterech równi pochyłych zbiegających się pośrodku, pokryte zostały lasem stylizowanym [...]. Na poziomie najniższym umieścił Gall pośrodku grootę Pustelnika, po obu zaś stronach sceny, właściwie w szyi scenicznej, fragmenty dwu innych dekoracji: portal zamku oraz świetny wycinek chaty Wdowy, gdzie ściana z oknem przecięta została ukośnie, tak że cięcie wypadło prawie po przekątnej okna. Takie rozwiązanie sceny umiejscowiło akcję sceniczną w kręgu dwu światów o swoistej autonomii, choć zazębiających się nieustannie: w królestwie Goplany — na kondygnacjach górnych — i świecie ludzi na poziomie najniższym.”⁷⁴

Ta inscenizacja *Balladyny* potwierdza słuszność założeń koncepcyjnych sceny omawianej w broszurze.

Do *Jak wam się podoba* (il. 429, 430) Gall buduje dekoracje na małej obrotówce (nakładana tarcza). Jedna dekoracja przedstawia architekturę: pomiędzy dwoma ściankami z otworami duże schody, które mogą charakteryzować zarówno pałac, jak i ulicę; druga dekoracja — las, teren zabudowany kubistycznymi podestami, asymetrycznymi bryłami geometrycznymi, jakby teren górzysty, z którego wyrastają drzewa zaznaczone pionowymi słupami; z tych masztów w górze wyrasta kilka łuków, jakby gałęzi, które przecinają się ostrołukowo, gotycko. Na środku praktykabl z nieregularnie wyciętym otworem stanowił pieczarę,

grootę. Kolor obu dekoracji białoszary. Kostiumy bardziej kolorowe, ale bardzo proste w rysunku. Zmiany miejsca akcji odbywają się przez obrót scenki na oczach widzów — manipulacji dokonują maszyniści.

Podobnie jak w *Balladynie*, Gall i w tej inscenizacji dąży do największej prostoty dekoracji, do maksymalnej skromności i syntezy, zdecydowanie ucieka od jakiegokolwiek iluzjonizmu, ale równocześnie nie eksponuje zabawy w teatr.

Wydaje mi się, że kluczem do odnalezienia zasady inscenizacyjnej Galla w wielu jego scenografiach jest działalność pedagogiczna. Szczególnie wyraziście te wpływy pedagogiki występują w *Jak wam się podoba*. Kostiumy są jakby ubiorami ćwiczebnymi aktorów-studentów. Dekoracja jest terenem ćwiczeń — stąd podesty szczeście i maszty zamiast drzew, które stanowią przyrządy do zaprawy aktorskiej, jakby specjalna scena skonstruowana do gry. A więc Gallowi nie zależy nawet na sugestii lasu czy pałacu, miejsca akcji charakteryzuje odpowiednimi przyrządami: pałac — schodami, las — nierównym terenem i pionowymi słupami. Te maszyny do grania mają jednak rolę całkowicie drugorzędną — istotny jest aktor, aktor psychologiczny, a nie zmarionetyzowany; te przyrządy służą mu do lepszego wyrażenia postaci, jej przeżyć, czynności, do plastyczniejszego uformowania ruchu, postawy, gestu, do formowania grup, rytmów.

Inszenizacja *Jak wam się podoba* zdobyła pierwszą nagrodę na festiwalu sztuk Szekspirowskich w Warszawie w 1947 r.

Tę samą zasadę plastyczną odnajdziemy w dekoracjach następnych: w *Zelgjarzu* (il. 426) kilka form sugerujących mieszkanie, w *Chorym z urojenia* całą dekorację stanowi ustawione na podeście łóżko i fotel, w *Marii Stuart* — wieża z lukami po obu stronach.

Wydaje się, że doświadczenia i osiągnięcia Galla powinny być wykorzystane w szkolnictwie teatralnym; sądzę, że ta droga szkolenia plastyki aktorskiej jest wzorowa, a w szkołach państwowych niemal zupełnie ignorowana.

Można nawet wyobrazić sobie magazyn tych dekoracji szkolnych, który zawiera jakieś podesty w formie prostopadłościanów o różnych proporcjach, schody, maszty, łuki, parawany... Można z nich konstruować teren charakterystyczny dla różnych miejsc akcji, może plastycznie niezbyt bogaty, ale użyteczny dla aktora, eksponujący aktora.

W ten sposób Gall, wychodząc z konwencji malarstwa kubistycznego i metody „Reduty“, formuje aktora łączącego oba — zdawałoby się przeciwstawne — kierunki: aktora psychologicznego i plastycznego.

Przez całe życie Galla przewija się ta *idée fixe* kształtowania młodego aktora, któremu wszystko podporządkowuje, od dekoracji i kostiumu do architektury teatralnej — jednolita i pięknie pomyślana całość twórczości teatralnej, którą niewielu potrafiło ogarnąć, a coś dopiero stworzyć w tych licznych dziełach sztuki teatralnej własne koncepcje, koncepcje nowoczesne.

Ostatnią koncepcją Galla był „Teatr białej ściany” — nowe studium teatralne dla młodych aktorów. Pisał o nim: „Będzie to na pewno próba młodego i — jak jestem przekonany — właściwego podejścia do nauki techniki i gry aktorskiej, do przygotowania nowej kadry elastycznych, mocnych w wyrazie, czytelnym w działaniu, wyrazistych w mowie aktorów-artystów.”⁷⁵ Marzenia tego Gall nie zrealizował. Wielka szkoda.

W 1949 r. Centralny Zarząd Teatrów „reorganizuje” teatry szeregiem katastrofalnych pociągnięć. M. in. Schiller obejmuje Teatr Polski po Szyfmanie, a Gall przychodzi na miejsce Schillera do Łodzi. Jest to stosunkowo mało interesujący okres w życiu Galla. Warto może wymienić z niego *Wieczór Trzech Króli* Szekspira (il. 431, 432), którego scenografia dzięki prostocie, unikaniu opisowości i naturalizmu jest jakaś czysta i nie trąci dziewiętnastym wiekiem. W 1953 r. Gall opuszcza Łódź i wraca do rodzinnego Krakowa. Stworzył tam m. in. *Opowieść zimową* Szekspira — za całą dekorację służyło kilka wysokich arkad (il. 433).

Bez własnego teatru, bez studium aktorskiego wydaje się, że Gall jakby się załamał, stał się człowiekiem niepotrzebnym — marzycielem wciąż jeszcze poszukującym nowych form sztuki, nowych form architektury teatralnej, zastarzałym kontynuatorem wielkiej reformy. Gdy odszedł Osterwa, Schiller, Wierciński, Gall i w kilka miesięcy później Horzyca, to wraz z nimi zakończył się wspólny okres walki o poetycki i współczesny teatr. Twórczość tych artystów o różnych wynikach i poziomie to miała wspólnego, że przepełniona była wiarą w wielkość i świętość sztuki teatralnej i umiłowaniem sztuki polskiej. Z nich wszystkich chyba Gall był najbliższy pojęcia artysty teatru.

FELIKS KRASSOWSKI

Feliks Krassowski (ur. 1895) jest jednym z pierwszych naszych scenografów, którzy twórczość teatralną związali z najnowszymi prądami plastyki „czystej”. Jest scenografem poszukującym nowej formy i zwalczającym częsty w tym czasie naturalizm.

Gdy Edmund Wierciński odchodzi z „Reduty”, by szukać nowej drogi artystycznej, do swego zespołu angażuje przede wszystkim Feliksa Krassow-

W „Reducie” Krassowski projektuje skromne dekoracje na sceny objazdowe. Ale i w tych warunkach, bardzo ciężkich dla scenografa, nie rezygnuje ze swoich założeń, dążąc do syntetycznej bryły architektonicznej, przeciwstawiając się w miarę możliwości tendencjom naturalistycznym.

Jest on już wtedy doświadczonym scenografem. Odbił solidną praktykę

w malarni u Drabika, podczas wojny pracował w Studio Wysockiej w Kijowie, potem przez kilka lat w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie.

Premiery odbywały się wówczas co dwa tygodnie — postęp od czasów Wyspiańskiego znaczny, ale mimo to niedostateczny dla twórczości artystycznej. Pracownie wykonawcze teatru liczyły dwóch stolarzy i jednego malarza. Inny dekorator w takich warunkach poszedłby drogą Spitziarów, drogą techników teatralnych, którzy swoją pracę ograniczali do dobierania dekoracji odpowiadających miejscu i czasowi akcji sztuki. Krassowski miał znacznie większe ambicje. Przede wszystkim maluje i wstępuje do grupy plastyków krakowskich „Jednoróg“, do której należy również Kowarski, Pękalski, Hryńkowski.

Wtedy to, w latach 1925—1926, powstaje koncepcja Krassowskiego „sceny narastającej“. Świadczy ona o twórczym kierunku myśli młodego scenografa, o wciąż nie wygasłym w Krakowie buncie młodych artystów przeciwko utartym konwencjom sztuki, o wciąż jeszcze żywej atmosferze „Zielonego Balonika“, który trochę szaleństwa po sobie pozostawił. Dostęp do oficjalnego teatru tym pomysłem szalonym, tak za czasów Wyspiańskiego, jak i później, był zamknięty. „Dekoracje narastające“ Krassowskiego zostały przedstawione tylko w broszurze, realizacji scenicznej nie doczekały się (il. 434—437).

Autor tak wspomina te czasy: „Tadeusz Peiper wydawał czasopismo «Zwrotnica»; utrzymując nieprzerwany kontakt z awangardą francuską, włoską i niemiecką łączył z nią życie artystyczne Krakowa. W częstych rozmowach — bośmy się spotykali prawie co dzień — poruszaliśmy tematy związane z ogólnoeuropejskim rozwojem sztuki teatralnej i moją pracą w Teatrze im. Słowackiego. Z tej dyskusji, z poszukiwania nowej formy scenograficznej, zrodził się pomysł sceny narastającej, który Peiperowi bardzo się podobał. Zrobiłem kilka szkiców do *Miarki za miarkę*, *Dziadów* i Witkiewicza *Tumora Mózgowicza*. Nie były to projekty skończone, raczej utrwalona i sprawdzona koncepcja dekoracji narastającej. Pokazałem plansze również profesorowi Felicjanowi Kowarskiemu. Peiper wydał broszurę poświęconą scenie narastającej nakładem «Zwrotnicy», a Kowarski zaprosił mnie do wzięcia udziału w wystawie malarzy grupy «Jednoróg». Prasa również zwróciła uwagę na broszurę, np. «Wiadomości Literackie» (nr 44).“⁷⁶

Doping i pomoc środowiska artystycznego, literackiego i malarskiego, są znamiennie. Zwykle z tej strony atakowano stare konwencje i konserwatyzm, środowisko teatralne było mniej skore do eksperymentów.

A oto co Krassowski pisze w swej broszurze o idei „sceny narastającej“:

„Scena zabudowuje się częściowo, 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.“⁷⁷

Można powiedzieć, że jest to pomysł dekoracji symultanicznej, narastającej w miarę rozwoju akcji. W ten sposób przedstawienie zyskuje j e d n o ś ć —

przez pozostawianie na scenie pewnych stałych elementów, i cechę rozwoju — przez dodawanie nowych elementów komponujących się z poprzednimi. „Trwanie budowy scenicznych przypomina widzowi minione etapy akcji, podtrzymując w nim w ten sposób poczucie ciągłości dramatycznego stawania się.”⁷⁸ Dekoracja narasta, tak jak narasta akcja w naszej świadomości, wypełnia się w czasie i przestrzeni, by dojść w ostatniej scenie do finału — rozwiązania wszystkich wątków akcji i rozwiązania plastycznego sceny.

Z punktu widzenia technicznego projekt Krassowskiego jest szalenie wygodny, bo zmiana dekoracji polega na dodaniu jednego elementu do już ustawionej zasadniczej konstrukcji.

Rzecz zrozumiała, że nie każdą sztukę można rozwiązać według tej metody, ale istnieją sztuki nadające się do zastosowania takiej inscenizacji. Oczywiście prowadzi to do teatru komponowanego, a nie imitującego, do akcentowania konwencji teatralnej, formy dramatu, jego struktury. Nie zmusza jednak ta koncepcja scenografa do formalizmu, mieści się w niej również i realizm, chociaż uproszczony, skomponowany. Nowe formy wyrastają w miarę potrzeb aktorskich: okno pojawia się dopiero w chwili, gdy jest potrzebne do gry, gdy wchodzi do akcji; przedtem jest jak gdyby poza polem widzenia, dostrzegania widza. Zresztą ta zasada dawania w scenografii tylko tych elementów, które grają, będzie regułą obowiązującą; Krassowski wprowadza je dopiero w potrzebnym czasie — to jest zasada jego pomysłu.

Przejdźmy do omówienia samych projektów. Mają one charakter formistyczny (kubistyczny). Podkreślają syntetyczną bryłę i ograniczają akcję do terenu podestu. Dekoracja jest obramowana ramą sceny i nie ma jakby dalszego ciągu w kulisach. Cieniowanie bryły dla podkreślenia jej płaszczyzn również jest typowe dla formizmu czy kubizmu. W szczególności projektów nie warto się wdawać, gdyż mają one raczej charakter koncepcyjny; przy opracowywaniu sztuk musiałyby zejść pewne zmiany, wynikające z dokładniejszego poznania potrzeb sytuacyjnych. Również i formy plastyczne musiałyby być przekomponowane, jak np. mało ciekawe choinki w *Dziadach*. Ale na ogół widać, że kompozycja jest jednolita, a wszystkie formy poddane tej samej zasadzie uproszczenia geometrycznego. Narastanie odbywa się bardzo regularnie, z dbałością o równowagę w zabudowaniu sceny; nowy element dochodzi zawsze w tym miejscu, gdzie się go najbardziej spodziewamy, jakby na nasze zapotrzebowanie. Ta paralelność rozwoju akcji dramatycznej, ruchu aktora i rozwoju plastycznego dekoracji stwarza jakąś bardzo ciekawą jednolitość spektaklu. Trudno jest ocenić ten pomysł scenograficzny, trudniej niż każdą inną scenografię, bo polega na zmienności form, na narastaniu — dopiero przedstawienie mogłoby być pewnym sprawdzianem. Niestety, ten eksperyment nie zainteresował ani dyrektorów, ani reżyserów.

W Krakowie Krassowski opracowuje kilka ciekawych sztuk, w warunkach, na które i Pronaszko będzie narzekał. Zachowały się tytuły sztuk, dokumentacji

nie ma prawie żadnej. Sztuki te to między innymi *Święta Joanna* Shawa, *Związanie* Claudela, *Każdy* (*Jedermann*) Hofmannsthala — wszystkie w reżyserii Teofila Trzcńskiego, człowieka dużej wiedzy i kultury, literackiej przede wszystkim, natomiast bardzo, niestety, słabego reżysera.

W „Reducie“, pomimo również niesprzyjających warunków — ze względu na objazdy teatru, a więc potrzebę dostosowania dekoracji do różnych wymiarów sceny, oraz ze względu na tendencje naturalistyczne Osterwy — praca Krassowskiego jest już ciekawsza, bardziej dojrzała. A ponieważ Osterwa więcej zajmuje się aktorem niż dekoracją, tu i ówdzie można pozwolić sobie na śmielsze eksperymenty, których Osterwa może nie czuje, nie rozumie, ale też ich nie zabrania. Bardzo prosty w pomyśle i praktyczny na sceny objazdowe jest *Mazepa* (il. 438, 439): dekoracja składa się z kilku elementów plastycznych, które zestawiane w różny sposób tworzą różne miejsca akcji, a raczej sugestie tych miejsc.

Jeszcze dalej idący jest projekt *Cyda* (il. 440): podest koncentryczny otoczony schodami i 8 kolumn. Jest to niemal abstrakcja: koła i walce bez żadnej aluzji do epoki i terenu akcji. Ale bo i kiedyż ta akcja *Cyda* się rozgrywa? W średniowieczu czy w wieku XVII? I gdzie: w Hiszpanii czy Francji? w pałacu króla, przed domem Szymeny, na ulicy? Dekoracja Krassowskiego jest jakby estradą do recytowania monologów i dialogów, estradą monumentalną, jak tematyka *Cyda*. Może tylko czerwone dywaniki psują czystość koncepcji.

Główny jednak okres twórczości scenograficznej Krassowskiego przypada na lata 1927—1928 w Poznaniu.

Wierciński po wystąpieniu z „Reduty“ tworzy tu teatr o charakterze ekspresjonistycznym, Teatr Nowy. Krassowski jest scenografem tego teatru. Projektuje kolejno dekoracje do sztuk: *Sen* Kruszewskiej, *Maski* Crommelyncka (il. 441), *Śnieg* Przybyszewskiego, *Pastoralka* Schillera, *Łyżki i księżyc* Zegadłowicza, *Metafizyka dwugłowego cielenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Repertuar jest bardzo nowoczesny, a inscenizacja równie śmiała.

Wierciński wykorzystując zdobycze „Reduty“ poszukuje nowej formy na drodze panującego wówczas, szczególnie w literaturze dramatycznej i teatrze, ekspresjonizmu. Prąd ten przeszedł przez wszystkie sceny świata i porwał na czas krótszy czy dłuższy wszystkich twórczych inscenizatorów.

Największą wartością teatru Wiercińskiego — z plastycznego punktu widzenia — jest podobnie jak w teatrze Schillera dążenie do stworzenia jednolitego spektaklu, do scalenia wszystkich elementów sztuki teatralnej. Stąd niezmiernie ważna rola scenografa, ułatwiona repertuarem. Bo Wierciński rozumie, że teatr ekspresjonistyczny, a więc współczesny, potrzebuje ekspresjonistycznej literatury dramatycznej. Dlatego ten teatr ma jednolity styl artystyczny, nie jest eklektyczny.

W tym zespole Krassowski ma dobre pole do współpracy — nie do popisu, lecz do współpracy. Popis dekoratorski byłby w teatrze o tych zamierzeniach

nie na miejscu. A zresztą i niemożliwy, bo teatr jest strasznie biedny i nieraz aktorzy czekają na wieczorną kasę, ażeby podzielić się wpływami (skromnymi) i zjeść kolację (skromną). Taki repertuar nie mógł rywalizować z operą, a tym bardziej z operetką!

W *Śnie* (il. 254) Wierciński stworzył niezapomnianą kreację Pajaca. Krassowski zaś stworzył wizję koszmarnego świata, przypominającego rzeczywisty, ale zdeformowanego, wrogiego. Biurka, a właściwie ogromne czarne biura trójkątne, za którymi siedzą mali urzędnicy, ostrym kątem, jak pługiem uderzają w bohaterkę sztuki. W innym obrazie grupa domów, jakby zmaltretowanych, pociętych trójkątami, tańczy wraz z aktorami w jakimś koszmarnym rytmie.

Wcześniej, bo jeszcze w Wilnie, odbyła się prapremiera tego utworu, do którego scenografię opracował wówczas Iwo Gall. Zasadnicza koncepcja *Snu* tam i tu była podobna, bo wynikała z inscenizacji Wiercińskiego i z podobnych w tym czasie, ekspresjonistycznych założeń plastycznych obu scenografów.

W formach ekspresjonistycznych Krassowski rozwiązuje wszystkie sztuki w Poznaniu, stwarzając jednolitą plastykę tego teatru. Wyrazi się to w dążeniu do niepokojących form, do trójkątów raczej niż kwadratów czy kół, do akcentowania dynamiki, do silnego różnicowania walorów. Sprzętów domowych raczej unika, a w wypadku absolutnej potrzeby deformuje je, wyolbrzymia, sprowadza do form geometrycznych, ażeby nie naśladowały rzeczywistych mebli.

Teatr Wiercińskiego jest pewnym odpowiednikiem kameralnym teatru Schillera. Pomiedzy plastyką Pronaszki i Krassowskiego dadzą się przeprowadzić pewne analogie stylu, chociaż niewątpliwie Pronaszko góruje nad Krassowskim mistrzowską kompozycją, jasnością i czystością koncepcji, inscenizatorską interwencją w sztukę, ale dążenie do wyrażania się teatralnymi formami nowoczesnymi, zwalczanie iluzjonizmu jest im wspólne.

Ta działalność Teatru Nowego w Poznaniu trwała jeszcze krócej niż Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, zaledwie jeden rok; Wierciński angażuje się w Łodzi, Krassowski w Bydgoszczy.

Za scenografię *Wesela* Wyspiańskiego Krassowski otrzymuje drugą nagrodę państwową (pierwszą przyznano Pronaszce za *Powrót Odysa*) — znak, że ambicje artystyczne nie opuściły go pomimo trudnych warunków.

Potem Krassowski pracuje w różnych teatrach, lecz w żadnym zespole. A więc w 1935 r. w Toruniu, potem w Częstochowie, Sosnowcu.

Po wojnie zaczął pracę w teatrze Bielska i Cieszyńska. Na konkursie szekspirowskim w 1947 r. zdobywa trzecią nagrodę za dekoracje do *Poskromienia złośnicy* (il. 442, 443). W stosunku do dekoracji przedwojennych widoczne jest odejście od ekspresjonizmu; pozostała zasada podestu i bryły geometrycznej. Rozwiązanie plastyczne oparte jest na stałości pewnych elementów: podestu ze schodami i wejść bocznych — żadnej gadatliwości czy rekonstrukcji historycznej.

Ten kierunek scenografii Krassowskiego, wyraźnie antynaturalistyczny, wyraźnie dążący do prostoty, syntezy, bryły, z tendencjami do monumentalności, odcinający się od wszelkiej iluzji głębi, charakteryzuje jego wszystkie dekoracje: *Mieszczanina szlachcicem*, *Wieczór Trzech Króli*, *Mazepę*, *Marianę Pinedę*, *Obronę Ksantypy* (il. 444). Zdarzają się słabsze dekoracje, można mieć zastrzeżenia do pewnych rozwiązań, do koloru — ale wszystkie te scenografie są jednolite w stylu. Krassowski nie jest eklektykiem, jego prace są dowodem wyraźnej indywidualności, dowodem stałości poglądów artystycznych.

Praca na prowincji odbywa się w trudnych warunkach i te względy trzeba brać pod uwagę w ocenie dzieł. Krassowski jednak dzisiaj — tak jak na początku swojej kariery, niemal pół wieku temu — jest artystą bardzo ambitnym i szczerym, który w dużym stopniu przyczynił się do podniesienia poziomu polskiej plastyki scenicznej w teatrach na prowincji.

A jest to wielka zasługa.

Może jego pierwsze prace były bardziej rewelacyjne, może zapowiadały większe osiągnięcia — ale w teatrze tyle elementów decyduje o wyniku! Krassowski np. bardzo krótko tylko pracował z wybitnymi reżyserami. Raczej sam musiał dopomagać młodszym i zdezorientowanym reżyserom-eklektykom i ratować ich od naturalizmu, którego zawsze, jako artysta postępowy, był wrogiem.

SCENOGRAFOWIE
OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO
SPOZA WARSZAWY
I KRAKOWA

SCENOGRAFOWIE LWOWSCY

- Feliks Wygrzywalski (zm. 1944). Projektował m. in. w Operze *Aidę*, *Trawiatę*, *Madame Butterfly*, *Czerwone maki*. Pracował we Lwowie przed pierwszą wojną i w okresie międzywojennym.
- Henryk Balk. Pracuje już przed wojną; za scenografię do oper Wagnera otrzymał w 1913 r. nagrodę w Rzymie.
- Mieczysław Różański. 1937—1939. Poprzednio pracował w Krakowie. M. in. projekty dekoracji do *Legendy* i *Hamleta* (reż. J. Strachocki).
- Andrzej Pronaszko. 1918, 1932—1936.
- Władysław Daszewski. 1930—1931, 1934—1935.
- Otto Axer. 1931—1937.
- Stanisław Jarocki. W latach trzydziestych.

SCENOGRAFOWIE ŁÓDZCY

- Bolesław Kudewicz.
- Zenobiusz Poduszek.
- Konstanty Mackiewicz. Malarz o tendencjach kubistyczno-konstruktywistycznych do 1949 r., później raczej pikturalno-naturalistyczny. Projektował m. in. (w reżyserii Wiercińskiego) *Księdza Marka*, *Hinkemanna* Tollera, *Niespodziankę* (1928), *Sen* Kruszkewskiej, *Henryka* Ul na łowach, *Pana Topaza* Pagnola, *Hamleta*, *Wyzwolenie* (1929), z Schillerem *Rywali* Andersona, Stallingsa i Zuckmayera, *Dzielnego wojaka Szwejka*, adaptację Schillera wg Haška (1929), *Cjankali* Wolfa, *Przestępców* Brucknera (1930).
- Otto Axer. Od 1937 do wybuchu wojny.
- Wiesław Makojnik. 1923—1924, 1926—1928.
- Stanisław Jarocki. W latach trzydziestych.
- Andrzej Pronaszko. 1916—1917, 1920—1922.

SCENOGRAFOWIE POZNAŃSCY

- Zygmunt Szpingier. 1920—1939 (z przerwą 1924—1930).
- Stanisław Jarocki. 1920.
- Feliks Krassowski. 1927—1928 w Teatrze Nowym.

SCENOGRAFOWIE ŚLĄSCY

- 1923—1924 Henryk Stażewski i prof. Stanisław Ligoń.
1925—1926 wg projektów Ligoń.
1926—1927 Aleksander Kobryń.
1927—1928 Hieronim Zwoliński.
1928—1929 Julian Gerlach.
1929—1930 J. Gerlach i K. Rutkowski.
1930—1931 Wiesław Makojnik (projektował m. in. *Kopciuszkę* Rossiniego, *Urowadzenie z Seraju*, *Turandot*); powrócił do Katowic po II wojnie światowej.
1931—1932 Zdzisław Gloger.
1932—1934 Stanisław Węgrzyn.
1934—1937 Józef Jarnutowski. Uczeń i asystent Drabika. Projektował m. in. scenografię do *Dziadów*, *Wyzwolenia*, *Nieboskiej komedii*, odznaczając się typowym ekspresjonizmem — chyba najlepszy z dotychczasowych scenografów teatru śląskiego.

SCENOGRAFOWIE WILEŃSCY

- Ferdynand Ruszczyc. Pracuje w teatrze dorywczo.
Iwo Gall. W „Reducie“ 1926—1929.
Feliks Krassowski. W „Reducie“ 1926—1927.
Wiesław Makojnik. 1931—1939.
Jan Golus. 1937—1939.

SCENOGRAFOWIE POLSCY
NA MIĘDZYNARODOWEJ
WYSTAWIE TEATRALNEJ
W NOWYM JORKU (1926)

W międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku w 1926 r. brali udział następujący plastycy polscy (spis wg katalogu wystawy):

W. Drabik (wystawił m. in. *Nieboską komedię*, *Lillę Wenedę*)

J. Golus

St. Jarocki (wystawił *Legendę Bałtyku*, *Carmen*, *Hamleta*)

K. Kobro

K. Kryński

Nawroczyński

M. Nicz-Borowiakowa

A. i Z. Pronaszkowie (m. in. *Achilleis*)

A. Rafałowski

S. Śliwiński (m. in. *Twardowski*, *Samuel Zborowski*, *Danton*)

H. Stażewski

S. Syrkus

St. Wyspiański (wystawiono rysunki kostiumów, prawdopodobnie do *Bolesława Śmiałego*)

St. Zalewski

Prace polskie oznaczone były w katalogu numerami od 811 do 1036.

SCENOGRAFOWIE POLSCY
NA MIĘDZYNARODOWEJ
WYSTAWIE W PARYŻU (1937)

Według oficjalnego katalogu wydanego w Warszawie oraz Sprawozdania o pracach Jury Międzynarodowego (Warszawa 1939).

Władysław Daszewski	Grand Prix
Kamila i Jan Golusowie	brązowy medal
Stanisław Jarocki	Grand Prix
Jan Kosiński	złoty medal
Irena Lorentowicz-Karwowska	złoty medal
Konstanty Mackiewicz	złoty medal
Wiesław Makojnik	srebrny medal
Maria Obrębska	brązowy medal
Andrzej Pronaszko	dyplom honorowy
Teresa Roszkowska	srebrny medal
Zygmunt Szpingier	złoty medal
Stanisław Śliwiński	Grand Prix

Z wykształcenia Władysław Daszewski (ur. 1902) jest architektem, ale jeszcze podczas studiów odkrywa w sobie talent karykaturzysty, i rysunki jego, podpisywane „PIK“, ukazują się w warszawskich pismach satyrycznych.

W tych początkach mieszczą się zalążki przyszłej twórczości teatralnej: architektoniczna konstrukcja i satyryczna interpretacja będą charakteryzowały scenografię Daszewskiego, szczególnie w jego pierwszym okresie, do wybuchu wojny 1939 r.

Przekonań postępowych, wiąże się przyjaźnią z podobnie myślącymi artystami, wśród których znajduje się Leon Schiller.

Jest rok 1927. Schiller przygotowuje w Teatrze Polskim *Wojnę wojnie* Adolfa Nowaczyńskiego, sztukę o nastrojach antywojennych, satyrę na rządzący obóz pułkowników, opartą na kanwie komedii Arystofanesa.

Dotychczas Schiller współpracował z Fryczem, Drabikiem, Pronaszką i Śliwińskim. Żaden z tych dekoratorów nie odpowiadał nowemu tematowi. Potrzebny był kpiarz.

Daszewski projektował już kilka dekoracji dla teatrów i teatrzyków satyrycznych, m. in. dla „Qui-pro-Quo“. Były to płaskie tła kpiące z mieszczańskich wnętrz i gustów: z tapet w kwiatki i ptaszki, landszaftów, portier, serwetek haftowanych, sztucznych kwiatów — całego zagraceniascecyjnego. Malowane graficznie, a nie iluzyjnie, te dekoracyjki były czymś zupełnie nowym na scenkach kabaretowych. Dowcip był trafny, rysunek precyzyjny, spokojny i uogólniający. Ale teatr dramatyczny stawiał przed młodym plastykiem znacznie trudniejsze zadanie. Daszewski próbuje więc skomponować kostiumy do *Wojny wojnie*, antycznie-współczesno-groteskowe, z aluzjami politycznymi (il. 456). W pełni mu się to udaje. Wynikają stąd pewne konsekwencje i dla dekoracji. I Daszewski, nie znając wcale „fachu“, projektuje dekoracje (il. 455). Antycz-

ne kolumny są zaznaczone kilkoma liniami listew drewnianych, a schody, równie pochyłe, i podesty są wyraźnie konstrukcyjnymi i funkcjonalnymi elementami.

Inscenizacja *Wojny wojnie* należy do historii i jako jeden z wybitnych spektakli Teatru Polskiego, i jako świetne dzieło reżyserskie Leona Schillera, i, co nas tutaj najbardziej interesuje, jako w pełni udana i charakterystyczna, a więc i nowa w naszym teatrze, scenografia Daszewskiego. W artykule *Pierwsze próby* Daszewski sporo miejsca poświęca tej inscenizacji (il. 253). Opowiada o współpracy z reżyserem, o założeniach plastycznych, realizacji, potknięciach. Ten opis ułatwia zrozumienie scenografii i zawiera wiele pożytecznych uwag i spostrzeżeń:

„Rozpoczęły się dłuższe rozmowy z Schillerem, w których omówione zostało moje zadanie. Nie było ono tak łatwe, jak mi się początkowo wydawało. Temat był — zwłaszcza od czasów Offenbacha — dość wyeksploatowany. Gdy jednak zaczęliśmy rozważać problemy politycznej aktualizacji sztuki Nowaczyńskiego, gdy zarysowały się możliwości aluzyjnego potraktowania antycznych postaci dygnitarzy i wojowników, w zestawieniu ze znanymi nam z widzenia i osobiście krajowymi przedstawicielami boga Aresa, zadanie stawało się coraz bardziej realistyczne, żywe i ciekawe [...]. Dalsze rozmowy oraz intensywne przeglądanie materiału ilustracyjnego w publikacjach teatralnych ustaliły wspólny punkt widzenia na sprawę dekoracji. Dyskutowaliśmy sprawę funkcjonalnie racjonalnej rozbudowy przestrzeni scenicznej oraz właściwego kształtu i wyrazu plastycznego *Wojny* [...]. Omawiając ze mną scenariusz sztuki Nowaczyńskiego precyzował Schiller swe żądania rozbudowy podłogi scenicznej, tak aby stworzyć niezbędne mu spiętrzenia, dogodne zwłaszcza dla rozwinięcia scen masowych. Moje szkice szły w kierunku łączenia obnażonych rusztowań teatralnych z dość niefrasobliwą interpretacją elementów architektury antycznej.⁷⁹ Rozwiązanie kolorystyczne z przewagą bieli i czystych barw: żółtej, czerwonej i niebieskiej — miało podkreślić ten niezbyt poważny stosunek zarówno do antyku, jako też do konstruktywizmu. Styl satyrycznej bufonady wyrażony miał być przede wszystkim w kostiumach, dla których możliwie proste dekoracje powinny były stanowić odpowiednie tło [...]. Jakoż w niedługim czasie wykonałem trzy sporych rozmiarów rysunki tuszem, podmalowane akwarelą, które stanowiły projekty dekoracji do *Wojny wojnie* [...]. Moje pomysły przewidywały w detalach materiały dość trudne w teatrze do zastosowania, jak np. elementy ze szkła i z metalu [...]. Gdy ustawiono dekoracje, byłem przerażony, że są o wiele mniejsze, niż je sobie wyobrażałem.⁸⁰ W wielu fragmentach nie bardzo poznawałem moje pomysły. Gdy jednak scena zaczęła się zaludniać, gdy zobaczyłem aktorów i statystów w ruchu zorganizowanym, tak jak to Schiller mi zapowiadał — moje naiwne wyobrażenie o niezwyklej ważności każdej narysowanej przeze mnie kreski, zagubionej, jak mi się wydawało, w realizacji, szybko minęło. Ustąpiło ono rewelacyjnemu wówczas dla mnie odkryciu, że dekoracje i kostiumy dopiero wraz z aktorami, w ruchu stworzonym przez inscenizatora i w oświetleniu, którego roli

nie przewidywałem, stanowią jedynie skromny akompaniament do mówionego tekstu i są wprawdzie istotną, lecz nie tak przesadnie ważną, jak sobie wyobrażałem, częścią przedstawienia teatralnego.“⁸¹

Niewątpliwie są wpływy scenografii radzieckiej na tę pierwszą dekorację Daszewskiego. W teatrach moskiewskich można było spotkać podobne konstrukcje, tak zwane „maszyny do grania“. Dekoracja nie tylko nie oznaczała miejsca i czasu akcji, nie charakteryzowała nawet klimatu sztuki, lecz stanowiła konstrukcję funkcjonalnych praktykabl, schodów, drabin, wiatraków ruchomych, po których biegali aktorzy zasłonięci maskami, wykonując zrytmizowane ruchy marionet. W plastyce Związku Radzieckiego istniały te same tendencje (Malewicz, Kandinsky, Tatlin, Gabo).

Podobne prądy tworzyły się również na Zachodzie i widoczne są we wszystkich dziedzinach sztuki, a przede wszystkim w malarstwie: w kubizmie i abstrakcjonizmie (Picasso, Mondrian), i w teatrze: Craig (nadmarioneta), Copeau (nagi podest) i Piscator (konstrukcja).

Był to niewątpliwie ogólnoeuropejski ruch antynaturalistyczny, antymieszczański, posunięty do ostateczności w Związku Radzieckim, bo podbudowany społeczno-politycznymi ideami, a nie samą tylko zmianą estetyki. Można stwierdzić, że walka o nową sztukę jest ściśle związana z rozwojem idei komunistycznych. Rosja, której sztuka plastyczna, oryginalna i narodowa w formie, przestała istnieć od czasów Piotra I pod naciskiem zagranicznych wpływów i naśladownictw (zbawiennych może dla budowy okrętów i armat), na początku XX wieku zaczyna odgrywać pierwszorzędną rolę w tej dziedzinie zarówno przez swoich artystów (malarzy, inscenizatorów, filmowców, muzyków), jak i przez sugestywność postępowych idei. Wielu najwybitniejszych artystów teatru polskiego niewątpliwie dużo zawdzięcza postępowym ideom artystyczno-społecznym głoszonym w ZSRR; w ich liczbie Schiller i Daszewski. Ale zarówno Schiller, jak i Daszewski nie pójdą drogą naśladownictw, lecz stworzą własny styl: Schiller przede wszystkim styl monumentalny, Daszewski satyryczny. Konstrukcje *Wojny wojnie* są satyrą nie tylko na antyk i współczesność, lecz również na oschły konstruktywizm, dosyć obcy całej scenografii Daszewskiego. Nawiązanie do kierunku Meyerholdowskiego polega tutaj na ironizowaniu z zasad konstruktywizmu, a aprobowaniu zasad funkcjonalizmu.

Wojna wojnie nie jest inscenizacją najbardziej charakterystyczną dla Schillera, natomiast jest bliższą charakterowi Daszewskiego. Większość jego dekoracji będzie nosiła te same elementy co i pierwsza: funkcjonalne podesty dla gry aktorów i żartobliwy komentarz plastyczny, ściśle związany z tendencją dzieła dramatycznego i inscenizacji (o ile oczywiście reżysera stać na nią).

W 1930 r. Schiller obejmuje samodzielnie placówkę teatralną we Lwowie, aby kontynuować swój teatr postępowy, społeczno-artystyczny. Daszewski jest mu bliski i artystycznie, i politycznie — toteż ten nowy etap twórczości rozpoczynają razem.

Dla Daszewskiego są to właściwie pierwsze kroki na scenie. *Wojna wojnie* jest jakby prologiem tylko, egzaminem z możliwości artystycznych. Teraz zaczyna się stała twórcza praca scenograficzna: współpraca z reżyserem, aktorem i technikiem, rozwiązywanie różnorodnych zadań stawianych przez różnorodną tematykę i formę sztuk dramatycznych, poszukiwanie nowych środków plastyki teatralnej i własnego stylu.

Tak o tych poszukiwaniach pisze sam Daszewski:

„Panująca wówczas w tak zwanych awangardowych teatrach zagranicznych, a także tu i ówdzie u nas, teoria i praktyka konstruktywizmu i czystego funkcjonalizmu ograniczała działalność plastyka w teatrze do materialnego organizowania przestrzeni scenicznej i komponowania najprostszych w kształcie elementów, które miały stanowić ów «warsztat do grania spektaklu». Pozbawiona cech wyobrażających, przedstawiających, scenografia ta była wprawdzie sprzymierzeńcem w walce ze sztuką «bogatej» a przeładowanej «dekoracji» scenicznej, niemniej wydawała się jakoś na dłuższy czas niewystarczająca i jałowa. Moi starsi doświadczeni koledzy umieli wykorzystywać pozytywne strony nowych kierunków w plastyce i Schiller już w Teatrze im. Bogusławskiego chętnie korzystał z tych osiągnięć. Konkretność i zwartość form plastycznych, wzbogacenie podłogi scenicznej, odrzucenie banalnej i przeszkadzającej dekoratywności były to wartości, które Schiller nauczył się cenić już dawniej u Gordona Craiga. Jednak z rozmów naszych wynikało, że obecnie docenia niebezpieczeństwo «ponadczasowej» interpretacji sprawy dziejącej się «wszędzie i gdziekolwiek», niedostatecznego sprecyzowania w czasie i przestrzeni. W rezultacie — stało się jasne, że niezależnie od celowego zagospodarowania scenki w «Rozmaitościach» starać się będziemy o poważne wzbogacenie wyrazu plastycznego przy pomocy środków wizualnych, interpretujących kształty rzeczywistości i w sposób oszczędny lokalizujących akcję sztuki.”³²

Chociaż artykuł został napisany w 1955 r., nie należy przypisywać tych sformułowań ówczesnym tendencjom realistycznym. Nie. W reakcji na konstruktywizm, abstrakcjonizm, kubizm — powstał w latach trzydziestych nowy prąd, neorealizm, lub, jeśli kto woli, realizm syntetyczny. Teatralizacja i mechanizacja przedstawienia, oderwanie się całkowite od form realnych w dekoracji, zmarionetyzowanie aktora, przewaga inscenizatora nad autorem budziły sprzeciw na scenie i na widowni. Niejednokrotnie „pomysły“ nie były zrozumiane wśród wykonawców i nie były komunikatywne dla widowni. Polityczny teatr Schillera nie mógł zadowalać się jedynie rozwiązaniami formalnymi, musiał walczyć o konkretne cele, musiał być komunikatywny. Również satyryczna sztuka Daszewskiego potrzebowała pożywki realistycznej, konkretnego obiektu dla krytyki; karykaturzysta nie może być abstrakcjonistą. I stąd tendencje obu artystów do neorealizmu.

Scena Teatru „Rozmaitości“ we Lwowie, na której Schiller i Daszewski pracowali w 1930—1931 r., nie była wielka, ale posiadała nowoczesne urzą-

dzenia — horyzont (cykloramę), dobre światła. Niestety, brak było zascenia, magazynów, pracowni.

Daszewskiego te warunki nie przestraszały, nie jest monumentalistą; to raczej Schiller musiał dostosować do małej sceny swój repertuar i formę inscenizacji.

Na pierwszy ogień idzie *Zwycięstwo* Conrada w adaptacji dramaturgicznej Schillera. Daszewski miał stworzyć kilkanaście dekoracji do scen dziejących się w krajach podzwrotnikowych i nie same wnętrza, lecz również trudne plenery: port węglowy, dżunglę, a zmiany tak licznych dekoracji mogły być oczywiście najwyżej dwu-, trzypięciominutowe — oto przykładowe dla Schillera-maksymalisty dostosowanie repertuaru do warunków sceny! „Port» składał się z prostych elementów. Podest, którego metrowej wysokości rusztowanie z drewnianych desek i drewnianych łat bejcowanych na szaro biegło na drugim planie równoległe do proscenium — miał przedstawiać rampę przeładunkową. Z prawej strony, od przodu, prowadziły nań zwykłe stopnie z desek tegoż koloru. Po lewej, przed podestem — spory, poziomy, czarny pagórek usypany z «węgla». Za podestem, po prawej — niebieska tablica z dykty, z malowanymi wielkimi czarnymi literami, które stanowiły inicjały firmy handlowej, wsparta na dwóch pionowych słupach jak na sztalugach. Dołem, za podestem, stał na podłodze niski blejtram maskujący «brzeg morza». Aktorzy wychodzili z domniemanej łodzi po schodkach prowadzących z głębi zapadni na podest. Tłem był «horyzont», oświetlony na kolor niebieski i odcięty od podłogi poziomym niskim prostokątem pomalowanym na kolor zielonawy, znaczącym morze. Przód podłogi pokryty ciemnoszarym płótnem.⁴⁸³

Węgiel na scenie nie jest motywem częstym w dekoracji. Można to zadanie rozwiązać po prostu: wyciąć z dykty kontur kupy węgla i pomalować iluzjonistycznie — i jesteśmy w dziewiętnastowiecznym teatrze! Daszewski znajduje bardzo ciekawe rozwiązanie: na drewnianą konstrukcję przestrzenną narzuca grube, pogniecione płótno pomalowane czarną, przyklejoną farbą; klej daje gdzieś polysk przypominający węgiel. To nie jest węgiel malowany ani rzeczywisty, ale ta forma i faktura sprawiają wrażenie węgla, wyrażają atrybut węgla, jego czerń, połyskliwość i bryłowatość. Przykładowe może być również rozwiązanie wnętrza malajskiego. Autentyczność niczego by tu nie ułatwiała — widz musi odebrać sugestię podzwrotnikowego mieszkania. Dlatego Daszewski — bez względu na prawdę — buduje mieszkanie z trzciny, która znów jest jakimś atrybutem budulca krajów podzwrotnikowych.

To są początki neorealizmu. Zamiast naśladowania przedmiotu imitacyjnym malowaniem, wydobycie jego cech charakterystycznych, podkreślenie materiału, faktury: chropowatości muru, słoików drzewa, połysku węgla i trzciny. A jednocześnie dążenie do skrótowości formy realistycznej. Należy również zauważyć, że neorealizm wykorzystuje pewne zasady kubizmu. Bryła dekoracji jest ustawiona na środku sceny i nie ma przedłużenia w kulisach. Stosuje się często podesty organizujące ruch aktora i stanowiące podbudowę form dekoracji.

Nawet fakturowanie jest przyjęte od kubizmu (można tu przypomnieć fakturowane obrazy Braque'a, tzw. *papier collé*).

W pierwszym okresie lwowskim, tj. w latach 1930—1932, Daszewski projektuje: w 1930 — *Zwycięstwo*, *Dorotę Angermann* Hauptmanna, *Nową umowę małżeńską* Shawa; w 1931 — *Jak stać się bogatym i szczęśliwym* Joachimsona, *Spór o sierżanta* Griszę Zweiga, *Hedde Gabler* Ibsena, *Królowę przedmieścia* Krumłowskiego, *Wieczór Trzech Króli* Szekspira; w 1932 — *Wilki w nocy* Rittnera, *Czarną damę z sonetów* Shawa.

Następuje przerwa. W drugim okresie Daszewski opracowuje scenografię do następujących sztuk: w 1934 — *Panna Maliczewska* Zapolskiej, *Zemsta* Fredry, *Marchołt gruby a sprostny* Kasprowicza, *Człowiek i nadczłowiek* Shawa, *Igraszki muzyczne* Mackenzie, w 1935 — *Krzyk* de Stefaniego i Ceria, *Studentka* Vicki Baum, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Mieszczanin szlachcicem* Moliera, *Przeprowadzka* Rostworowskiego, *Wielki Fryderyk* Nowaczyńskiego.

W *Zwycięstwie* nie było satyry, ale za to w *Mieszczaninie szlachcicem* Moliera wyraźnie ta cecha scenografii Daszewskiego występuje, przede wszystkim w kostiumie, który przez wyolbrzymienie pewnych cech karykaturuje postać, a jednocześnie panujący ówczesnie styl barokowy. Dekoracja również była karykaturą mieszczańskiego wnętrza usiłującego naśladować pałac zbyt bogaty. Daszewski oparł całą scenografię na sztychach z epoki, co pomimo interpretacji satyrycznej wyraźnie określało czas i miejsce akcji i dawało przedstawieniu smak persyflażu, igraszki intelektualnej.

Podobnie rozwiązana jest dekoracja do sztuki *Nowa umowa małżeńska* i *Wieczór Trzech Króli* (obie w reżyserii Wiercińskiego). Pierwsza kompozycja operuje fragmentami architektonicznymi na ciemnym tle i rozbudowanymi podestami (zapowiada *Klub Pickwicka*), druga jest raczej pod wpływem konstruktywizmu i akcentuje konstrukcję teatralnych praktykabl, bardzo pięknie skomponowanych i funkcjonalnych (il. 457).

Innych znowu rozwiązań artystycznych poszukuje Daszewski w realizowanych wspólnie z Schillerem sztukach Ibsena, Hauptmanna, Zweiga — nadal na małej scenie lwowskich „Rozmaitości“. Nie są to fascynujące plastycznie dzieła, raczej pierwsze studia neorealistycznej dekoracji, ograniczającej się do kilku elementów plastycznych, ale bardzo starannie przemyślanych i sugestywnych.

Pomimo wielkich trudności finansowych i technicznych ten pierwszy okres lwowski Daszewskiego jest bardzo twórczy. W jego pracach zarysowały się już wszystkie cechy charakterystyczne przyszłych dzieł scenograficznych: realizm i satyra. Jego kompozycje bardziej lub mniej skrótowe zawsze są bliskie dziełu dramatycznemu, zawsze „na planie tekstu“ — jak to formułuje Schiller. Jeszcze profil artystyczny artysty nie jest całkowicie określony: pozostaje on pod wpływem różnych prądów (konstruktywizmu nawet), stosuje różne techniki — poszukuje. Ale wszystkie dekoracje są świetnie skomponowane, obliczone na udział aktora i dostosowane do skromnych warunków technicznych sceny. Nie odczuwa

się ciasnoty, scena nie jest zawalona, aktor nie jest przytłoczony, a miejsce akcji jest konkretnie określone. Mimo nowości formy swoich dekoracji Dąbowski potrafi „dogadać się“ z każdym reżyserem. Dla publiczności jest również zrozumiały. Krytyka go chwali. Dla pracowni wykonawczych jest dosyć męczący, bo drobiazgowy; ale wie, czego chce, i wyniki są dobre.

W 1933 r. Dąbowski wyjeżdża do Moskwy. Teatry Meyerholda i Tairowa należą w tym czasie do najznakomitszych w Europie, do najbardziej awangardowych. Polskie środowisko artystów lewicowych zazdrości teatrowi radzieckiemu tych świetnych warunków rozwoju, które doprowadziły do tak wspaniałej formy. Nowe poszukiwania artystyczne w dziedzinie poezji, plastyki teatru określane są przez naszych zacofanych krytyków jako „komunistyczne“. Komunistą dla nich jest Bruno Jasieński, Leon Schiller, całe „Wiadomości Literackie“; komunistyczną — wszelka sztuka społeczna, wszelka sztuka o postępowej formie: kubizm, futurizm, konstruktywizm. A przecież i Schiller, i Dąbowski, i Prońko, pomimo całego podziwu dla radzieckiego teatru, szukali własnej drogi artystycznej, bez naśladowania, lecz w oparciu o tradycje polskiego teatru romantycznego Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, w oparciu o idee teatralnej inscenizacji Wyspiańskiego. Jaracz i Adwentowicz również należą do „komunistów“ i Dąbowski będzie i z nimi współpracował. Ich teatry to najbardziej twórcze sceny polskie, sceny narodowe, o ambitnym repertuarze i nowoczesnej formie. Toteż po powrocie z Moskwy nic nie zmieniło się w scenografii Dąbowskiego; nie poszedł ani w kierunku konstruktywizmu Meyerholda i jego scenografów (przeciwnie, odszedł od tego stylu), ani ekspresjonistycznego kubizmu Tairowa.

W latach 1932—1939 Dąbowski związał się silnie z teatrem „Ateneum“ pod kierunkiem Stefana Jaracza, w którym reżyseruje najczęściej Stanisława Perzanowska, lecz dorywczo również Wierciński i Schiller.

Scena „Ateneum“ jest mała, nie ma żadnych boków ani góry — po prostu małe pudełko. Ale Dąbowski posiadał już kunszt komponowania dekoracji w tak trudnych warunkach. Wydawało się nawet, że te trudności przychodziły mu z pomocą. Górę sceny zasłaniał markizą malowaną w pasy, fragmentarycznym sufikiem albo ramą, która rozwiązywała również boki sceny. Podesty były niezbędne chociażby do pokazania nóg aktorów na wysokiej scenie. Gdy były potrzebne zmiany, tylko część dekoracji dawało się wynieść na korytarz garderoby, więc do pewnych stałych elementów należało dokończować resztę, tak ażeby zmiana miejsca akcji była zrozumiała — przecież teatr mieścił się w domu Związku Zawodowego Kolarzy, w robotniczej dzielnicy Powiśle i należało się liczyć z prostym widzem. Dekoracja była w jakiś sposób realistyczna, ale skrócona, funkcjonalna. Podczas zmian spadała malowana kurtyna, stanowiąca wyjaśnienie akcji, syntetyczną ilustrację sztuki czy komentarz. Nawet najzwyklejszy pokój był kompozycją scenograficzną, a najzwyklejsze ubranie — kostiumem teatralnym skomponowanym kolorystycznie i zgrany z dekoracją.

Chyba Daszewski pierwszy wśród scenografów podjął tak niewdzięczne zadanie i tak wspaniale je rozwiązał.

Dzięki Daszewskiemu, Perzanowskiej i Jaraczowi „Ateneum” należało do najbardziej artystycznych teatrów kameralnych Europy.

Dekoracje Daszewskiego projektowane dla tego teatru można by podzielić na dramatyczne i komediowe. Pierwsze są bardziej zobiektywizowane, drugie raczej subiektywizujące. *Major Barbara*, *Turoń*, *Dorota Angermann*, *Dziewczyna z lasu Szaniawskiego*, *Rodzina Słonimskiego*, *Panna Maliczewska* charakteryzują się spokojem form plastycznych — wnętrza są na ogół zamknięte, piony i poziomy zachowane. Nie ma tu również interpretacji satyrycznej. Jeżeli terminu „realizm” używamy do określenia tylko pewnego okresu, to niewątpliwie te dekoracje można uważać za bardziej realistyczne. Pomimo to dalekie są od jakiegoś autentyku, są starannie skomponowane w kolorze i formie, zestrojone z kostiumem — mają wartość plastyczną, są dekoracjami, a nie zrekonstruowanymi wnętrzami. Nawet plamy i zacieki piwnicy Maliczewskiej są skomponowane, a nie imitacyjne. Do tego „stylu” Daszewski nawiąże w okresie realizmu socjalistycznego. Dekoracje w komediach mają rolę bardziej inscenizacyjną, bo interpretują sztukę. *Major Barbara* Shawa (1933) jest na pograniczu obu gatunków. Toteż w dekoracji możemy odnaleźć komentarz: ferm przedstawia wymarzone domy przyszłości — ich fantastyka zaznaczona jest odmienną niż dla dekoracji perspektywą. Realna jak i reszta dekoracji armata wycelowana jest w te domy-marzenia”. Scharakteryzowany został i fabrykant armat, i ideolog-demokrata, a więc zasadniczy problem sztuki.

W dekoracjach do komedii ten komentarz znajduje się zawsze. Pewne formy nabierają więc cech symbolu. Ten specyficzny symbolizm groteskowy Daszewskiego jest dydaktyczny, pouczający, narzuca widzowi stosunek do problemów i do ludzi działających, przekazuje zapatrywania artysty, jest wykładnikiem inscenizacji — całe więc przedstawienie jest solidnie spójne, jednolite i jednokierunkowe, zdecydowane artystycznie i politycznie.

Niekiedy dekoracje Daszewskiego zbyt wiele mówią i stają się gadatliwe. Gadatliwe i ornamentacyjne. Barokowe. Taki barokowy jest *Świętoszek* Moliera (1938). Bardzo piękny, zabawny, ale nużący powtórzeniami: rama w ramie, a w tej ramie jeszcze jedna rama. Każdy kawałek dekoracji w paski, prążki, szersze, węższe, poziome, pionowe i skośne. Kominek z misami i dzbanami mówi o bogactwie, kariatydy mówią o cnotliwości Tartufa (Jaracz zakrywał piersi kariatyd chusteczką), podest ze schodkami mówi, że dom jest okrętem, który płynie po morzu bezprawia... Komentator zagłuszył samego autora.

Lepiej, gdy ten komentarz jest namalowany na kurtynie — jak w *Ożenku* Gogola (1937) — bo w przerwie można go „czytać” i nie tylko nie przeszkadza śledzeniu akcji, ale ją kontynuuje. *Ożenek* charakteryzuje Daszewski obrazem panny na wydaniu, obok której „wymienione” są wszystkie jej bogactwa: dom, łóżko z poduszkami i samowar; naprzeciw niej kawalerowie starający się o jej

rękę, a w górze cerkiew, do której prowadzi droga z domu. Cały rysunek jest płaski, trochę naiwny, jak wycinanki czy rosyjskie ludowe *luboki*. Równie naiwne i wycinankowe są kostiumy: koronki zrobione są ze sznura, suknie są w pasy lub kraty, charakterystyczna kukielkowa, kolory kontrastowe.

Moralność pani Dulskiej (1934) jest dla Daszewskiego również komedią, a nie dramatem naturalistycznym (od strony inscenizacji). Autorka przedstawia środowisko drobnomieszczańskie, a scenograf kpi z mieszczańskiej estetyki, wyrażnie pokazuje łączność między klasą społeczną i jej estetyką, i kpiąc ze stylu życia krytykuje jednocześnie ustrój. W okresie socrealizmu dekoratorzy tej sztuki i podobnych sztuk ograniczali się jedynie do zrekonstruowania brzydkiego wnętrza, pozbawionego jakiegokolwiek wymowy. Brak było przetransponowania artystycznego tematu i widz mógł ten brak smaku kolorystycznego i kompozycyjnego przypisać samemu dekoratorowi. Widz mógł zresztą nie odczuć brzydoty i przyjąć ją nawet jako wzór do naśladowania. Chociaż komentarzy politycznych w tym okresie nie szczędzono, ażeby należycie pokierować opinią publiczną, to w sztuce raczej unikano tego komentarza, szczególnie krytyki drobnomieszczańskiej estetyki. Tak więc wydaje się, że dekoracje Daszewskiego z okresu międzywojennego bardziej atakowały problematykę społeczną niż powojenne. (Proszę porównać *Moralność pani Dulskiej* czy *Ożenek z Jegorem Bułyczowem*, *Zemstę* lwowską z *Zemstą* z Teatru Narodowego.)

W *Dulskiej* Daszewski karykaturuje wszystko: tapetę, firanki, obrazy, meble. Zmienia proporcje: rama portierny jest powiększoną ramką fotografii, tapeta ma motyw powiększony i nachalnie wyrazisty, przesadna jest ilość fotografii na ścianie; a nad tym wszystkim panuje parodia *Wyspy umarłych* Böcklina.

Dekoracje do sztuki Korzeniowskiego *Majster i czeladnik* i Blizińskiego *Marcowy kawaler* (szły w jednym programie z 1935 r.) są weselsze (il. 464, 463). Mury domów, jakby pijane, straciły swój pion (ale to nie jest dynamizm i deformacja ekspresjonistyczna): okno przechyliło się na prawo, ale firanka podtrzymuje je z lewej strony; nie uratowałaby sytuacji, gdyby nie tęga kolumna, która wprowadza równowagę; ale że jest wysoka, za jednym zamachem kapitelem podtrzymuje sufit. Jeden punkt podparcia, jak na sufit, to za mało — więc dwie boczne ściany również go podpierają, a jednocześnie służą, jak plansza, pokazaniu rekwizytów charakteryzujących bohaterów: z jednej strony karabela skrzyżowana z cybuchem, z drugiej głowa osłowatego jelenia.

Mieszkanie Majstra przypomina nieco sutereny Starego Miasta; kariatydy tworzą ramę sceniczną, w której scenograf zbudował wnętrze; ich rozigrane kształty nieco się sprzeczą z maksymą Majstra „Módl się i pracuj“, wymalowaną na ścianie. Ale przecież Daszewski nie ogranicza się do samych dowcipów, nawet najmocniej związanych ze sztuką. W dekoracji jest wiele wiedzy o środowisku i ludziach, opartej na studiach i badaniach. Dlatego Daszewski nie powtarza się.

Po sześciu latach od *Wojny wojnie* nazwisko Daszewskiego znów ukazuje się

na afiszu Teatru Polskiego. Projektuje dekoracje do sztuki Tolstoja *Azef* (1933), następnie kostiumy do *Ptaków* Arystofanesa (dekoracje Śliwińskiego).

Znany jest rysunek starożytnego artysty greckiego przedstawiający kilka kostiumów ptaków — do tej sztuki zapewne. Rysunki są bardzo pięknym przykładem rozwiązywania tego rodzaju zadania. Artysta nie przekształca człowieka w ptaka, lecz bardzo wyraźnie sugeruje ptaka i pokazuje, że go gra aktor, że to jest kostium teatralny. W tej samej konwencji teatralnej były rozwiązywane wszystkie kostiumy w teatrze antycznym. Nie miały nic wspólnego z „ubraniami” codziennym Greków. Nie tylko dlatego, że w tragedii aktor miał maskę i wysokie koturny, lecz dlatego również, że kostium był wzorzysty i barwny. Proszę sobie wyobrazić w sztuce współczesnej aktora w czerwonej marynarce w czarne kwiaty. Taka mniej więcej była różnica pomiędzy kostiumem i ubraniem antycznym. Jeszcze swobodniej poczynali sobie Grecy z kostiumem komedii i satyry. Aktor „nagi” był ubrany w grubą watówkę i poszczególne części tej watówki przywiązane do brzucha, nóg i rąk były bardzo wyraźnie widoczne. Nie udawano, nie imitowano, nie było iluzjonizmu. Równie antynaturalistyczna (to znaczy antyimitacyjna) była gra aktorów.

Kompozycja kostiumów Daszewskiego (il. 460, 461) opiera się więc na tej zdrowej koncepcji z epoki Arystofanesa. „Ptaki” mają spodnie i buty, poszerzone rękawy są skrzydłami, a nakrycie głowy — rodzaj kapelusza czy hełmu, który nie zasłania twarzy — jest jakby głową ptaka. Widać wyraźnie aktorów przebranych za ptaki, udających, bawiących się w ptaki — co powiększa komediowość sztuki. Charakterystyka tych ptaków nie jest „abstrakcyjna” — to są konkretnie, choć syntetycznie określone zewnętrzne cechy realnych kruków, sępów, indyków itd. Ale zamiast piór są jakieś formy usztywnione, rzeźbiarskie, malowane w ornamenty: paski, kropki, jak na greckich wazach. I kolorowe. Bo Daszewski, gdy opiera się na jakiejś konwencji teatralnej czy plastycznej, nigdy nie robi tego niewolniczo, nigdy nie naśladuje, nie rekonstruuje, lecz posługuje się nią jak kanwą dla twórczości w konwencjach współczesnych.

Kostiumy „bogów” również opierają się na greckiej rzeźbie, ale są przez scenografa skarykaturowane podkreśleniem mięśni, watówką, zmianą proporcji, obniżeniem talii. Nie noszą masek, ale brody mają ze sznura, a peruki są jakby czapkami.

Wszystkie elementy charakteryzujące scenografię Daszewskiego są tutaj reprezentowane.

Ten sam kierunek spotykamy w *Miarce za miarkę* Szekspira (reżyseria Janusza Warneckiego, 1933, il. 462). Dekoracja jest oparta na konwencjach sceny elżbietańskiej. Rozpoznajemy schemat: proscenium, piętro, alkowa. I zasadę — niezmiennosc dekoracji i zaznaczanie zmiany miejsca akcji jakimiś elementami: kratą, emblematem, meblem. Na tej kanwie Daszewski tworzy scenografię, która — zdawałoby się — nie ma nic wspólnego ze sceną szekspirowską. Kamienną konstrukcję muru podkreśla poziomymi kreskami, pałac zaznacza

kilkoma płaskimi arkadami, wprowadza ferm (okręt) jako rekwizyt, a nie jako element stwarzający złudę przestrzeni. W ogóle nie ma mowy o złudzie — dekoracja przedstawia teatr; moglibyśmy powiedzieć: jest funkcjonalną konstrukcją do grania sztuki. A przecież nie szokuje, nie przeciwstawia się sztuce, określa epokę i jej styl, jest zrozumiała dla publiczności, komunikatywna.

Zupełnie inny problem plastyczny miał Daszewski do rozwiązania w Schillerowskiej adaptacji *Zbrodni i kary* Dostojewskiego (il. 458, 459). Atmosfera zbrodni, męczarni psychicznych, samoudręczenia jest bliższa scenografom ekspresjonistycznym, a raczej obca rezonerowi i satyrykowi. A jednak Daszewski stworzył jedną ze swoich najlepszych dekoracji: klatkę schodową o rzadko spotykanej sile ekspresyjnej, lecz nie ekspresjonistyczną, bez deformacji, bez zachwianych pionów. Skosy tworzy „wanga“, tzn. belka boczna schodów, która jakimiś zygzakami biegnie od samego dołu do góry, wznosi się pionowo, krzyżuje z poziomą belką, tworząc jakby krzyż. Ta linia — przecież najzupełniej „realistyczna“ — jest jasna, a przecinając ciemną przestrzeń sceny jak błyskawica, niepokoi nas; linia ta nie jest zawieszona w pustce — jak by to zrobili ekspresjoniści — lecz opiera się na murze starym, z zaciekami; jest nawet poręcz; a belki mają słoje czy pęknięcia drzewa. Jeżeli w obrazie ostatnim, „Ulicy“, domy są nieco krzywe, a dachy zwichrowane, to również nie jest to chwyt ekspresjonistyczny, lecz neo-realistyczny, podkreślający starość tych budowli.

Niewątpliwie neorealizm korzysta z doświadczeń ekspresjonizmu. Ekspresjonizm nauczył charakteryzowania sztuki i jej atmosfery dramatycznej. Posługiwał się deformacją i eliminacją — na scenie pozostało na przykład tylko jedno trapezowe okno, ale to okno grało, było kwintescencją plastyczną sztuki. Lecz w latach trzydziestych deformacje ekspresjonistyczne zaczęły naprawdę niepokoić i denerwować. Dramaty ekspresjonistyczne znikają ze scen, a jeśli jeszcze się pokazują — niektóre weszły na dobre do repertuaru — to inscenizacja stara się je urealnić, uspokoić. Linie dekoracji wracają do pionów i poziomów, okna i drzwi odnajdują kąt prosty. Dekoratorzy nauczyli się odrzucać elementy zbędne, upraszczać. Kilkoma formami niezbędnymi charakteryzują atmosferę sztuki. Dekoracje są mniej opisowe, ograniczają się do kilku wybranych fragmentów, ale połączonych ze sobą, a nie odizolowanych (jak w ekspresjonizmie). Te fragmenty dekoracji nabierają czasem — przez swą charakterystyczność — znaczenia symbolicznego.

Ta charakterystyka sztuki i jej postaci może mieć dwie tendencje zasadnicze: tragiczno-dramatyczną i komediowo-satyryczną. Sama kompozycja form i kolorów może stwarzać nastrój poważny czy wesoły. Tym samym zasadom podlega kostium. A więc neorealizm przyczynił się do jeszcze ściślejszego niż dotychczas połączenia w przedstawieniu elementów literackich, aktorskich i plastycznych. Scenografia staje się coraz bardziej sztuką inscenizacyjną, sztuką subiektywizacji

jącą, a nie zobiektywizowaną. Dlatego jest to dalszy krok w kierunku teatru integralnego.

Oczywiście już od Appii, Craiga i Wyspiańskiego scenografia dąży do charakteryzowania utworu dramatycznego i postaci scenicznych. Ale ci wielcy inscenizatorzy pozostawili komedię na uboczu. Nie widzimy również wyraźnych różnic między komedią i dramatem w dekoracji impresjonistycznej i kubistycznej. Uciekano się czasem do komedii dell'arte: prowizoryczny podest, kontrastowe kolory, pewna swoboda kompozycyjna — z pewnością sugerowały sztukę wesołą (*Turandot* u Wachtangowa). Takie rozwiązanie nie dało się zastosować we wszystkich komediach. Grosz chyba pierwszy wprowadził rysunek satyryczny do teatru, powiększony rysunek z postaciami jako tło dla aktorów i komentarz akcji.

W dekoracji neorealistycznej występują wyraźne różnice między gatunkami sztuk. Schody Daszewskiego do *Zbrodni i kary* są tragiczne, dekoracja do *Wieczoru Trzech Króli* (Teatr Polski) jest komediowa. I o ile przykładów scenografii dramatycznej, tragicznej, nawet budzącej grozę, znajdziemy sporo, to scenografowie komediowi należą do wyjątków. Np. Bérard, który współpracował z aktorem komediowym Juvetem i inscenizował z nim niejedną komedię Moliера, nie stworzył nigdy dekoracji komediowej, ani do *Szkoły żon*, ani do *Don Juana*, ani do *Szelmostw Skapena* — wszystkie te dekoracje są poetyckie. Zresztą zachwycające, ale nie komediowe. Dekoracje i kostiumy Daszewskiego do *Klubu Pickwicka*, *Wieczoru*, *Ożenku*, *Wojny wojnie*, *Świętoszka*, *Żołnierza królowej Madagaskaru* — można ich wyliczyć więcej — są bardzo zabawne, śmieszne, satyryczne. A jednocześnie nie ograniczają się do grafiki płaskiej, lecz organizują trójwymiarową przestrzeń sceny. W drugim gatunku — tragicznym — Daszewski jest znacznie słabszy. To raczej domena Pronaszki.

Jedną z najbardziej krańcowych inscenizacji Daszewskiego jest bez wątpienia *Zemsta*, projektowana dla teatru lwowskiego w 1934 r. (il. 454).

Można by sądzić, że pomysł inscenizacyjny zaczerpnął Daszewski z opowiadania Pana Jowialskiego o Pawle i Gawle, co podobnie jak Cześnik i Rejent w „jednym stali domu“. Dom jest pokazany w przekroju; schody łączą mieszkania Cześnika i Rejenta, a kilka cegieł w bramie stanowi ów sporny mur graniczny — problem został doprowadzony do absurdu! Mimo to niemal groteskowe ujęcie dom ma wyraźnie cechy polskiego zameczku o różnorodnych stylach, a nawet jest zniszczony — odpada tynk. Świętoszkowatość Rejenta sugerują gotyckie drzwi, jakiś pulpit i herb o motywie krzyża, przypominającego kościół. („Niech się dzieje wola Nieba, z nią się zawsze zgadzać trzeba.“) W mieszkaniu Cześnika drzwi są jakby renesansowe, na ścianie wisi tarcza i karabela, a w herbie — głowa byka. Trzecim miejscem akcji jest proscenium: przed murem i w ogrodzie, który jest zaznaczony jednym drzewkiem.

Jest rzeczą charakterystyczną (i jakże pouczającą!), że Daszewski przy tak fantastycznym, „nierealistycznym“ pomyśle we wszystkich detalach jest jak najbardziej realistyczny: drzewko jest młodym dębczakiem, dach jest pokryty

gontem, balustrada ma typowe kolumnienki, meble są szlacheckie. Dzięki tym czytelnym detalom czytelny staje się pomysł i zrozumiały dowcip, który zrodził te dekoracje.

Zwróćmy jeszcze uwagę na kompozycję: na zestawienie trzech otworów drzwiowych, na przekątną schodów, która wychodzi poza dom jako balkonik i jest przecięta potężną kolumną. Pomimo rozbudowania dekoracji i komentarza satyrycznego scenografia *Zemsty* nie jest samowystarczalna. Te schody i komnaty proszą się o aktora, o ogranie — oczywiście w tym samym stylu, zarazem groteskowym i realistycznym. I to jest różnica między satyrykiem-scenografem a satyrykiem-rysownikiem, między Daszewskim a Groszem. U Daszewskiego w najbardziej rozgadanej dekoracji jest miejsce dla aktora.

Można się z taką inscenizacją zgadzać lub nie zgadzać, ale dekoracja jest fenomenalna!

W tym samym okresie Daszewski projektuje *Krzyk* Ceria i de Stefaniego. M. Sterling w „Arkadach“ tak charakteryzuje dekorację: „Scena przedstawia hall kliniki. Z plastycznych form dekoracji łatwo wywnioskować, że jest to klinika psychiatryczna, zakład dla wariatów. Olbrzymie, fantastycznie wygięte filary, niby przypory nie podtrzymujące niczego, między nimi pręty krat, u spodu — białość kliniczna: to sens sztuki. A sens plastyczny — to ujęcie olbrzymiej przestrzeni w formę zamknięcia jej w fantastyczne wnętrza blokami pogiętych kolumn.“⁸⁴

Styl Daszewskiego był w tym czasie już wyraźnie określony. Odpowiednia dla jego scenografii była forma dramatu realistycznego, przede wszystkim komedii, a nawet farsy czy satyry. Toteż powierzenie mu opracowania plastycznego dzieł monumentalnych jest nieco zaskakujące. Daszewski szuka wówczas czegoś nowego, zmienia swój styl. *Wyzwolenie* lwowskie jest wyraźnie pod wpływem ekspresjonizmu. Można nawet powiedzieć, że to bardzo piękna dekoracja ekspresjonistyczna. Świetnie skomponowana na zasadzie jakichś łamanych linii, które narastają od podłogi sceny do samego sklepienia, odpowiadają sobie wzajemnie, równoważą się. Ale te skrzywione okna i krzyże, wywracające się łuki, ten niepokojący brak jakiegokolwiek pionu jest obcy trzeźwemu rozumowi Daszewskiego. Jest wreszcie trochę przestarzały w 1935 roku. Jest antyneorealistyczny. Zdaje się, że formy są z blachy czy żelbetonu. Przeciwna jest również ta dekoracja żądaniom Wyspiańskiego (il. 214).

Sterling jest innego zdania i pisze, że „formy jej [dekoracji] są przepojone treścią budowli, nabierają miąższu organiczności, dają wrażenie nawy, żądają światła i wraz z religijnymi emblematami wytwarzają nastrój“.⁸⁵

(Cytuję tę opinię jako typową, gdyż na ogół dekoracja Daszewskiego do *Wyzwolenia* była przyjęta przez krytykę z entuzjazmem. Znacznie bardziej jednak cenię *Wyzwolenie* z 1958 r., w którym Daszewski podszedł do dramatu właśnie jak satyryk, a nie jak dekorator ekspresjonistyczny i monumentalny.)

Między 1935 i 1939 r. Daszewski zaprojektował około 30 sztuk! Wszystko wspaniałe dzieła plastyczne! Jakaś erupcja twórczości! I trzeba pamiętać, że Daszewski był profesorem scenografii w Akademii Sztuk Pięknych i nierzadko jego rysunki satyryczne ukazywały się w pismach. Pamiętać należy również, że Daszewski w przeciwieństwie do innych scenografów (z wyjątkiem jedynie Pronaszki) projektował wszystkie kostiumy i rekwizyty. Nie było żadnego dobierania z magazynów, co spotykamy nawet u Frycza i Drabika, już nie mówiąc o Jarockim czy Śliwińskim. Ale i Schiller w tym okresie wyreżyserował 30 przedstawień. Wspaniały okres pracy i twórczości.

W teatrach TKKT, do których należały Teatr Polski, Narodowy, Letni, Nowy i Mały (koncern bezkonkurencyjny), repertuar był niezmiernie eklektyczny i w dużej części bezwartościowy, jakoby obliczony na gusty publiczności. Były jednak pozycje wielkie i ambitne i inscenizacje, które przeszły do historii. Daszewski opracowuje na ogół dobre sztuki, gorsze ratuje dekoracją, ale bywa również, że z winy reżysera i komedia Szekspira wypada dosyć blado.

Daszewski tworzy scenografię do *Wieczoru Trzech Króli*, *Klubu Pickwicka*, *Hamleta* i *Genewy* — w Teatrze Polskim; do *Cyda*, *Mieszczanina szlachcicem*, *Szkoły obmowy* — w Teatrze Narodowym; do *Żołnierza królowej Madagaskaru* — w Letnim; do *Anny Kareniny* u Adwentowicza; do *Burzy* w Teatrze Żydowskim (wymieniam najważniejsze sztuki, a dekoracje w teatrze „Ateneum“ omówiłem poprzednio).

Przeważają komedie. Ten fakt również charakteryzuje i Daszewskiego, i ewolucję artysty-scenografa, który już nie jest rzemieślnikiem do wszystkiego, tapingierem i malarzem pokojów, lecz plastykiem interesującym się pewnymi tematami i wyrażającym je pewną formą. Eklektyzm Drabika z tego m. in. wynika, że projektował on sztuki, które były mu obce. I dostosowywał się do nich, odchodząc od swego stylu monumentalnego. Podobnie jak malarz nie może być jednocześnie portrecistą, batalistą, marynistą, pejzażystą itd., podobnie scenograf posiada jakieś dyspozycje psychiczne, które sprawiają, że świetnie rozwiązuje komedie (Daszewski) czy dramaty monumentalne (Pronaszko). Ta sprawa zawężenia repertuarowego jest więc równoznaczna z artystyczną ewolucją scenografii. Ażeby nie było nieporozumień: to nie znaczy, że każdy scenograf nabywa etykietę na całe życie. Picasso przez kilka lat pracuje nad kolorem niebieskim (okres niebieski), potem w jego obrazach pojawiają się zestawienia różnych barw różowych (okres różowy) itd. To jest również ewolucja artystyczna. Ewolucję w ramach gatunku widzimy i w dziełach największych scenografów, tych właśnie, którzy mają swój własny repertuar.

Wydaje mi się, że inscenizację Daszewskiego *Wieczoru Trzech Króli* (il. 465—469) można by uważać za bardzo interesujący eksperyment w kierunku pewnego wyjścia poza historyczny okres, w kierunku pewnego anachronizmu, uwspółcześnienia. Zarówno z dekoracji, jak i z kostiumów dosyć trudno byłoby

wywnioskować miejsce i czas akcji. Dekorację stanowią podesty, schody, kolumny, łuki, ale wszystkie te formy nie są związane ze stylem jakiegokolwiek epoki. To są prawie abstrakcyjne formy, formy wyrażające komedię przez same proporcje, zestawienia, rytm. Te formy są na ogół małe, jak zabawki dziecinne; większe kolumny pocięto w poziome warstwy jak tort; skosy podestów i linii przekreślają prawa statyki, wszystko się przewraca jak pijane. A przecież te skosy nie są przypadkowe, jak nie jest przypadkowa ekwilibrystyka cyrkowego komedianta. To jest przede wszystkim dekoracja do grania komedii; daje niesłychane możliwości sytuacyjne, ale potrzebna jest pomysłowość i zmysł plastyczny reżysera i aktorów — takie jakie musieli posiadać aktorzy komedii dell'arte. To jest — w formie mniej ostrej — meyerholdowska maszyna do grania. Ale zabrakło maszynisty.

Jak postacie komedii można podzielić na poetyckie i farsowe, podobnie i kostiumy: stroje Violi, Orsina przypominają renesans, ale bardzo uproszczony. Mają oni niemal współczesne spodnie i długie marynarki; natomiast Czkawka i Chudogęba są jakby Szkotami — ubrani w szkockie spódniczki, które również przypominają renesansowe stroje. Element pasów i krat występujący w dekoracji i kostiumie jest wyraźnym spójnikiem plastycznym, graficznym, ale równocześnie nadaje całości charakter groteskowy. Podobnie kostiumy Arlekina, Pulcinelli, Brighelli były pokreślone kratami i pasami.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element plastyczny, dosyć typowy dla satyryka: w dekoracji często występują jakieś godła (pegaz, lew), które mają znaczenie symboliczne, określają — bardziej niż dekoracja — charakter postaci czy sceny.

W iluż dekoracjach późniejszych znajdziemy wpływy Daszewskiego z *Wieczoru Trzech Króli*!

Kilka miesięcy później powstaje *Klub Pickwicka* (il. 470—473). Przedstawienie o tyle lepsze od poprzedniego, że Węgierko stworzył tu jedną ze swoich najlepszych reżyserii, a niektórzy aktorzy, jak Woszczerowicz, Chodecki, Józef Kondrat i Zelwerowicz (choć ten ostatni chyba w cokolwiek innej konwencji), stworzyli tak niezapomniane kreacje, że dla tych, którzy ich widzieli, na zawsze zrosli się z postaciami Dickensa, że czytając powieść słyszy się ich głosy, widzi się ich i już nie można sobie tych postaci inaczej wyobrazić. Zresztą po co? Byli wspaniali! Cały spektakl był wspaniały! Daszewski stworzył dzieło war-te osobnego studium.

W stosunku do *Wieczoru Szekspira* scenografia *Klubu Pickwicka* jest bardziej realistyczna: architektura i kostiumy określają Anglię lat trzydziestych ubiegłego wieku. Pozostała maszyna do grania: podesty, schody. Pozostała groteska wyrażona konstrukcją architektoniczną. Sufit w mieszkaniu Pickwicka jest podparty dwoma słupami, ściana jest niskim parawanem, z którego wyrasta okno, kominek w przytulnym domu państwa Wardle promienieje szczęściem rodzinnym, oberża scharakteryzowana jest daszkiem, rodzajem markizy, zawieszonym na drzewie i podpartym masztem. Scenograf przekazuje poprzez dekorację styl

Dickensa, żartobliwy, lekko kpiący ze swoich bohaterów. Jak słusznie spostrzega Sterling: „Wnętrze pokoju Pickwicka ma sufit wycięty w kształcie parasola, oparty na lasce od parasola i na desce.”⁸⁶ Wszystkie formy architektoniczne podzielone są liniami poziomymi, skośnymi, kratami — podobnie jak kostiumy. To jakieś plastyczno-graficzne wzbogacenie dekoracji jednocześnie podkreśla fakturę materiału: deskę, kamień, tkaninę. (Widoczne jest odejście od faktury „prawdziwej”, imitacyjnej.)

To dziwne skojarzenie form oddzielonych od siebie, drzwi od ścian, ściany od sufitu — jest wspaniale skomponowane, zwarte. W każdej dekoracji, ustawionej na środku sceny, oderwanej od kulis jak stojąca na cokole rzeźba, panuje doskonała równowaga naprawdę ekwilibrystyczna. Poszczególne formy nie tylko charakteryzują miejsce, osoby, styl autora, lecz również jako bryły, płaszczyzny, kolory komponują się plastycznie. W „oberży” grubemu i wygiętemu konarowi drzewa przeciwstawia się cienki, prosty maszt; nie równoważy go, więc podparty jest schodkami, jakby pomostem do obserwowania zabawy na błoniach. I jeszcze dla równowagi do gałęzi drzewa przyczepiona jest wywieszka podobnego koloru jak bok schodów; daszek łączy te wszystkie części w jedną całość i jest płaski, bo drzewo i maszt są okrągłe. Te — między innymi — wartości kompozycji plastycznej sprawiają, że każda dekoracja Daszewskiego, nawet na temat najmniej interesujący (np. wnętrze), jest ciekawa, wartościowa, zatrzymuje uwagę, sprawia przyjemność swoim porządkiem i bogactwem przemysłanych kształtów i kolorystycznych zestawień.

W tak skomponowanej dekoracji również aktor musi komponować pozę i gest, nie może naturalistycznie naśladować. I rzeczywiście w *Klubie Pickwicka* aktorzy doskonale umieli stworzyć postacie lekko przerysowane, podkreślające komizm, charakterystyczne jak dobra karykatura, groteskowe, choć w pewien syntetyczny sposób realistyczne. Nie tylko gest był skomponowany w tym stylu, również głos ulegał artystycznej transpozycji. I tak jak sztukę Daszewskiego, podobnie i sztukę aktorów cechował umiar, trafność, prawda — wartości wielkiego aktorstwa.

Podobny charakter ma także dekoracja *Żołnierza królowej Madagaskaru* Dobrzańskiego i Tuwima (1937). Różnice plastyczne wynikają przede wszystkim z tekstu i epoki. Epoka — koniec XIX wieku — jest może najbardziej lubiana przez Daszewskiego, bo tyle w niej materiału do żartu. Tekst jest również bardziej błahy i lekki. A więc w dekoracji raczej nie ma bryły trójwymiarowej, lecz płaskie ekrany, tła, przystawki, parawany. Obrazowanie sceny, które, jak sama nazwa wskazuje, służy do otoczenia obrazu, a więc dekoracji, stanowi zazwyczaj jakieś przejście między widownią i sceną; tę komponowaną ramę Daszewski przenosi w *Żołnierzu* na środek sceny i niektóre fragmenty dekoracji ustawia bez żenady przed nią. Rama niby z bambusu jest jakby imitacją chińszczyzny, a blejtramiki na jej tle wyglądają jak karty pocztowe, przypięte do ramy obrazu — tak typowe dla mieszczańskich mieszkań tego okresu.

Daszewski chętnie stosuje ramę — w przeciwieństwie do Pronaszki. Dlaczego? Dekoracje Daszewskiego są pewnego rodzaju grafiką, rysunkiem satyrycznym; dekoracje Pronaszki — raczej rzeźbą. Rysunek można oprawić w ramki, rzeźby — nie wypada. Dlatego Pronaszko będzie nawet dążył do wyjścia z ramy scenicznej, ze sceny w ogóle. Jego koncepcje architektury teatralnej opierają się na sprowadzeniu dekoracji na widownię, pośród widzów — jak rzeźby — i skasowaniu sceny pudełkowej wraz z jej ramą. U dobrych artystów wszystko się dobrze tłumaczy, wszystko jest logiczne i powiązane.

Wspaniałe i dowcipne dekoracje stworzył również Daszewski do *Szkoły obmowy* Sheridana w Teatrze Narodowym (1938).

Wszystkie te prace godne byłyby najbardziej szczegółowych opisów, bo w każdej są jakieś nowe i odkrywcze elementy, tym bardziej że dokumentów z tego okresu zachowało się bardzo mało, i to przeważnie bardzo słabe fotografie w „Wiadomościach Literackich“.

Nieco inny charakter miała dekoracja *Mieszczanina szlachcicem*. Inaczej niż we Francji, gdzie tę sztukę osadzają w realistycznym wnętrzu — a ostatnia dekoracja do tej sztuki w Comédie Française była nawet dosłowną kopią wnętrza historycznego domu... gdańskiego! — Daszewski stworzył raczej dekorację do *comédie-ballet* i groteskowej akcji. A więc podest z prowadzącymi nań schodami i przejściem pod spodem — co dawało duże możliwości sytuacyjne i sugerowało jakby jakiś hall czy barokową klatkę schodową. Markizy i draperie otaczały te schody i podkreślały teatralność dekoracji, jej zabawowość.

W *Cydzie* Daszewski tworzy inną dekorację, niż to sugerował Wyspiański, który wskazywał na obraz Veroneza *Uczta w Kanie Galilejskiej* jako na wzór dla dekoratora. Zapewne chodziło mu więcej o pewną fantastykę architektury aniżeli o umieszczanie akcji we włoskim renesansie. Widział przecież kostiumy velasquezowskie do *Cyda*. Kostiumy Daszewskiego nawiązywały rzeczywiście do portretów Velasqueza, a dekoracja do architektury hiszpańskiego stylu gotycko-maurytańskiego. Tu już scenograf nie bawi się w żonglerkę elementami architektonicznymi. Buduje złoisty w kolorze zamek z jedną — zdaje się, czarną — kolumną pośrodku, z wąskimi wejściami i widokiem w głębi na dalszą część zamczyska przedstawioną jako teren półplastyczny (*ferm*). Podobnie monolog Infantki umieszcza Daszewski na proscenium na tle kurtyny-dekoracji, stworzonej z olbrzymich srebrzystych łusek, z królewskim herbem pośrodku. Na tym tle, podświetlonym kolorowymi reflektorami, Infantka w różowosrebrzystej sukni i Szymena w czarnej żałobie (Lubińska i Eichlerówna) wyglądały uroczco i niezapomniane.

Ale już *Hamlet* w Teatrze Polskim w reżyserii Węgierki niezbyt się Daszewskiemu udał. Męczył się potwornie z każdą dekoracją, a potem męczyli się reżyser i aktorzy w niewygodnej przestrzeni.

Zasadnicza konstrukcja dekoracji oparta była na schemacie sceny szekspirowskiej, to znaczy posiadała dwa poziomy. Pomost biegł na wysokości przeszło

dwóch metrów, ażeby można było pod nim przejść, i opierał się na dwóch bocznych ażurowych wieżach. Dodatkowe elementy: schody, ściany z wejściami, chodniki, precyzowały w pewnym stopniu miejsce akcji. Na wysokim pomoście umieszczono tron królewski, prowadzono tamtędy korowód pogrzebowy. Kontakt między aktorami na pomoście i na scenie okazał się bardzo trudny, sytuacje były zbyt symetryczne i monotonne, a trumna Ofelii spuszczana z pomostu na podłogę sceny budziła nastrój cokolwiek komiczny.

Cała konstrukcja była jakby drewniana, bejcowana na ciemny brąz; łuki też były uproszczone, kostiumy szarawe — wszystko tworzone bez pasji, a w takim wypadku precyzja kompozycyjna jeszcze bardziej tę optyczną nudę powiększa. Błędem podstawowym — scenografa czy reżysera — było przeniesienie akcji ze sceny na wysoki pomost, na którym w teatrze „Globe” grano tylko krótkie sceny.

Ostatnią przed wojną oprawę scenograficzną zaprojektował Daszewski do *Genewy* Shawa, wystawionej w Teatrze Polskim w reżyserii Węgierki. Scenografia była równie lekka, dowcipna, żartobliwa i satyryczna jak sztuka. Plakat Daszewskiego reklamujący ten spektakl przedstawiał Shawa z kukłami Hitlera i Mussoliniego. Na kilka minut przed strasliwym kataklizmem publiczność warszawska mogła się pośmiać z dyktatorów jak z błaznów, nie przewidując, podobnie jak Shaw czy Chaplin (w filmie *Dyktator*), że sprawa nie nadawała się do komedii.

Wydawałoby się, że wobec ogromnej tragedii narodowej życie teatru jest bez znaczenia. A jednak w zgłodniałych, zmaltretowanych i przestraszonych artystach teatru żyje absolutna wiara, że koszmar minie, że teatry będą odbudowane, że ze sceny popłyną słowa wielkiej poezji narodowej i wzruszą serca na widowni. Trzeba więc myśleć o tym teatrze przyszłości, ażeby był lepszy, pożyteczniejszy, dla wszystkich. Powstaje tajna Rada Teatralna, z Schillerem, Wiercińskim i Korzeniewskim na czele. Aktorzy żyją w nędzy, ale nie grają w teatrze okupacyjnym.

Daszewski znalazł się w lepszej sytuacji. Jest we Lwowie i pracuje w teatrze.

W końcu wojny na terenie Związku Radzieckiego powstaje przy I Armii Wojska Polskiego zawiązek nowego teatru. W wyzwolonym Lublinie zespół ten przekształca się w Państwowy Teatr im. Wojska Polskiego, dyrektorem zostaje Władysław Krasnowiecki. Aktorzy jeden za drugim ściągają tu i zastępują amatorów. Po wyzwoleniu Polski teatr ten przenosi się do Łodzi — największego i najmniej zniszczonego miasta kraju. Gdy powróci Schiller, Krasnowiecki przekazuje w jego ręce kierownictwo teatru. Do Łodzi przyjeżdża również Daszewski i wraz z Axerem, przez całą wojnę ukrywającym się w tym mieście, stanowią obsadę plastyczną teatru, który wkrótce zdobędzie sławę wspaniałymi inscenizacjami.

Powojenna scenografia Daszewskiego stworzona w Teatrze im. Wojska Polskiego w Łodzi między 1945 i 1949 r. podobna jest do jego prac przedwojennych.

Burza, zrealizowana przez niego wspólnie z Schillerem przed wojną w Teatrze Żydowskim w Łodzi, zostaje powtórzona dziesięć lat później, w 1947 r., w tym samym mieście i w tej samej koncepcji plastycznej. W przedwojennym *Hamlecie* i *Genewie* widzieliśmy już duży spokój kompozycji, większą wstrzemięźliwość w różnicowaniu form i kolorów, większe uproszczenia. Czy dojrzałość artystyczna pociąga za sobą te uproszczenia, czy też jest to spadek pomysłowości i dynamiki artystycznej? Trochę żal tej scenografii satyrycznej, tak właściwej młodemu Daszewskiemu, ciekawej do oglądania, komentującej sztukę, dowcipnej, złośliwej, żywej. Jeszcze spotkamy przebliski tych tendencji w *Krakowiakach* i *Góralach* i w *Celestynie*, ale potem gama kolorystyczna będzie szarzała coraz bardziej, rozwiązanie planu sceny będzie w kilku sztukach podobne, a nazwisko Daszewskiego pojawia się na afiszu teatralnym raz na rok. Od *Hamleta* wszystko z małymi wyjątkami zmierza do *Godota*. Jest to linia coraz większych wyrzeczeń, zwątpienia, smutku. *Zemsta* w Teatrze Narodowym (1953) jest smutna: opuszczone ruiny starodawnego zamku ukazują poprzez puste okna zimny i suchotniczy pejzaż. Świętoszek zamieszkuje pokój bardzo porządnie utrzymany, ale dostojnie nudny, a Kordian żyje w ponurym, pustym, pesymistycznym świecie. A przecież te wszystkie powojenne inscenizacje Daszewskiego są niedoścignione w zwartości i logice kompozycyjnej, są prawdziwymi arcydziełami sztuki scenograficznej, obmyślane w każdym najmniejszym detalu. Jest na co popatrzeć — tylko że robi się bardzo smutno, jak na *Godocie*. Toteż plastyka *Godota* była w tym sensie idealna.

Wydaje mi się, że jakieś załamanie się wiary ludzkiej, widoczne i w malarstwie, i w literaturze, i w życiu w ogóle, załamanie, które spowodowała II wojna światowa ze wszystkimi wstępnymi do niej przygotowaniami oraz następstwami ciężącymi nad nami do dnia dzisiejszego, uwidoczniając się w sztuce w różnych surrealizmach i egzystencjalizmach, znajduje oddźwięk i w plastyce Daszewskiego.

Wystawienie *Krakowiaków i Górali* (1946, il. 476, 477) było dużym wydarzeniem teatralnym, radosnym zrywem artystycznym — odzwierciedlało czasy radości po okupacji wojennej, masowego napływu nowych, robotniczych widzów do sal teatralnych. Wybór sztuki nie był przypadkowy. Finałowy śpiew pogodzonych Krakowiaków i Górali „Braterska zgoda...“, skierowany do widzów, był apelem do zaprzestania waśni, które w tym czasie dosyć istotnie dzieliły naród, w sprawach co prawda znacznie ważniejszych. Ale tak jak komedia Beaumarchais wyrażała w pewien sposób bunt narodu objawiony w rewolucji francuskiej, podobnie i ta sztuka Bogusławskiego w jakiś sposób zagrzewała do walki w okresie powstania kościuszkowskiego, a teraz miała skłonić do opamiętania — bez agitacji, rezonerstwa, kazań, lecz przy pomocy komediowej akcji, przypomnienia czasów dawnych, melodii i piosenek z podtekstem patriotycznym. Stąd „konferansjerka“ w kostiumach aktorów Bogusławskiego, stąd aktualne kuplety napisa-

ne przez Schillera — tak jak to było w dawnym zwyczaju. Dlatego inscenizacja nawiązuje do konwencji końca XVIII wieku.

Tę zasadę inscenizacyjną znajdziemy w *Królowej przedmieścia*, *Widowsku rybaltowskim*, *Pastoralce* itp. przedstawieniach przedwojennych reżyserowanych przez Schillera, które charakteryzują się w plastyce nawiązaniem do stylu ludowych ilustracji i konwencji teatralnych podanych ze współczesnym komentarzem. Proste, szczere, lecz naiwne obrazki stanowią kanwę dla współczesnych scenografów, którzy akcentują prymitywność kompozycji, żartobliwie, ale bez złośliwości bawią się, wzruszają nawet naiwnością, i w ten sposób jakby odświeżają swoją sztukę. Również teatry jarmarczne stanowią jakieś źródło inspiracji swoją nieudolnością, przypadkowością, które można wyzyskać świadomie i celowo. W swojej *Pastoralce* Schiller nakazuje akcentowanie co któregoś tam wyrazu bez względu na sens, a ruch aktora zawsze następuje po słowach, zamiast przed nimi; i tak Herod najpierw mówi, że tron się pod nim chwieje, po czym ktoś schowany za krzesłem trzęsie nim zawzięcie. Taka inscenizacja ma wiele uroku. *Krakowiacy i Górale* są chyba najdoskonalszym osiągnięciem w zakresie persyflażu. Wielokrotnie powtarzany w różnych miastach, wszędzie grany z olbrzymim powodzeniem, dotąd w tej sztuce nie notowanym, stał się ten spektakl widowiskiem narodowym, jak *Halka* czy *Dziady*.

Sukces ten w dużej mierze jest zasługą Daszewskiego, jego dekoracji i kostiumów.

Materiałem do opracowania dekoracji były konwencje teatru XVIII wieku i ilustracje do *Krakowiaków* (czy podobnej tematyki) z tego okresu.

Cechą charakterystyczną dekoracji z okresu Bogusławskiego, Smuglewicza i Plerscha było stosowanie malowanego prospektu, który przedstawiał pejzaż, symetria planu trapezowego, architektura malowana na ściankach kulisowych, nie plastyczna (trójwymiarowa), lecz malowana złudzeniowo. Ilustracje ludowe natomiast, jak francuskie *images d'Epinal* lub rosyjskie *luboki*, charakteryzują się raczej płaskością i pewną dekoracyjnością, zdobnictwem — jak rysunki dzieci.

Te dwa elementy Daszewski poddał przetworzeniu artystycznemu: zachowując symetrię dekoracji i plan trapezowy delikatnie zróżnicował dom prawy i lewy formą i kolorem. Iluzjonistyczne malarstwo połączył z dekoracyjnością ludową i potraktował i prospekt, i kulisy graficznie, komponując świadomie linie, kolory, podziały płaszczyzn — po prostu, tworząc współczesną plastykę, która dąży do płaszczyzny obrazu, a nie do iluzjonizmu. Wisła malowana na prospekcie miała narysowane fale, pola rozbite były falującą linią lub kreskami, jakby ściernikiem, na belkach domu uwidocznił się słój, a na dachu słoma potraktowana graficznie. Wskutek tego dekoracja nie przypominała dziewiętnastowiecznych panoram teatralnych.

W zupełnie innym kierunku poszedł Frycz w swojej koncepcji plastycznej tej sztuki, wystawionej w Teatrze Polskim przed przeszło 30 laty (il. 267). Frycz

stworzył na scenie niemal autentyczną polską wieś, starając się złamać symetryczny układ, nawet wprowadzając w tym celu trzeci dom z prawej strony — co dawało pełniejszy obraz wsi. W dali iluzjonistyczna przestrzeń. Na zniszczonych trochę dachach porastał mech. Nie porównujemy tych dekoracji, chyba dla skonstatowania ewolucji sztuki scenograficznej, która na początku XX wieku walcząc z szablonem wiedeńskim dążyła do pewnego autentyzmu, realizmu opartego na prawdzie, by — chyba po raz pierwszy — pokazać naszą polską, podkrakowską wieś, a nie wieś niemiecką.

Również kostiumy w obu inscenizacjach były różne. W pierwszej Frycz pokazał piękne i autentyczne stroje Krakowiaków i Górali. Były to stroje raczej nieznane, nieznane w ich formie czystej, bez naleciałości, przeróżnych zdobieć zapożyczonych od innych dzielnic, a nawet od innych narodów. Odtworzenie tego autentyku było wielką i twórczą pracą Frycza w tym okresie i miało olbrzymie znaczenie, przede wszystkim narodowe.

Ale czy miałoby sens iść tą samą drogą po trzydziestu latach, pokazywać, jak wygląda polska wieś i polski kostium?

Dąbrowski zastosował w kompozycji kostiumów tę samą zasadę co i w dekoracji, zasadę graficzną: fartuszki były malowane, a naszywane plisy czy ornamenty kaftanów były raczej kolorowymi liniami niż haftem krawieckim. Również nie chodziło Dąbrowskiemu o „prawdziwy” obraz wsi, raczej o odpowiednik plastyczny konwencji utworu muzycznego.

Na ten problem nie zwracano dotychczas uwagi. A przecież konwencja sztuki musi w poważnym stopniu wpływać na inscenizację. Postacie sztuki, które wyrażają swoje myśli wierszem i śpiewem — jak w *Krakowiakach* — a więc podlegają daleko idącemu przekomponowaniu przez poetę i kompozytora, muszą i w geście, ruchu oraz ubraniu inaczej wyglądać, muszą tworzyć obraz nie realistyczno-naturalistyczny, lecz silnie przetransponowany, przekomponowany. Tym bardziej w *Krakowiakach*, nie opartych na muzyce wiejskiej, autentycznej, lecz komponowanej w osiemnastowiecznym stylu. Nie ma również miejsca w tak skomponowanej sztuce na pokazanie chłopca, który musi ciężko pracować, cierpi biedę, wyzysk szlachty. Inscenizacja Schillera i Dąbrowskiego, wyraźnie podkreślająca konwencje artystyczne, odgradzała i autora, i realizatorów od tych społecznych problemów, których w minionym okresie wszędzie poszukiwano, nawet w operach. Dlatego Bardos nie ma podartego i brudnego ubrania i mimo głodu i dolatujących z karczmy zapachów śpiewa swoją arię.

Wskazać chciałbym tu jeszcze na stworzone przez Schillera rozwiązanie ruchu scenicznego, który również był realizowany po linii obranej konwencji. Przejawiało się to w rytmiczności kroków związanych z muzyką, w wyeliminowaniu gestów naturalistycznych, w śpiewaniu ze zwrotem do widowni. Ale na tej kanwie Schiller stworzył wspaniałe obrazy, pełne emocji. Np. kłótnia i odjazd Górali, gdy cały tłum, który zapelniał scenę, nagle cofa się na boki, pozostawiając całą przestrzeń pustą jak do walki, a w głębi odsłaniając pięknie

skomponowaną i dominującą grupę towarzyszy Bryndasa, budzącą grozę i postrach Krakowiaków. Albo w scenie leśnej walka Górali i Krakowiaków, rozbudowana wzwyz, niemal na całą wysokość sceny. Krakowiacy na górze, Górale na dole, wszyscy ustawieni równomiernie, jak lalki, przez co konflikt otrzymał nastrój zabawy. Każda scena rozwiązywana była przez Schillera inaczej, i to bogactwo kompozycji plastycznych zadziwiało.

Wielka radość i jakaś bujna erupcja twórczości przejawiała się w tym spektaklu, tak żywym, kolorowym, porywającym, ale zachowującym własny rytm i styl — prawdziwe arcydzieło inscenizacji teatralnej.

Tu należałoby wyjaśnić zasadniczo termin „persyflaż”. Słownik wyrazów obcych podaje: szyderstwo pod pozorem uprzejmości. Przyjmuje się, że Władysław Dąbrowski pierwszy stworzył scenografię persyflażową. Już *Wojna wojnie* zasługuje na tę nazwę: dekoracja — jak twierdzi sam autor — miała na celu zakpienie z konstrukttywizmu. Jeszcze wyraźniej to zamierzenie kpiarskie widoczne jest w kostiumach. Igła szydercy kłuje również „estetykę” wnętrza Dulskich, postacie Gogolowskie i bohaterów Bałuckiego — ośmiesza epokę, jej konwencje, kpi z Böcklina, drwi z zasady teatru kulisowego. To szyderstwo w niektórych wypadkach łagodnieje, przemienia się w żart, zabawę. W *Krakowiakach i Góralach* nie ma ani ironii, ani kpiny, ale jest niewątpliwie widoczny żartobliwy stosunek do konwencji ówczesnego teatru prospektowego i kulisowego. Toteż persyflaż odnosi się zawsze do komedii. Gdyby nawet do tragedii stworzyć dekorację persyflującą, to oznaczałoby to, że twórcy robią oko do publiczności, że jest to raczej zabawa w tragedię, że gdy trupy padają jeden po drugim, można się nawet zaśmiać (cóż tych parę trupów przy dzisiejszej technice masowego zabijania?). Widać to w *Wyzwoleniu* z 1958 r. — scenografia w jakiś sposób ironizowała na tematy obrazów Matejki i w ten sposób szydziła z pewnych ideologii, a nawet próbowała zakpić z teatru iluzyjnego, pokazując — w zgodzie z poetą — jak się robi tę iluzję.

Ale ażeby było szyderstwo, podobnie jak w karykaturze, należało silnie oprzeć się o realizm, o epokę. Kubizm nie mógł stworzyć persyflażu, tylko neorealizm. W takim przedstawieniu jak *Żywot Józefa*, również komedia (w każdym bądź razie w łódzkiej inscenizacji i interpretacji aktorskiej), małe mansjony, małe domki, które udawały chatę, więzienie, dom kupca, pałac Faraona były przecież delikatnym żartem, ze szczerą uprzejmością, a nawet czołobitnością dla tych pięknych konwencji, w których gustujemy jak w bibelotach, jak w lampach naftowych przerobionych na elektryczne, jak w draperiach i falbanach, które znów powracają do wnętrza mieszkalnych, ale nie na zasadzie imitacji, jak to było w eklektycznym dziewiętnastym wieku, a przede wszystkim w epoce wiktoriańskiej — te dawne style, konwencje są przyjęte ze znużeniem oka, z żartem. Jest w tym jakiś intelektualny stosunek do życia, jakiś dystans, zamiłowanie w przeszłości, jak u starego antykwarza czy profesora zbierającego antyki w nowoczesnym mieszkaniu. Toteż persyflażem w końcu nazywamy nie tylko

te dekoracje, które kpią pod pozorem uprzejmości, lecz wszelkie scenografie nawiązujące do dawnych konwencji malarstwa, teatru czy stylu, interpretujące je żartobliwie.

Wszystkie dekoracje Daszewskiego są neorealistyczne, a niektóre również persyflażowe. Nie ma persyflażu w *Zbrodni i karze*, sądzę, że nie ma go również w *Jegorze Bułyczowie*, natomiast *Zemsta* lwowska (w przeciwieństwie do warszawskiej), *Pickwick*, *Majster i czeladnik*, a nawet *Wyzwolenie* warszawskie (w przeciwieństwie do lwowskiego) mogą być uważane za scenografię persyflażową.

Gdy mówimy, że Daszewski jest twórcą dekoracji persyflażowej, to nie znaczy to, że przedtem nic takiego nie zdarzyło się ani w Polsce, ani na świecie. Gronowski jeszcze w Teatrze im. Bogusławskiego projektował dekoracje do *Słomkowego kapelusza* Labiche'a, które tym się charakteryzowały, że wszystkie meble były malowane na kulisach dekoracji, zatem był to jakiś żart na temat dawnych konwencji teatralnych, a więc persyflaż. Ale potem niczego w tym rodzaju nie stworzył. Nie można również Frycza, dlatego że zrobił dekoracje kotarowe do *Hamleta*, uważać za prekursora teatru Vilara stosującego tę zasadę. Dekoracje Daszewskiego są konsekwentnie persyflażowe — dlatego należy uważać go za twórcę tej tendencji.

W *Celestynie* Rojasa (1947, il. 478—482) nie dostrzega się konwencji teatralnych jakiegoś stylu historycznego, wyraźne są natomiast — jak zwykle u Daszewskiego — konwencje współczesne. Tutaj objawiają się one w zastosowaniu do całego dramatu jednolitej konstrukcji: dwóch bocznych arkad piętrowych połączonych podestem i ramą. W tym układzie scenicznym Daszewski rozwiązuje wszystkie miejsca akcji: ulice i mieszkania.

Podobną zasadę zastosował w *Hamlecie* — i to jeszcze jeden dowód łączności okresu sprzed samej wojny z okresem powojennym — ale w inscenizacji tragedii Szekspirowskiej rezultat nie był najpomyślniejszy, tu natomiast, w *Celestynie*, był wspaniały. I w *Hamlecie* po bokach sceny stały wieże z dwupiętrowymi arkadami i łączył je podest, nad którym, jako zamknięcie, biegła rama o podobnym rysunku łuku. Mamy tu jakby to samo zadanie, tym razem pomyślnie rozwiązane. W *Celestynie* wieże zbliżyły się do siebie, a podest się znacznie obniżył (nie było można pod nim przejść jak w *Hamlecie*) — wskutek tego łatwiejsze były powiązania tych elementów konstrukcyjnych różnymi schodkami, ściankami. Łatwiejszy był również kontakt aktorów między sobą.

Dekoracja była utrzymana w zasadniczym kolorze złocistych ugrów, gdzieś niegdzie bardziej zielonawych czy rdzawych. Na tym tle pięknie rysowały się barwne kostiumy.

W tragikomedii Rojasa Daszewski utrzymał równowagę między tragedią, która wymaga form prostych i pewnego monumentalizmu, a komedią, żywą, barwną — oba nastroje doskonale były zrównoważone odzwierciedlając krwistość, bujność, realizm tej sztuki, oscylującej między najwyższymi i najniższymi

uczuciami, dającej pewien przekrój średniowiecznego życia Hiszpanii. Tę feudalną Hiszpanię najbardziej wyraziście charakteryzował ferm skomponowany z kościołów i murów obronnych, z dominującą nad miastem wieżą katedry. Ale i on nie wprowadzał nastroju jakiejś ponurości czy grozy, raczej charakteryzował piękną architekturę średniowiecznego miasta. Żadnego ekspresjonizmu, żadnego zaangażowania się artysty w ten czy w tamten nastrój — po prostu obiektywne stwierdzenie faktu.

Schiller raz jeden od tej zasady odszedł: wówczas gdy wprowadził na scenę pochód-procesję czarnych, zakapturzonych mnichów, chcąc jakby zobrazować tę najwyższą i groźną potęgę — pożądanego wrażenia nie osiągnął.

Inscenizacja *Burzy* Szekspira została stworzona przed wojną w łódzkim Teatrze Żydowskim. Powtórzenie w 1947 r. wypadło jednak okazale i ze względu na warunki sceny, i na obsadę aktorską. Dlatego omawiamy ją na tym miejscu, w okresie powojennym (il. 483—485, 501).

Wszelkie poprzednie inscenizacje *Burzy*, i polskie, i zagraniczne (o ile mi wiadomo), podkreślały stronę pewnej fantastyki tego dramatu, wydobywały elementy widowiskowo-baletowe: daleka wyspa, na której czarodziej urządza przedziwne seanse spirytystyczne z muzyką i tańcami, bawiła widzów, a dla dekoratorów była wdzięcznym tematem do wykorzystania sceny obrotowej, wyciągów i wszelakich innych maszyn, tematem do skonstruowania skalistych podestów porośłych podzwrotnikową florą.

Burza dla Schillera i Daszewskiego jest przede wszystkim inscenizacją pewnej filozofii. A więc podkreślają i elementy teatralne, i elementy intelektualne. Dekoracja jest jak gdyby ilustracją wykładu (a nie ilustracją miejsca akcji w stylu iluzjonistycznym). Mapa-prospekt wskazuje, że akcja dzieje się na wyspie, lecz ażeby widz nie przyjął jej jako autentycznej mapy żeglarskiej, napis na niej głosi: *Totus mundus agit histrionem* — cały świat jest teatrem. Dwie kulisy boczne stanowią tło dla elementów dekoracyjnych: chaty Prospera i jaskini Kalibana. Poziomy pomost jest miejscem postaci niewidzialnych. Jedną gałąź oznacza las, inną gałąź oznacza inne miejsce w lesie. Umowna również jest chata Prospera: jakby zbudowana z desek i jakby renesansowo-barokowa; bo przecież nie chodzi o to, z czego Prospero zbudował tę chatę, jakimi narzędziami zrywał drzewo, o tych sprawach pisze raczej Defoe w *Robinsonie* — dla wykładu filozofii Szekspirowskiej są to rzeczy nieistotne. Prolog sztuki (scena na statku) jest wyraźnie odcięty od akcji zasadniczej ramą zodiakalną, z okrągłym wycięciem, lunetą, przez którą z oddalenia obserwujemy wstęp do sztuki. Jest to jakby przekrój statku, ale raczej schemat niż realistyczna konstrukcja.

Z tak przygotowanym materiałem do wykładu, przy pomocy różnych przyrządów i map, można przedstawić poglądy starego Szekspira na sprawy naszego świata, poglądy pełne optymizmu, przebaczenia i smutku. Tak musiał

również patrzeć na świat stary Rembrandt malując Ojca w obrazie *Powrót syna marnotrawnego*.

Stąd Prospero (Adwentowicz) miał charakteryzację i kostium Szekspira, ukazujące się potworki wzorowane były na malarstwie Boscha, Kaliban — problem najtrudniejszy — miał kostium skomponowany z liści, jakby z łusek — wszystko traktowane graficznie.

Krakowiacy i Górale, *Celestyna*, *Burza* to najwspanialsze po wojnie inscenizacje Schillera i Daszewskiego. Ich drogi jednak się rozeszły, z wielką szkodą przede wszystkim dla polskiego teatru. W 1949 r. Schiller obejmuje dyрекcję Teatru Polskiego w Warszawie, Daszewski zostaje kierownikiem plastycznym nowo odbudowanego w stolicy Teatru Narodowego.

W latach 1948—1949 zachodzą zasadnicze zmiany w stylu scenograficznym Daszewskiego.

Jegor Bułyczow (1949) jest najbardziej reprezentatywny dla tego stylu, w którym skomponowane są również trochę wcześniejsze *Lekkożylna siostra* i *Wyspa pokoju* oraz późniejsze *Świętoszek*, *Zemsta*, *Śmierć Pazuchina*, *Mieszczanie*. Plan tych dekoracji jest podobny, a rozwiązanie kolorystyczne niewiele się różni: wszędzie ten sam układ ścianek, podobne ustawienie mebli i rozwiązanie góry draperią, wszędzie powtarza się kolor ugrowy w odcieniach szaro-zielonawo-ciepłych.

Ale cóż tym dekoracjom można zarzucić? Kolor jest niemal idealny, bo świetnie przyjmuje wszelkie światło zimne i ciepłe oraz stanowi doskonałe tło dla aktora. Kompozycja wspaniała, bo daje możliwości wszelkich sytuacji oraz zapewnia widoczność ze wszystkich miejsc. Szczegóły są wtopione w całość: palmy, obrazy, dywany, serwetki, kwiaty mają jeden kolor w różnych wariantach, ten szary ugier oliwkowy. Pomimo naturalistycznego natłoku schematyczna kompozycja i jednolity kolor nadają dekoracji wyraźnie antynaturalistyczny charakter. Daszewski broni się wspaniale i w tym cofaniu się znać doskonałego mistrza, który wobec przeważających sił, czy też w poczuciu chwilowego osłabienia, zachowuje cały spokój i nie robi żadnego ruchu śmielszego, ażeby nie narazić się na potknięcie i klęskę, wierzy w swój talent techniczny raczej niż twórczy, odkrywczy.

Jeżeli przyjmiemy, że okres ten opiera się na dziewiętnastowiecznej formie, to czy ta zasada potwierdza się w pracach Daszewskiego? Do pewnego stopnia tak. Cechami tej scenografii są: schematyczny plan na zasadzie trapezu i brak subiektywnego stosunku do tematu. Ten plan trapezowy spotykamy już wcześniej: przede wszystkim w *Krakowiakach i Góralach* — w świadomym nawiązaniu, dla zabawy i dydaktyki, do persyflażu, do konwencji XVIII i XIX wieku. I ten schemat — wyrażany dwoma ściankami bocznymi na przedzie sceny pod ostrym kątem do rampy, zamknięciem proscenium lub ścianą równoległą do rampy oraz z paludamentami jako rozwiązaniem góry —

ten schemat spotkamy w dekoracji *Bułyczowa*, *Świętoszka*, *Zemsty*. Obiektywizowanie, tak typowe dla dekoracji XIX wieku, objawia się w braku osobistego stosunku, w braku interpretacji dramatu. Formy plastyczne nie są kształtowane pod wpływem stylu tekstu dramatycznego, są jednakowe dla komedii i tragedii. Ten „obiektywizm“ uderza szczególnie w pracy Daszewskiego, który w przedwojennych scenografiach *Klubu Pickwicka*, *Zemsty*, *Wieczoru Trzech Króli*, *Świętoszka*, *Ożenku* bardzo sugestywnie interpretował dramat, przede wszystkim komedię. Tendencja ta zaznacza się również w powtarzających się zestawieniach kolorystycznych; nie jest to zawsze jeden i ten sam kolor lokalny, ale jeden i ten sam ugię oliwkowy.

Co jednak broni Daszewskiego przed takim regresem, jaki widzieliśmy u innych scenografów? Umiejętność komponowania i graficzny warsztat współczesny. Pomimo schematycznego planu Daszewski unika symetrii: bardzo delikatnie różnicuje stronę prawą i lewą sceny, zachowując jednak równowagę; precyzja tych kompozycji jest matematyczna. W *Jęgorze Bułyczowie* (il. 489) kominek z lewej równoważy szafę z prawej, kanapa i fotel — stół z krzesłami; wnętrze łuku położonego na osi sceny podkreślonej statua z lampą jest rozwiązane niesymetrycznie przez skos schodów i kontrastujące z nimi pionowe drzwi; przewód kominowy dla asymetrii ma jedną linię pionową, drugą skośną, niemal pod prostym kątem do balustrady schodów; pionową latarnię z prawej równoważy poziomy obraz z lewej. W ten sposób scenograf dochodzi do jakiegoś „upchania“ mieszczańskiego wnętrza — co jest elementem charakterystycznym epoki — a przecież zachowuje plastyczną kompozycję artysty, a nie mieszczanina, który to wnętrze urządzał. To drugie założenie stosował w okresie naturalizmu Stanisławski i zachował dzisiejszy MChAT, założenie bardziej autentyzujące i mniej artystyczne; zadanie scenografa w takim wypadku jest minimalne, raczej psychologiczne niż plastyczne; raczej odtwórcze niż twórcze. Daszewski znalazł rozwiązanie zadowalające obie tendencje. Matematyce brył i linii odpowiada również matematyka kolorystyczna. Na ogólną gamę oliwkową składają się różne odcienie kolorów jaśniejszych i ciemniejszych, cieplejszych i zimniejszych. Drobiazgowość Daszewskiego posunięta jest do najdalszych granic: każdy rekwizyt jest studiowany i opracowywany wielokrotnie, zanim otrzyma definitywny kształt. W tym olbrzymim dziele tworzenia tysiąca arcydzieł pomaga Daszewskiemu cały sztab jego starszych i młodszych asystentów i studentów. Każda plisa serwety czy rama obrazu, czy liść narysowane są w wielkości naturalnej i zaopatrzone w próbkę koloru. Nic nie jest pozostawione przypadkowi, samodzielności pracowni czy dobieraniu z rekwizytorni i magazynów. W ten sposób Daszewski uzyskuje wspólną jedność dekoracji, jedność stylu przyjętej konwencji. Na scenie nie ma ani jednego przedmiotu autentycznego, prawdziwego, wszystko jest komponowane. Toteż scenografia Daszewskiego w tym okresie nawrotu do naturalizmu stanowi jakąś ostoję sztuki w teatrze, podtrzymuje walory trwałe każdej

dobrej plastyki: kompozycję form, linii i kolorów, dbałość o całość i każdy szczegół — walory dosyć akademickie, ale podstawowe. Inni scenografowie popadli w tym okresie w całkowitą bezradność plastyczną albo ratowali się jakąś rekonstrukcją obrazów sztalugowych, albo wreszcie zaprzestali pracować w teatrze. Wartości akademickie *Bułyczowa* są jednak trwałe; niewątpliwie była to najlepsza scenografia na festiwalu sztuk radzieckich.

Ale przecież międzywojenna scenografia Daszewskiego charakteryzowała bardziej wnikliwie dramat, osoby, konflikty, szukała jakichś symboli, przenosi. W dekoracji *Bułyczowa* brak atmosfery niepokoju politycznego, spowodowanego nastrojami rewolucyjnymi i zbliżającą się klęską starego porządku i klasy kupieckiej; brak osobistej tragedii umierającego Bułyczowa. Przeciwnie, pokój jest pięknie posprzątany, jakby nie było większych zmartwień, jakby chodziło o scharakteryzowanie pracowitej służby Jegora, a nie jego samego, a nie wielkich problemów tej sztuki.

Piotr Borowy w miesięczniku „Teatr” tak pisał o tej dekoracji: „Artysta mógł wprawdzie pokazać go [dom Bułyczowych] bardziej odpychającym przez brzydotę przedmiotów, które tutaj są rozmieszczone ręką zapłaconego dekoratora, a nie rękami Bułyczowych. Mógł przedstawić wnętrze, w którym coś zostało z dawnej rodziny zubożonych burlaków (z których pochodził Bułyczow), gdzie bogactwo mierzyło się pierzynami i poduchami. Mogło z tej przeszłości i chciwości coś w domu pozostać. Scenograf wybrał inne wnętrze. Pokazał sytą mieszczańską rodzinę, którą stać na urządzenie bogatego domu i ustawienie w nim rzeźb. Mogło być i tak.”⁸⁷ Rozumowanie bardzo niebezpieczne. Jegor mógł mieszkać w zamku, mógł nająć dekoratora-tapicera dziwaka, mógł... ale co to ma wspólnego z tym dramatem? Równie niezadowolająca jest propozycja pokazania przy pomocy rekwizytów przeszłości bohatera. Zresztą może jest on namalowany na którymś z obrazów, może któryś z jego przodków burlaków zabił własnoręcznie niedźwiedzia, który wisi na ścianie. Nie, ilustracja niczego nie zmieni. Chodzi o to, co Borowy nazywa „sytą mieszczańską rodziną”, którą pokazał Daszewski, a której nie pokazał Gorki. Przecież nie o błogosławionej i spokojnej sytości żołądka Bułyczowych jest ta sztuka, lecz o niepokoju ideowym, o przemianach społecznych, o walce klas i walce wewnątrz klasy. Tego niepokoju nie ma w dekoracji, bo nie ma w niej interpretacji sztuki, jest tylko obiektywne tło: bogaty salon mieszczański z końca XIX wieku.

Bogaty salon mieszczański z XVII wieku widzimy w *Świętoszku*. Układ kompozycyjny pozostał ten sam: ścianka z lewej i z prawej, kominek i szafa, meble na środku, z jednej strony stół z krzesłami, z drugiej równoważąca kanapa; w głębi podest i wejście, a kotary zamykają całą kompozycję; kolor ciepłoszary. Żadnej informacji dla widza, że będziemy mieli do czynienia z komedią, żadnego wykpienia świętoszkostwa — realistyczny, estetyczny obraz dawnych obyczajów, dawnego urządzenia wnętrza (il. 486, 487).

Brak również nastroju komediowego w dekoracjach do *Zemsty* (1953, reż. B. Korzeniewski, il. 490—493). Dekoracja lwowska z 1934 r. narzucała przedstawieniu charakter groteskowy. Teraz, sądząc po dekoracjach, *Zemsta* była poważnym dramatem, niemal naturalistycznym. Toteż pokoje starannie są nakryte sufitem, zaopatrzone dla ogrzewania zimą w kominki, a drzwi zrobione są z mocnych desek. Pomiędzy pokojami Cześnika i Rejenta nie widać większych różnic, które charakteryzowałyby tych dwóch tak różnych szlachciców. Dekoracja podwórza zamkowego wnosi do przedstawienia jakiś charakter romantycznych ruin — czy dlatego, że tu spotykają się zakochani Wacław i Klara? A przecież pomimo tych zastrzeżeń dekoracja Daszewskiego budzi podziw precyzją kompozycji, wykończeniem każdego detalu, jednością logiczną, delikatnością zestawień kolorystycznych. Oko z podziwem zatrzymuje się na każdym szczególe i zauważa np., że niektóre wypukłości są uzyskane malowaniem na poły graficznym i iluzyjnym; czy jest to uproszczenie techniczne, czy ślady korzystania z dawnych doświadczeń? Więcej charakterystyki tej komedii znajdziemy w kostiumach: Papkin jest jakby małym Napoleonem, przepasany szarfą, we fraku z orderami i w kawalerskich spodniach; wyraźne jest różnicowanie Cześnika i Rejenta. Podstolina i Klara noszą suknie bliższe empir'owi niż biedermeierowi. Wszystkie kostiumy są traktowane graficznie i doskonale zestawione z dekoracją kolorystycznie, w tej samej delikatnej i złamanej tonacji, bez mocnych akcentów barwnych i walorowych — jak to widzimy na ilustracjach w żurnalach mody z tej epoki.

W podobnym stylu co omawiane wyżej scenografie są skomponowane również *Wyspa pokoju* Pietrowa i Ilfa i *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego, to znaczy plan tych dekoracji stanowi trapez, a kolor jest oliwkowougrowy. Bardziej autentyzujące są dekoracje do *Mieszczan* Gorkiego, oparte na planie prostokąta, jak w prawdziwym mieszkaniu. A jednak i tu nie może być mowy o jakimkolwiek naturalizmie dzięki opracowaniu graficznemu, jednolitości gamy kolorystycznej.

W 1956 r. Daszewski komponuje scenografię do *Kordiana* w reżyserii Erwina Axera (il. 494—498). Monumentalność dynamiczna, patetyczna nie leży w charakterze artystycznym ani Daszewskiego, ani Axera. Dlatego obaj inscenizatorzy — w przeciwieństwie do Schillera — nie mieli zamiaru pokazania mas ludzkich, lecz indywidualnego człowieka, romantyka z epoki romantyzmu, jego zmagania wewnętrznych z samym sobą (nawet gdy agituje spiskowców). Węzłowym punktem inscenizacji była chyba scena na Mont Blanc. Słowacki umieszcza na tym szczycie swojego bohatera symbolicznie, jako „posąg człowieka na posągu świata“, jako oznakę najwyższego wzniesienia się myśli Kordiana, jego przełomu. To „miejsce akcji“ wyskakuje ze sztuki i jest przez poetę tylko zaznaczone uwagą inscenizacyjną: „stoi na najwyższej igle góry Mont Blanc“. Inne sceny mają dokładny opis dekoracji i nie ulega wątpliwości, że Słowacki wyobrażał je sobie w najlepszym wypadku jako panoramy operowe. Zachwy-

cał się przecież (w liście z 10. XII. 1831) inscenizacją (techniczną) *Roberta diabła* w Operze paryskiej, z cmentarzem, na którym błękitne ogniki ożywiały marmurowe mniszki, a ożyłe, po małym balciku, z powrotem kamieniały. Fantastyczno-symboliczna scena Prologu odbywa się przecież wg Słowackiego w chacie „sławnego niegdyś czarnoksiężnika Twardowskiego w górach karpackich — przy chacie obszerny dziedziniec — dalej skały — w dole bezlistne bukowe lasy. Ciemność przerywana błyskawicami“.

Daszewski pominął i jedną, i drugą informację. Monolog Kordiana jest deklamowany publiczności na teatralnym podeście, na jasnym tle powietrznym. Żadnej sugestii jakiejś wielkiej przestrzeni poza przestrzenią sceny, żadnej wysokości poza wysokością niskiego, dwustopniowego podestu. Te dwa prostokątne podesty to zasadniczy teren akcji, ułatwiający reżyserowi ustawienie aktorów, ażeby byli widoczni dla publiczności. Miejsca akcji „zamarkowane“ są kilkoma elementami; masy ludzi — „zamarkowane“ kilkoma aktorami. Plac Saski z wojskiem i tłumem przedstawiony jest przez kilku oficerów i trzy sztandary. Scena na Placu Zamkowym — przez kilku mieszczan i bazę kolumny. Szpital wariatów — trzy postacie siedzące na łózkach. Watykan — czerwień, złocisty kontur tronu, na którym siedzi Papież, papuga i złocisty kontur aksamitem wyłożonej ściany. Droga we Włoszech: dwie strzaskane kolumny. Ogród: jedno drzewo; inna część ogrodu — dwa pnie sosen, ruina, wazon, chmury. Podziemia — ciemna mensa ołtarza na czarnym tle. Prolog — 3—4 diabłów w I części i 3 aniołów nieruchomych w części II. Koronacja — biskup i dworzanin.

Te elementy dekoracyjne są jak najprostsze, doprowadzone do form geometrycznych, czy to będzie kolumna (bez imitacyjnego strzaskania), drzewo, którego korona jest płaskim, ciemnym rombem, czy chmury — również w formie wydłużonego, poziomego, ciemnego rombu. Wydaje się, że Daszewski nawet założył sobie eliminację łuku i linii falistej; wszystkie formy określone są liniami prostymi — realizm na granicy ujęcia geometrycznego.

Ta sama surowość podyktowała rozwiązania kolorystyczne — bardzo delikatnie rozegrane szarości, różne ugry, spokojne niebieskości. Jedyne w scenach u Papieża uderza piękna, ciemna czerwień; a w podziemiach — czerni.

Kostiumy „siedzą“ w tej dekoracji. Jest więc w nich również zasadnicza tonacja szarości ciepłych, zimnych, jaśniejszych i ciemniejszych z pewnymi akcentami mocniejszymi: suknia Violetty, a przede wszystkim tęczowi aniołowie, tym bardziej kolorowi, że oglądamy ich po szarych diabłach. Prostotę kompozycyjną odnajdujemy również w rysunku kostiumów: żadnych falban, plis, szlaczków, ozdób — maksymalna prostota. Diabły mają tylko długie szaty i trójkątne, małe nietoperzowate skrzydła; na twarzy maski. Nie znaczy to, że Daszewski dąży do uogólnień pozaczasowych, do poszerzenia epoki na okres bezepokowy i niewymierny. Nie. Kostiumy są wyraźnie romantyczne, polskie, tak samo jednoznaczne jak drzewa.

Ten kierunek inscenizacyjny, wywodzący się z jednej strony z indywidualności artystycznej Daszewskiego i Axera — intelektualistów, twórców kamerateatralnych — z drugiej strony z pewnej sytuacji artystycznej i politycznej, był bardzo logicznie przeprowadzony we wszystkich elementach spektaklu i stanowił jeden z widomych znaków teatralnych nowego okresu.

Kordiana przyjęto na ogół dobrze. Rygoryzm tej scenografii był w owym czasie bardzo potrzebny po opisowości minionego okresu. Przedstawienie, co prawda, nie emocjonowało, nie oszałamiało — a raczej dawało do myślenia. Wniosków inscenizatorzy nie wyciągali, nie agitowali — każdy z widzów sam musiał szukać aktualności w problematyce sztuki.

Chyba dopiero w scenografii do sztuki Samuela Becketta *Czekając na Godota* (Teatr Współczesny, 1957, il. 502, 503) odnajdujemy dalszy ciąg wspaniałej i oryginalnej plastyki Daszewskiego, dalszy ciąg *Pickwicka*. Ale o ileż bardziej smutny. Na to dzieło plastyczne złożyły się nie tylko elementy dekoracji i kostiumów, lecz również reżyseria Jerzego Kreczmara i gra aktorów: Tadeusza Fijewskiego, Jana Koechera, Józefa Kondrata i Adama Mularczyka — słowem, całe przedstawienie, tak konsekwentne, jednolite i twórcze, że trudno byłoby odgraniczyć poszczególne składniki. Na specjalną uwagę zasługują aktorzy, którzy potrafili tutaj zsynchronizować ruch i gest nie tylko z kostiumem, ale również z ogólną koncepcją tej inscenizacji — co zdarza się u nas dosyć rzadko.

Podzielimy aktorów na dwie grupy: jedni uosabiają postać, wcielają się w nią, są tą postacią, drudzy raczej postać przedstawiają, komponują. W pierwszym wypadku na scenie jest jakby jeden człowiek — postać dramatu, w drugim — dwie: aktor i proponowana, przedstawiana postać. Pierwszy rodzaj aktorstwa ma w sobie coś z iluzjonizmu dziewiętnastowiecznego, drugi zawiera intelektualny dystans. Pierwszy oparty jest na naśladownictwie rzeczywistości, a więc bardziej naturalny, drugi — na komponowaniu nowej rzeczywistości, a więc bardziej sztuczny, a więc bliższy takim konwencjom, jak komedia dell'arte, opera chińska, cyrk. Aktor pierwszego typu wychodzi od wnętrza postaci — reszta jakby sama się kształtuje; najważniejsza jest interpretacja słowa; gest, niemal nieświadomy, jest wynikiem odczucia, bo wówczas staje się naturalny, a nie sztuczny; warsztat tego jakby literackiego aktora będzie oparty przede wszystkim na technice dykcji; „wnętrze“, przeżycie musi wynikać z założenia, że nie jesteśmy w teatrze, że nie ma widzów, że nikt się nie przygląda, że istnieją naturalne warunki dramatu; oklaski podczas akcji przeszkadzają, wytrącają aktora ze świata rzeczywistego, tamtego świata — dramatycznego, a nie tego — teatralnego; zakłada się więc istnienie czwartej ściany, stąd potrzeba wielkiej ilości rekwizytów: kwiaty, papierosy; potrzebny jest deszcz i nastroje świetlne — wszystkie elementy dla stworzenia jak najlepszych warunków wizji lokalnej. To jest aktor typu obiektywizującego. Aktor drugiego typu — przeciwnie — jest aktorem subiektywnym, bo pokazuje swoją kompo-

zycję postaci, swoją interpretację; i ten element subiektywizmu wyraźnie podkreśla przesadnym rysunkiem; ten aktor istnieje tylko wtedy, gdy istnieje widz, on dla niego gra, jemu przekazuje swoje myśli o myślach autora czy postaci; dla takiego aktora przyjęcie założenia o istnieniu czwartej ściany byłoby przeszkodą; to jest aktor plastyczny, a jego warsztat oparty jest przede wszystkim na pantomimie; przecież widz nie tylko słyszy, ale widzi (a może przede wszystkim widzi?), gest więc musi być sprawdzony wizualnie, musi być skomponowany, a więc syntetyczny, uogólniony, wzmocniony, przerysowany. Przykładem pierwszego typu aktora są np. aktorzy Stanislawskiego. Przeciwnieństwem jest aktor Meyerholda. Nie wiem, czy współczesny typ aktorstwa łączy te dwie krańcowości, ale na pewno wyzbywa się iluzjonizmu przeżywania i nie poprzestaje na samej zewnętrzności formy, na pewno aktor współczesny komponuje swoją rolę opierając się na założeniu istnienia widza, który słyszy i widzi, który chce wierzyć w to, co się dzieje na scenie, a jednocześnie subiektywnie ustosunkować się i do postaci, i do wypadków (refleksje natychmiastowe, oklaski).

I chyba analogie z rozwojem malarstwa nie są przypadkowe. Malarstwo dziewiętnastowieczne również było literackie, również zaprzeczało istnieniu płaszczyzny płótna, również wymagało całkowitej wiary widzów w rzeczywistość tego, co malowane. Malarstwo współczesne wprowadza ten dystans między malarzem a tematem, tę subiektywność artysty, pokazuje technikę, fakturę.

Nazwano inscenizację warszawskiego *Godota* „cyrkiem filozoficznym“. Określenie jest bardzo słuszne. Ten cyrk widoczny jest we wszystkich elementach przedstawienia: w kostiumie i charakteryzacji aktorów, w charakterze gry, rekwizytach, dekoracji.

Dekoracja to jakaś przestrzeń zamknięta płachtą cyrkowego namiotu, która u d a j e horyzont. To nie jest przestrzeń wolna, lecz zamknięta, ograniczona, mała jak więzienie. Ażeby nie było nieporozumień, Gogo uciekając uderza o tę płachtę jak o mur — nie ma ratunku! Kilka podestów małych, różnej wysokości, rozrzuconych samotnie na scenie — odizolowane wysepki dla odizolowanych ludzi; jak rozstawione na arenie cyrkowej klocki-piedestały dla popisu zwierząt czy błaznów. Ferra — jak banda okrągłej areny. Kostiumy i charakteryzacja klaunów: Gogo ma ubranie za długie, Didi zbyt krótkie, Gogo — jasne, Didi — ciemne; marynarka Gogo — w paski podłużne, Didi — w paski poprzeczne; spodnie w kraty i pasy, buty zbyt wielkie i z zagiętymi noskami, czarne meloniki i słomkowe kapelusze, jaskrawa charakteryzacja. To są niewątpliwie elementy cyrkowe. Ale jakże bliskie Daszewskiemu! Podobnymi „chwytami“ operował w *Pickwicku*, w *Wieczorze Trzech Króli*. Tam również kostium był komponowany z podobnych elementów krat i pasów. Ta grafika kostiumowa jest wzbogacona elementem czasu ukazującym się w zniszczeniu (element w cyrku nieobecny); ale i zniszczenie ubrania ukazuje Daszewski w konwencjach graficznych — wyraźnie podmalowane plamy, wyraźne łaty.

Jak zauważa Kral: „Kostiumy Didi i Gogo u d a j ą, że są ubraniami włóczęgów [...]. Są to kostiumy włóczęgów Becketta, którzy są jednocześnie klaunami cyrkowymi — l u d ź m i reprezentującymi na scenie tragiczność bytowania ludzkości.“⁸⁸ Cyrkowa jest również para Lucky i Pozzo — człowiek trzaskający batem i koń (u Becketta bardziej tragicznie wyobrażona niż w cyrku). Pozzo, pomimo dużego brzucha, jest bardzo lekki, porusza się na palcach, jakby brzuch był napompowanym balonem. Rzodkiew, którą rzuca Gogo, jest piłeczką! Lucky chyba jest najmniej błazeński, najbardziej serio, bo zastąpił konia czy tresowanego niedźwiedzia, niewolnika, człowieka pracy, który jest na powrozie.

I jeszcze jedna postać — mały pastuszek, posłaniec od Godota: w białym czystym ubranku, z dużym białym kapeluszem na głowie, jak aureolą; wygląda na aniołka stylizowanego na ludowo.

Jedną z najważniejszych cech współczesnego przedstawienia jest kompozycja całości obrazu scenicznego, kompozycja sytuacji, ruchu i gestu w ramie sceny. W wypadku *Czekając na Godota* mamy na szczęście dokumentację jego integralności: fotografie kolejnych faz przedstawienia, fotografie kolejnych obrazów. I termin „obraz“ ma tutaj swoje realne znaczenie, bo naprawdę sytuacje są komponowane plastycznie (stałe na kanwie konwencji cyrkowej, a więc pewnej sztuczności i akrobatyki). Do kompozycji oczywiście włączona jest dekoracja (a może raczej kompozycja figuralna wychodzi z dekoracji?), to znaczy podesty-postumenty i drzewko, które stanowi oś symetrii (przy asymetrycznym układzie gałęzi); na tle tego drzewka staje czasami Lucky i wydaje się, jakby strzały czy dzidy były wbite w jego ciało. Na podestach-postumentach stają i siadają postacie sztuki — jak tresowane niedźwiedzie w cyrku, gdy pokazują swoje sztuczki. Jeden Pozzo nie podlega obowiązkowi tresowanego zwierzęcia: nie staje na podeście — on tresuje.

Zastąpmy ludzi schematyczną kreską, a przekonamy się bardzo wyraźnie o zwartości i bogactwie wariantów kompozycyjnych. Układ tych kresek będzie stałe inny i zawsze plastycznie celowy, oparty na kontrastach i podobieństwach, na rytmie nieregularnym, na kompozycji wyższych i niższych pionów; tworzą się jakieś figury geometrycznej kompozycji — zawsze wpisane w ramę sceny, co podkreśla zamknięcie, skończoność tego świata (plastycznego i ideowego). Tych figur geometrycznych szukamy w każdym obrazie sztalugowym, ażeby odpowiedzieć sobie, na czym polega jego kompozycja. I ta kompozycja będzie inna, gdy artysta stawia sobie za cel przedstawienie całego świata, inna, gdy pokazuje tylko jego fragment, część — zamknięta lub otwarta, dośrodkowa lub odśrodkowa (np.: kubistyczna i impresjonistyczna).

Ta kompozycja plastyczna wyraża prawdy psychologiczne. Gdy Lucky przebiega przez scenę, dźwigając walizki, z pętlą sznura na szyi, Didi i Gogo chrońnią się na podeście-wysepce, trzymają się razem (są przyjaciółmi), Didi wyższy i lekko pochylony, Gogo bardziej przestraszony, schylony niżej, schowany pod

ramię towarzysza — jak posąg, który można by zatytułować: „Co nam przyszość przyniesie?” Spojrzenie ich nie podąża za Luckym, lecz wypatruje tego, który przyjdzie, tego, który rządzi sznurem. I zawsze strach i niezrozumienie wypadków będzie ich razem łączyło i zawsze będą szukali izolacji na swojej wysepce.

Zdjęcia dwóch scen uwidaczniają kompozycję obrazów; i nie jest to kompozycja fotografa — jak to bywa często, gdy fotograf przez odpowiedni wybór kąta widzenia i kadru otrzymuje skomponowane zdjęcie, które nie ma nic wspólnego z obrazem teatralnym, zawierającym się zawsze w ramie sceny — to są naprawdę dokumenty z przedstawienia, dowody przemyślanej, twórczej kompozycji plastycznej wszystkich artystów.

Pozostaje tylko problem rozwiązania kolorystycznego. Szarość Daszewskiego pozostała — ale wyraża ona bardzo słusznie szarość życia, monotonię, nudę: szarordzawa jest ziemia, szaroniebieskawe niebo, szarobrązowe drzewo. W kostiumach ostrzejszą plamę stanowi żółto-rdzawo-biały kostium Pozzo, a kostiumy Gogo i Didi są — na zasadzie kontrastu — jeden biały, drugi czarny, jak stroje piekarza i kominiarza (oczywiście bez symboliki, raczej jak w cyrku).

Czekając na Godota to jedno z najpiękniejszych przedstawień na scenie polskiej po wojnie, jedno z najbardziej plastycznych i najbardziej jednolitych.

Horzyca i Daszewski powtórnie inscenizowali *Wyzwolenie* w 1957 r. na festiwal sztuk Wyspiańskiego. Koncepcja plastyczna była tym razem inna. Poprzednie *Wyzwolenie*, z 1935 r., miało wiele cech ekspresjonistycznych.

Pisano o nowej scenografii Daszewskiego do *Wyzwolenia*, że jest matejkowska. Czy to znaczy, że w konwencjach malarstwa historycznego, a więc jakaś monachijsko-dziewiętnastowieczna? Na pewno jest matejkowska przez pokazanie niektórych postaci według portretów mistrza. Dekoracja może również przypominać jakąś katedrę z obrazów Matejkowskich, np. *Kłęski lignickiej*, bo jej nastrój osiągnięty jest przy pomocy sztandarów, świeczników, witraży, sugestii głębi. Może przypominać obrazy Matejki koloryt z typowymi akcentami różnych czerwieni na tle ciemnych brązów. Jest więc coś z atmosfery, z klimatu płócien mistrza. Ale z inscenizacji Daszewskiego (il. 226) przebija jakaś ironia w stosunku do obrazu społeczeństwa przedstawianego przez Matejkę: tworzy grupy postaci upozowane jak w *Batorym* czy *Kościuszcze pod Racławicami*, nawiązuje do znanych portretów, ale wszystko to jest jakieś pocztówkowe, naiwne. Tej ironii nie dostrzegam w kostiumach, nazbyt, wydaje mi się, serio potraktowanych.

Ten pastisz jest w zgodzie z didaskalią Wyspiańskiego. Wiemy, że Wyspiański miał dla swojego mistrza wiele szacunku, ale patrzył na jego dzieło krytycznie i reprezentował inne poglądy artystyczne i społeczne — co udowodniliśmy już w części drugiej niniejszej pracy. Wyspiański nie żąda iluzji katedry, przeciwnie, dekorację na oczach widzów montują maszyny — iluzja pryska. Wyspiański, przypominam, chciał jakichś prowizorycznych dekoracji,

ad hoc przez maszynistów teatralnych ustawionych. Daszewski skonstruował więc podesty i schody ażurowe, jakby sklecone z kilku desek: zamarkowane stopnie wiodące do tronu biskupiego, prowizoryczna kazalnica, trumna św. Stanisława zaznaczona tylko białą kreską na czarnym tle, witraże zawieszzone w przestrzeni, świeczniki bardzo proste, dalekie od jakiegoś autentyzmu — raczej z rekwizytorni teatralnej. Te elementy zamarkowanej jakby na próbę dekoracji wysuwają zza kulis maszyniści, opuszczają z góry świeczniki, które ledwie migocą; w ich słabym świetle majaczą sztandary historyczne. Sklepienie kościelne, wysokie, odgadujemy; lekko oświetlone witraże tworzą głęboką perspektywę, w głębi rozeta nad wejściem. Zamarkowana dekoracja wytwarza prawdziwy nastrój wawelskiej katedry. Próba przeradza się w przedstawienie — teatr w prawdę.

Ale krok dalej, a bylibyśmy w tak świetnym pastiszu dziewiętnastowiecznym, że nieomal w panoramie iluzjonistycznej. Bo praktykable nikną zakryte tłumem statystów, rysunek trumny jest niedostrzegalny, nie odczuwa się braku ścian, w półmroku zatraca się grafika kostiumów. Frapuje żywy obraz, czuje się niemal kadzidlane dymy. Wraz z nimi rozwiewa się ironia i pastisz. Może zawinili tu aktorzy, w których interpretacji zbyt mało odczuwało się dystansu do postaci, zbyt mało ironii. Może i reżyser okazał się bezsilny i nie potrafił na nowo spojrzeć na dzieło, które było jego dużym sukcesem... ale niemal ćwierć wieku wcześniej. A może to tylko oświetlenie było zbyt iluzyjne?

W latach następnych obserwujemy w pracach Daszewskiego powrót do koloru i lżejszej formy. Jego *Parady* (zbiór małych obrazów scenicznych, w stylu komedii dell'arte, Jana Potockiego) przypominają świetne scenografie przedwojenne. Może jest w nich mniej ironii, satyry, a więcej rygorystycznego porządku, mniejsze bogactwo kolorystyczne, ale przedstawienie miało duży sukces, w czym zasługa olbrzymia scenografii, ale i aktorów, przede wszystkim Barbary Krafftówny i Wiesława Gołasa, oraz reżysera Ewy Bonackiej (il. 499, 500).

Podobne zalety miała scenografia do sztuki Shawa *Nigdy nie można przewidywać* (z H. Głowacką), z bardzo skromną, ale wytworną dekoracją i pięknymi kostiumami z początku naszego wieku, niejednokrotnie bardzo odważnymi w zestawieniach kolorystycznych (il. 506—508).

Te prace, niewątpliwie i neorealistyczne, i satyryczne, a więc typowe dla stylu Daszewskiego, charakteryzują się spokojem kompozycyjnym, skromnym rozbudowaniem architektonicznym, jakąś syntezą posuniętą jak najdalej. W dekoracji nie ma żadnych komentarzy, żadnych symboli. O ile dawniej Daszewski był niejednokrotnie zbyt rozgadany, to teraz jest raczej milczący. Czy jest to jedynie sprawa zmian dokonujących się w samym artyście? Wydaje się, że społeczeństwo (publiczność) również poszukuje pewnego spokoju, że nie pragnie komentarzy jednoznacznych, że wystarczy tylko napomnienie, sugestia...

Daszewski jest jednym z największych scenografów nie tylko polskich, ale światowych. Stworzył w Polsce nowy kierunek w scenografii, zwany neorealiz-

mem (1930), który był reakcją na geometryzację kubistyczną, zbliżającą się coraz bardziej do abstrakcjonizmu i konstruktywizmu, nawrotem do określania miejsca i czasu akcji chociaż w formie syntetycznej i z uwzględnieniem charakteru sztuki. W przeciwieństwie do Wyspiańskiego, Drabika i Pronaszk, reprezentujących tendencje monumentalne w scenografii polskiej, Daszewski jest satyrykiem. Komedia jest mu bliższa niż tragedia, ironia — niż liryczny sentymentalizm, racjonalistyczna analiza — niż pasja i namiętność.

Daszewski ma bardzo wyraźną indywidualność artystyczną. Jako plastyka teatralnego charakteryzuje go intelektualny stosunek do dramatu, precyzyjna kompozycja, graficzny warsztat. Najwybitniejsze prace mają charakter satyryczny (jak *Klub Pickwicki*, *Zemsta*, *Wieczór Trzech Króli*), drugi rodzaj to scenografie neorealistyczne (jak *Zwycięstwo*, *Zbrodnia i kara*, *Celestyna*), trzeci — persyflaże nawiązujące do konwencji teatralnych czy plastycznych (*Krakowiacy i Górale*, *Burza*, *Wyzwolenie* z 1958).

Daszewski buduje dekoracje raczej płytko, co łączy się z jego warsztatem graficznym. Podesty jego są znacznie mniej rozbudowane niż Pronaszk. Służą jako bardzo prosty piedestał dla osadzenia trójwymiarowej dekoracji na środku sceny (podobnie jak w kubizmie) oraz do wzbogacenia ruchu i pozy aktora, do stworzenia — poprzez kompozycję małych płaszczyzn, schodków, pochylni — odpowiednika rytmu komediowego. Daszewski nie akcentuje bryły dekoracji, nawet rozbija ją, podobnie jak kostium, typowymi pasami czy plamami graficznymi. Jego konstrukcje architektoniczne zawsze są w zgodzie z prawami statyki — zaważyło na tym jego wykształcenie architektoniczne — ale przez odrzucenie elementów, które nie grają, przez pewną deformację w kierunku charakteryzacji satyrycznej osób dramatu elementami ich domu Daszewski tworzy jakieś wnętrza interpretujące sztukę, mówiące o postaciach, komentujące akcję. I całość, jak staroświeckie zdjęcie w albumie, umieszcza często w jakiejś zabawnej ramie, a na antrakt zasłania, jak okładką, malowaną kurtyną, która również komentuje sztukę i epokę. I tu Daszewski spełnia już rolę inscenizatora, często znacznie trafniej niż reżyserzy.

Komentarze satyryczne Daszewskiego mają zawsze wyraz społeczno-polityczny, nie są igraszką formalistyczną, wywodzą się z satyry politycznej przeniesionej na kostium i architekturę wnętrza. Ta satyra drwi przede wszystkim z mieszczaństwa dziewiętnastowiecznego, z postaci Bałuckiego i Zapolskiej, ze szlachty Fredry. Bohaterowie, którzy tylko bawili publiczność, a więc byli w jakiś sposób sympatyczni i mili, teraz, w inscenizacjach Daszewskiego, obnażają swoją głupotę, zacofanie, złośliwość, groszorbstwo, pieniactwo, niemoralność, wyzysk słabszych, świętoszkowatość — a więc cechy swojej klasy, dotychczas zakamuflowane przez inscenizatorów pozbawionych orientacji społeczno-politycznej. Socjalistyczne, komunistyczne przekonania Daszewskiego skierowały ostrze jego satyry w słusznym społecznym kierunku. I to również jest cecha tego artysty nie spotykana zwłaszcza na Zachodzie.

Jest rzeczą zadziwiającą, jak temu artyście udawało się wprowadzać na sceny polskie w okresie międzywojennym i nowe formy plastyczne, i komentarz polityczny bez napotkania, jak w wypadku Pronaszki i Schillera, na wrogość wojewodów, krytyków i społeczeństwa mieszczańskiego. Nie napotkał ani kpiny, ani groźby. Może walka przy pomocy śmiechu, satyry, karykatury jest łatwiej przyjmowana aniżeli wtedy, kiedy „na scenie lud się burzy i grozi“, lub też gdy używa się „akcesoriów technicznych, fabryczno-instalacyjno-maszynowych i konstruktorskich“ — jak pisał Treter.

Po wojnie ironia i satyryczne kpiarstwo znikają ze scenografii Daszewskiego. W dekoracji panuje większy spokój, zarówno architektoniczny, jak i kolorystyczny, który po 1949 r. skostnieje w pewnym schemacie kompozycyjnym opartym na planie trapezu i kolorze oliwkowym — jak to widać w *Jęgorze Bułyczowie*, *Lekkomysłnej siostrze*, *Świętoszku*, *Pazuchinie*. Po 1955 r. obserwujemy powrót do koloru i swobodniejszej kompozycji (*Parady*, *Godot*, *Nigdy nie można przewidzieć*). Wpływy kompozycji kubistycznej zanikły. Podesty spotyka się bardzo rzadko, elementy dekoracji są najczęściej sprowadzone do płaskich ścianek. Charakterystyka miejsca akcji i czasu — minimalnymi znakami, napomknieniami. Natomiast kostium staje się głównym akcentem kolorystycznym i jest rozwiązywany, tak jak zawsze u Daszewskiego, graficznie.

Stworzony przez Daszewskiego kierunek neorealistyczny w dużym stopniu wpłynął na oblicze polskiej scenografii. Wpływy widoczne są w ostatnich pracach Drabika, w dekoracjach Frycza, Pronaszki i Śliwińskiego, ale w jeszcze większym stopniu w twórczości następnych pokoleń naszych scenografów. Jest to kierunek, który najdłużej panuje na polskich scenach, przechodząc różne fazy od satyrycznej do syntetycznej.

Daszewski jest wychowawcą wielu scenografów-neorealistów, do których należą m. in. Kosiński, Strzelecki, Rachwański, Nowicki, Stańczak, Bąkowski. Charakteryzuje ich komponowanie dekoracji w ścisłym powiązaniu z tekstem dramatycznym i zespołem teatralnym, intelektualny stosunek do dramatu, objawiający się między innymi w stosowaniu persyflażu, wreszcie warsztat graficzny.

Daszewski niesłychanie wzbogacił polski teatr, przyczynił się do ewolucji tej sztuki, odkrył nowe środki wyrazu scenograficznego. Wraz z Pronaszką, Drabikiem i Fryczem tworzy wielką czwórkę scenografów polskich, nowoczesnych plastyków sceny.

XI
W KRĘGU
NEOREALIZMU

W ostatnich latach okresu międzywojennego do teatru wchodzi wielu młodych scenografów, wychowanków Frycza, Drabika, Pronaszki, Daszewskiego, Schillera — to znaczy absolwentów Akademii Sztuk pięknych w Warszawie i Krakowie oraz Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie. Wśród nich należy wymienić: Roszkowską, Kosińskiego, Cegielskiego, Lorentowicz, Ujejskiego, Golusa, Rybkowskiego, Strzeleckiego.

Zaraz po wojnie ich szeregi zasilą: Stopka, Kantor, Rachwalski, Nowicki, Sadowski, Jędrzejewski, Przeradzka, Lange.

Wszyscy ci scenografowie odegrają w rozwoju polskiego teatru rolę bardzo ważną, szczególnie po II wojnie światowej, bo opanują niemal wszystkie sceny i przyczynią się do ogólnego podniesienia poziomu plastyki teatralnej.

Do 1955 r. styl wymienionych scenografów można by w przybliżeniu określić jako rozwinięcie wprowadzonych już przez Frycza, Drabika, Pronaszkę, a szczególnie przez Daszewskiego kierunków plastycznych, przede wszystkim neorealizmu. Ale niektórzy mają bardzo wyraźną indywidualność, charakterystyczny sposób komponowania i zdobyli już wybitną pozycję artystyczną. Niemniej ich twórczość nie jest zakończona i należy oczekiwać jeszcze ciekawych dzieł i wpływu na rozwój teatru.

W tej grupie scenografów umieściłbym również Axera, który chociaż zaczął pracę przed II wojną światową, to jednak dopiero po 1946 r. zaczął odgrywać ważniejszą rolę w teatrze.

Natomiast Kantor wyraźnie odrywa się od tej grupy i jego twórczość omówić wypada w innym rozdziale.

Na ogół prace wymienionych scenografów można określić jako neorealistyczne, z różnymi tendencjami do klasycyzmu i baroku, w oparciu o różne techniki, graficzną, architektoniczną i malarską. Ale wszystkie scenografie w ja-

kiś sposób określają czas i miejsce akcji i charakter utworu (komedia, tragedia). Ci scenografowie doskonale mieszczą się w scenie pudełkowej i bez większych trudności współpracują z reżyserami, z którymi wspólnie tworzą inscenizację, koncepcję przedstawienia.

Znajdujemy się tu już w drugim etapie rozwoju teatru.

Pierwszym etapem była rewolucyjna reforma teatru; w tej rewolucji raz zwyciężali inscenizatorzy-reżyserzy, raz malarze, często przegrywał autor, rodziły się nowe kierunki, dochodziło do sporów, głoszone idee krańcowe we wszystkich dziedzinach, ze scenografią i architekturą teatralną włącznie.

Potem następuje jakieś uspokojenie i szukanie formy jakby klasycznej: kubizm rezygnuje z dążności abstrakcyjnych i nawraca do większego realizmu, rodzi się nowy realizm, neorealizm, i praca w teatrze układa się na zasadach respektowania autora, aktora, reżysera i scenografa. Respektuje się również zasadniczy podział budynku teatralnego na scenę i widownię i w obu częściach wprowadza się tylko nowe ulepszenia: trochę inne rozwiązanie balkonów, rampy, ramy scenicznej, światła, maszynerii.

Ten drugi etap jest jak gdyby uporządkowaniem zdobyczy okresu rewolucyjnego, a więc i pewnym zahamowaniem rozwoju, jakimś zdobywaniem terenu przez infiltrację, a nie atakiem. To, co było awangardą, przyjmuje się powszechnie.

Te cechy charakterystyczne występują nie tylko w polskim teatrze i scenografii, ale widoczne są wszędzie — w jednych krajach ta zmiana kierunku nastąpiła w sposób gwałtowny, w drugich — w spokojniejszy.

W pierwszym okresie było kilku geniuszy, w drugim — mnóstwo wybitnych artystów szło wytkniętą przez nich drogą, stroniąc od rozwiązań zbyt radykalnych. Ale zasadnicze idee reformatorów zostały spełnione i przyjęły się w społeczeństwie.

W Polsce w tym pierwszym okresie Osterwa tworzy zakon Redutowy, Schiller — monumentalny i polityczny Teatr im. Bogusławskiego, Wierciński — ekspresjonistyczny Teatr Nowy w Poznaniu. Schiller uwspółcześnia *Nieboską*, Pronaszkę buduje przestrzeń z abstrakcyjnych niemal sześcianów i unieruchamia aktora twardymi rurami, Drabik wszystko rozwala ekspresjonistycznymi wizjami. Nowe koncepcje budynków teatralnych, antypudełkowych, sferycznych, tworzą Pronaszkę, Syrkusa i Gall.

Potem inscenizacje Schillera i Wiercińskiego nie budzą już tak żywych sporów. Pronaszkę staje się mniej surowy i rygorystyczny, Daszewski wprowadza neorealistyczną formę i graficzny obraz mieszczący się świetnie w ramie teatralnej. Kosiński może najlepiej wyrazić ten nowy klasycyzm umiarem formalnym i myślowym.

Oczywiście należy się spodziewać nowej ofensywy, nowego zrywu artystów, nowego konfliktu ze społeczeństwem — będzie to trzeci etap rozwoju teatru współczesnego.

OTTO AXER

Twórczość scenograficzną Axera można podzielić na cztery okresy: pierwszy — wstępny, przedwojenny, we Lwowie i Łodzi, drugi — powojenny, w Łodzi, trzeci — okres lat 1949—1954 i czwarty — poszukiwania nowych dróg.

Po ukończeniu studiów malarskich w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Axer wyjeżdża jako stypendysta do Paryża. Po powrocie w 1932 r. zostaje zaangażowany do teatru lwowskiego jako scenograf przez Wilama Horzycę; głównym scenografem był Andrzej Pronaszko.

Axer już wcześniej zapoznał się z malowaniem dekoracji w pracowniach teatralnych Krakowa, ale z problemami projektowania na dobre zetknął się dopiero we Lwowie.

Niewątpliwie jego wykształcenie i praca malarska oraz graficzna w jakiś sposób oddziaływały na styl dekoracji. Malarstwo Axera moglibyśmy nazwać postimpresjonistycznym. Ten termin obejmuje malarstwo dość długiego okresu, nie jest konkretny, ale niewątpliwie postimpresjonizm charakteryzuje się dominacją koloru, zamgloną formą, zachowaniem płaszczyzny obrazu, pewnym realizmem. W stosunku do fowizmu jest spokojniejszy i mniej dekoracyjny, w stosunku do kubizmu — bardziej kolorowy i mniej bryłowaty, w ogóle — bardziej komunikatywny. Polscy „kapiści“ z lat 1925—1930 mogliby być do tego kierunku zaliczeni. Jak wiemy, Komitet Paryski powstał w Akademii krakowskiej i miał na celu ułatwianie młodym malarzom wyjazdu do Paryża na studia — stąd powstała grupa „kapistów“ (tak nazwanych od inicjałów Komitetu Paryskiego), pozostająca bardzo wyraźnie pod wpływami francuskimi. Axer studiował w tym czasie w tejże Akademii i w Paryżu — toteż jego malarstwo mniej więcej mieści się w tym kierunku.

Również grafika Axera jest gatunku postimpresjonistycznego. Formy nie są wyraźnie okonturowane precyzyjną kreską, lecz raczej sugerowane grupami kresek, które tworzą formę rozwianą, zamgloną — sugestię formy.

Nie wszystkie scenografie Axera wywodzą się z jego malarstwa i grafiki, dlatego że niejednokrotnie warunki zmuszały go do projektowania scenografii do wielu rodzajów sztuk, współpracował bowiem z bardzo różnymi reżyserami, a i dlatego również, że jako scenograf dosyć łatwo ulegał wpływom i poddawał się kierunkom ekspresjonistycznym i konstruktywistycznym, nie mówiąc już o socrealizmie, dosyć obcym jego indywidualności. Toteż twórczość Axera nie jest jednolita. Ale najciekawsze prace mają charakter malarski: intensywna paleta kolorowa, czasem okonturowana czarną kreską jak w obrazach Rouaulta, swobodna kompozycja, silna faktura.

Z okresu przedwojennego z wielu prac Axera należy wymienić: *Operę za trzy grosze* (1933) w reżyserii Radulskiego, *Podróż po Warszawie* (1934, projektowaną wspólnie z Pronaszką) i *Nieboską komedię* (1938) w reżyserii Schillera.

W przeciwieństwie do panujących poglądów uważam scenografie *Opery za trzy grosze* i *Podróży*, projektowanych we Lwowie, za bardziej wartościowe od scenografii *Nieboskiej*, wystawionej w Łodzi, dlatego właśnie, że są bardziej indywidualne, bardziej malarskie. W tej malarskości Axer jest zupełnie różny od Drabika, bo bardziej ironiczny, żartobliwy, bardziej współczesny przez kompozycję oderwaną od ramy, osadzoną na podeście. Inny również niż Daszewski, bo malarski, a nie architektoniczno-graficzny. Ten styl powinien być wyznaczyć repertuar Axera — komediowy raczej niż monumentalny. W *Operze za trzy grosze* Brechta (il. 509) Axer buduje podest, na którym będą markowane poszczególne miejsca akcji; nad tym wszystkim wznosi się jakaś wieża, przedstawiająca syntetycznie miasto przez domy nawarstwione jeden na drugim. Domy te były malowane szkicowo, swobodnie, i charakteryzowały nędzę i brud.

Kilka lat później Axer projektuje dekoracje do *Nieboskiej*. Stefania Skwarczyńska stwierdza, że w inscenizacji *Nieboskiej* w Łodzi połączony został romantyzm ze współczesnością. Okres romantyczny został wyrażony modą kostiumową i stylem architektonicznym dekoracji. Współczesność wyrażała się w sposobie traktowania kostiumu i architektury; „np. gotyk odczytany przez człowieka z ery żelbetonu. W oczy rzucała się — pisze Skwarczyńska — nie tyle finezja i strzelistość łuków i ich wiązań, ile masyw kamienny opanowany linią śmiałą, energiczną. Dążność do «zmaterializowania» niejako wzlotów idealistycznych utworu, która wyraziła się głównie śmiałą ekspozycją tworzywa, narzuceniem wrażeniom widza ciężaru bryły, odwrót od tradycyjnej, «idealizującej» lekkości w wystawie, której celem było ukrycie materii — najpełniej uwidoczniły się w scenograficznym potraktowaniu scen fantastycznych i scen przenoszących akcję utworu w świat nadprzyrodzony”⁸⁹ (il. 510, 511).

O dekoracji Drabika do tej sztuki również można powiedzieć, że to gotyk z żelbetonu — a to po prostu schematyczne łuki i trójkąty ekspresjonistyczne, charakteryzujące obie *Nieboskie* i narzucone obu scenografom przez Schillera wbrew ich indywidualności, bo Drabik nie był konstruktywistą, a Axer — prócz tego — nie był monumentalistą.

Po wojnie Axer kontynuuje pracę w teatrze łódzkim, tworząc, między innymi, scenografię do *Nocy gniewu* Salacrou, do *Otella*, *Psa ogrodnika* Lope de Vegi, *Igraszek z diablem* Drdy, *Na dnie* Gorkiego. Dla Teatru Kameralnego projektuje również kilka dekoracji, najciekawsza z nich to *Szelmostwa Skapena*.

Prace te są dosyć różnokierunkowe — bardziej lub mniej realistyczne, bryłowe lub malarskie. *Noce gniewu*, pomimo tematyki, bardzo wyraźnie precyzują miejsce akcji mocną zabudową i fakturą, podczas gdy sztuka jest raczej jakimś wspomnieniem, w którym czas i miejsce zazębiają się, nakładają na siebie, zacierając precyzyjną granicę.

Otello zmierza w kierunku sztuki historycznej. Wenecja i Cypr są wiernie odmalowane, zbyt wiernie jak na potrzeby tragedii Szekspirowskiej. W deko-

racji i kostiumie zbyt nierealizm zacieśnia zagadnienie do konkretnego wydarzenia sensacyjnego.

W *Psie ogrodnika* jest więcej fantazji i swobody, ale może zbyt wiele pracy modelatorskiej w ornamentyce. Zmiany są jednak dowcipne, w stylu komediowym, dokonywane na oczach widza, co podkreśla konwencje teatralne.

Bardzo dobre są *Szelmostwa* (il. 512, 513) bardzo w stylu Axera, którego dotychczas w czystej postaci nie mieliśmy wiele okazji oglądać. A więc malarstwo, lekkość, żartobliwość. Zasadnicza akcja toczy się na kilku podestach, które otaczają małe domki-mansjony. Gdy bramy tych domków zamykają się, akcja przenosi się na proscenium — jakby na zewnątrz, na ulicę. Tłem jest prospekt, nieco krzywy, z zaznaczonym malarsko morzem i jakby przypięty malowanym gwoździem. Na tle tego prospektu w pewnym momencie odpłynie miniaturowy stateczek (makieta). Muzykanci towarzyszący akcji są umieszczeni widocznie z boku sceny. Całość sprawia wrażenie lekkiego żartu, nawiązuje do konwencji teatru komedii dell'arte, z podkreśleniem „nieudolności” tego jarmarcznego teatru — scenograf robi oko do widza, żeby tego wszystkiego nie brał na serio, bo to komediantci dla publicznej zabawy „odstawiają” taki teatr.

Podobne w koncepcji i chyba najlepsze z dotychczasowych scenografii Axera są *Igraszki z diablem*. Inscenizował je Leon Schiller. Premiera odbyła się w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w 1948 r. (il. 516—518, 543).

Inscenizacja jest oparta na założeniu, że przedstawienie jest odgrywane przez grupę aktorów jarmarcznych. Axer bardzo trafnie rozwiązał zagadnienie plastyczne, dając jakby prymitywną dekorację komediantów, o liniach prostych, a nawet prostackich, o proporcjach niezgrabnych i kolorach ostrych, jaskrawych. Drzewa, skały wycięte były konturowo z dykty, inne fragmenty malowane, nawet na zasłonach, wiszących krzywo, połatanych. Techniczne rozwiązanie polegało na zastosowaniu małej obrotówki przedzielonej w połowie kotarą; po bokach tej obrotówki, na tle kotary stały fragmenty dekoracyjne zmieniające się dosyć rzadko, w antraktach, i sugerujące, że akcja dzieje się w lesie czy w piekle. Natomiast na obrotówce dekoracja zmieniała się często i precyzowała miejsce akcji: przed chatą Sarkafarki (z napisem), przed grotą Pustelnika czy też przed bramą piekielną, w sali Belzebuba. Te zmiany dokonywały się szybko, bo podczas akcji maszyniści zmieniali dekoracje — bardzo proste — na kole obrotowym poza kotarą środkową. Mała kurtynka prosceniowa, na pół wysokości sceny, ułatwiała niektóre zmiany nie przerywając akcji; wypisany był na niej — z zamierzoną nieudolnością — tytuł sztuki.

Sztuka Drdy nie odznacza się głębią — ot, taka sobie bajka dla starszych dzieci. Założenie inscenizacyjne uczyniło więc z wad zaletę sztuki; dało również scenografowi doskonałą bazę dla kompozycji plastycznej. Prymitywizm, tak chętnie stosowany w teatrze w grze aktorów i inscenizacji, występuje również bardzo wyraźnie w malarstwie współczesnym. Twórcą tego kierunku jest Rousseau-Celnik — autentyczny prymitywista. Obrazy jego mają wiele uroku przez swoją

dziecięcą naiwność, przez infantylny sposób przedstawiania ludzi i przyrody. Po nim wielu malarzy będzie świadomie malowało w sposób bardzo prosty, jak dzieci. Takie obrazy znajdziemy u Makowskiego, u Kleego, u Miró. Ten prymitywizm widoczny jest w prostych zestawieniach kolorów, czarnych, żółtych, czerwonych — jakby kolorów dziecinnych kredek; w swobodnym malowaniu okonturowanym grubą czarną kreską lub też w rysunku bardzo precyzyjnym i drobiazgowym, ale z pominięciem proporcji — również charakterystycznym dla dzieci; w nadawaniu postaciom kształtów uproszczonych, jakby drewnianych, kukielkowych. Sposobów wyrażania prymitywizmu jest wiele, od najbardziej bezpośrednich do najbardziej wyrafinowanych. Zawsze to prowadzi do jakiejś świeżości koloru i formy, nieraz daje rezultaty zabawne, nieraz — poważne.

Axer w *Igraszkach* stosuje kontrastowe kolory, swobodnie kładzione „od pędzla“, „wpuszczane“, a następnie grubą, również swobodną czarną linią okonturowuje formę, wydobywając ją w ten sposób i zamykając kształt. Zamiast przemyślanej kompozycji daje spontaniczną improwizację, zamiast konstrukcji — impresję, zamiast grafiki — malarstwo.

Jest w tej scenografii dużo dowcipu, przede wszystkim w kostiumach. Aniołowie mają prążkowane skarpetki i słomkowe kapelusze z piórkiem, loki z żółtej włóczki wełnianej, diabły zaś ogony z wiechci słomianych — oczywiście diabły pospolite, bo arystokracja diabelska na dworze Belzebuba wzoruje się na dyplomacji i wojskowych. Pierwsi noszą fraki, a w chwilach zdenerwowania kręcą ogonami jak monoklem na sznureczku. Strój wojskowych reprezentuje wszystkie armie, bo mundur jest angielski, a hełm pruski. Sam Belzebub — jak często władcy — nosi mundur generała z sutymi epoletami. Kostiumy łowców są połączeniem strojów jeźdźców z sugestią łaciących koni (spodnie brązowe i białe plamy). W tym „prymitywizmie“ mieścił się również komentarz społeczno-polityczny, ułatwiający odczytanie sztuki przez widza i wzbogacający utwór.

Pierwszą sztuką w tej estetyce — realizowaną najpierw w Łodzi, a potem, w 1949 r., w Teatrze Polskim w Warszawie — jest *Na dnię* Gorkiego wg inscenizacji Stanisławskiego. Fakt ten jest aż nadto wymowny, niemal symboliczny. Schiller, zamiast stworzyć własną, nowoczesną inscenizację, opiera się na przedstawieniu z 1902 r., przedstawieniu naturalistycznym, granym naturalistycznie w dekoracjach i ubraniach naturalistycznych. Co prawda Axer trzymając się w zasadzie planu MChATu uporządkował kompozycję, fakturą zróżnicował ścianę i deski, nadał całości jakąś gamę kolorystyczną. Światło szło w kierunku wydobywania pewnych partii z aktorem i zagubienia reszty w półmroku. Niemniej to nie był twórczy spektakl.

W 1949 r. Schiller obejmuje po Szyfmanie warszawski Teatr Polski i na nowej placówce rolę kierownika plastycznego będzie odgrywał Axer. Po Pronaszce i Daszewskim on staje się współpracownikiem Schillera. Ale nie powtórzy się wspaiały okres Teatru im. Bogusławskiego czy teatru lwowskiego, nie

będzie nawet kontynuowana linia inscenizacji powojennej, którą Schiller zaczął *Krakowiakami*, *Burzą*, *Celestyną*, *Igraszkami*. Nowi *Krakowiacy* musieliby się chyba ukazać w inscenizacji z 1913 r. Nastąpił powrót do dekoracji naturalistycznej sprzed pół wieku, z tą tylko różnicą, że wówczas była ona malowana, a teraz budowana. „Twórczość” polegała na rekonstruowaniu panoram wg obrazów malarzy rosyjskich, rekonstruowaniu pałaców z fontannami (i z wodą), jak w *Ostatnich dniach* Bułhakowa, na żmudnych studiach autentycznych mundurów, odznaczeń i medali. Schiller zagubił się całkowicie i pociągnął za sobą innych, Axera pierwszego. Niedobre były przedstawienia *Boga, cesarza i chłopą* Haya i *Tai Yang budzi się* Wolfa (1950), nie zdobyły rezonansu na widowni i nie zapisały się w historii teatru.

Również inscenizacja Schillerowska *Hrabiny* Moniuszki nie była udana; jakaś pogmatwana politycznymi wstawkami, zbyt dużymi komentarzami, a scenografia Axera dosyć niejednolita: bardziej skrótowna w dekoracji salonu, bardziej realistyczna — niemal dziewiętnastowieczny obrazek — w scenie ostatniej.

Przyjrzyjmy się bliżej dekoracjom z tego okresu. Każde miejsce akcji posiada oddzielną dekorację, wypełniającą całą przestrzeń sceny, zamkniętą z boków i od góry, pozbawioną tylko ściany przedniej — a więc wg konwencji naturalistycznych. Ten naturalizm jeszcze bardziej podkreśla się fakturowaniem ścian trocinami, które udają chropowatość muru z kamienia; często stosuje się prószenie dla „podniszczenia” dekoracji, dla stworzenia zacieków, brudu, kurzu. We wnętrzach natłok mebli i autentycznych bibelotów, które mają stworzyć naturalną atmosferę aktorowi. Jedynym elementem malarskim jest jaka taka kompozycja kolorystyczna, tzn. zestawienie koloru ścian, firanek, mebli. Ale te problemy rozwiązywali w ubiegłym wieku tapiczerzy bogatszych mieszczańskich domów.

W dekoracjach plenerowych panuje dążenie do stworzenia iluzji przestrzeni przy pomocy fermów; drzewa możliwie najwierniej naśladowane — wycinanymi z płótna czy tiulu tysiącami liści. Podesty są kaszerowane i oklejane płótnem, ażeby wyglądały na prawdziwą ziemię czy błoto.

Zadnej interpretacji utworu w plastyce, żadnej indywidualności scenografa. Problemy formalne stają się nieważne, utożsamia się formę z formalizmem i pomimo ataków na naturalizm faktycznie kontynuuje się ten kierunek mieszczański.

Gdzie indziej objawy są jeszcze wyraźniejsze, bo nawet w dziedzinie technicznej: malowane iluzjonistycznie dekoracje, drzewa na siatkach, paludamenty... Przypominają się słowa Stanisławskiego: „Porozcinane kawałki nieba wiszą u góry rzędami od proscenium aż po ostatni plan...”

Prace Axera są chyba najtypowszymi przykładami socrealizmu w Polsce. Po tej linii idą niemal wszyscy scenografowie. Choć mniej eksponowani, mniej widoczni, tworzą w tych samych konwencjach. Autor niniejszych słów — również.

Po Schillerze Teatr Polski obejmuje w 1950 r. Bronisław Dąbrowski, a gdy odejdzie po pięciu latach, również nie będzie mógł się pochwalić sukcesami. Axer również nie. Wystawione wspólnie z Dąbrowskim *Lalka* wg Prusa, *Mq-dremu biada* Gribojedowa i *Polacy nie gęsi* Morstina nie są zapewne naturalistyczne, jednakże nadmiernie rozbudowane, opisowe, ciężkie. Axer próbuje różnych sposobów. W *Lalce* buduje ramę prosceniovą, a w dekoracjach unika zamknięcia wnętrza. W poetyckim dramacie Gribojedowa również ściany nie są pełne, pokoje przedzielone są tylko kolumnami, ale całość jest ciężka, zbyt potężna.

W sztuce Morstina Axer skomponował parę ładnych kostiumów; te same zalety — kostiumowe — miała scenografia *Drogi do Czarnolasu* Maliszewskiego w Teatrze Współczesnym — w obu wypadkach projekty Axera mają wartości nie tylko historyczne, lecz również kolorystyczne, są bogate dekoracyjnie w duchu epoki renesansu.

Nadchodzi rok 1955. Axer, w przeciwieństwie do wielu innych, zdał sobie sprawę z drogi, po której kroczył; drogi — jak sam ją określi — „trzymania się kłamki“, to znaczy realistycznego szczegółu.

Ale zwykle ucieczka od pewnego kierunku prowadzi do skrajności w kierunku przeciwnym. W ostatnim okresie twórczości Axera niejednokrotnie jego dekoracje będą budziły zastrzeżenia z powodu zbyt dalekiego odejścia od realizmu i od konwencji autora. Mam na myśli *Pana Twardowskiego* i *Marię Stuart*. *Pan Twardowski* nie ma szczęścia w powojennym teatrze polskim. Wszystkie inscenizacje albo były zbyt realistyczne, albo zbyt konwencjonalne, albo przesadnie „nowoczesne“. Plansze Axera są interesującymi obrazkami — na scenie nie wyszły, nie sprawdziły się w muzyce. Strasznie dużo niepokoju w tej scenografii, która akompaniuje muzyce dosyć spokojnej, nawet banalnej. Ale w muzyce jest jakiś folklor — element może najcenniejszy — a w scenografii brak go całkowicie. Muzyka jest dosyć realistyczna, a plastyka odpowiadałaby raczej nowszej formie muzycznej, bardziej dynamicznej. Zdaje się, że tylko Drabikowi udało się stworzyć dekorację nie tylko odpowiadającą utworowi muzycznemu, ale podpierającą go bardzo mocno i właściwymi środkami plastycznymi.

Niemal równie malarski jest *Faust*, wystawiony w Operze warszawskiej w reżyserii Ludwika René. Inscenizatorom chodziło o oderwanie się od szablonu operowego. Ale muzyka jest chyba bardzo szablonowa. Niemniej niektóre obrazy są bardzo sugestywne. Axer zastosował tutaj podobne rozwiązania miasta jak w *Operze za trzy grosze*: nawarstwione domy traktowane szkicowo, malarsko. „Noc Walpurgi“ wyrzucono poza nawias dramatu i zrobiono z niej divertissement baletowe na tle abstrakcyjnych obrazów bardzo intensywnych w kolorze (il. 523).

Maria Stuart została zrealizowana w całkowicie innych konwencjach — jakby konstruktywistycznych. Ażurowy podest z żelaznych rur, żelazne maszty stanowiące arkady i drzewa — czy odpowiadały one rzeczywiście poezji Słowackiego?

Kostiumy zaś były innego gatunku: oparte o historyczny styl, ale uproszczone, jednolite w kolorze, dobrze charakteryzujące postać (il. 524).

Natomiast dekoracje do *Mazepy* (il. 535), wystawionej w Teatrze Polskim nieco później (podobnie jak *Maria Stuart*, w reżyserii Romana Zawistowskiego), są chyba dobre, bo bardzo proste — operujące kilkoma łukami różnie ustawianymi w wielkiej przestrzeni jakiejś sali — dostatecznie określają miejsce akcji, są komunikatywne i mają w sobie poezję. W podobnej konwencji była rozwiązana dekoracja do *Maskarady* Lermontowa (il. 525), o architekturze lekko tylko zaznaczonej, eksponująca aktora, tworząca niekiedy bardzo ciekawy nastrój, adekwatny utworowi, np. w scenie balu, w której Axer zastosował jakąś ścianę luster; odbijały się w niej — dosyć mgliście — białe sylwety tańczących par, powiększając liczbę aktorów i tworząc jakby atmosferę niematerialną. Porównanie z podobną w charakterze sztuką *Mądrym biada* wykazuje zmianę na lepsze w scenografii Axera.

Ale wydaje mi się, że najciekawszymi pracami z tego okresu są scenografie do *Kłucza od przepaści*, *Oficera werbunkowego* i *Gburów*.

Założenie plastyczne *Kłucza od przepaści* Gruszczyńskiego, wystawionej w Teatrze Kameralnym w 1956 r., było dosyć nowe, architektoniczne, przestrzenne. Formami czarno-białymi Axer uzyskał na małej scenie sugestywną architekturę klasztorną, niepokojącą — w czym pomogły mu pewne chwytły ekspresjonistyczne, jak zdeformowane łuki, pochylone i trójkątne ściany — ale bez przesady i trafnie charakteryzującą niepokój utworu. Bardzo silna faktura chropowatych ścian stanowi tutaj element malarski raczej niż autentyczny i nadaje tej małej dekoracji wiele siły i patosu, którego na większej scenie niejednokrotnie Axer nie uzyskuje (il. 514, 515).

Styl *Podróży po Warszawie*, *Szelmostw Skapena*, *Igraszek z diablem* reprezentuje również *Oficer werbunkowy* Farquhara, wystawiony w 1957 r. w Teatrze Polskim w reżyserii Warneckiego. Axer zaprojektował bardzo ciekawe dekoracje w formie lekkiego szkicu, rysunku impresyjnego kreską przerywaną, czarną, na podkolorowanym tle. W dekoracji zmieniały się tylko pewne fragmenty, a zmiany te dokonywały się na oczach widzów. Całość miała więc jednolity charakter żartobliwy. Niepowodzenie przedstawienia nie jest winą scenografii. Axer nawiązał do swoich najlepszych tradycji, a jednak nie powtórzył sam siebie, np. z *Igraszek*, lecz dał nowe rozwiązanie: rysunek został wycięty w dykcie i zawieszony jak wycinanka na tle horyzontu, białego jak papier (il. 519—521).

Stworzona w tym samym roku, również wspólnie z Warneckim, inscenizacja *Gburów* Goldoniego jest bardzo interesująca od strony plastycznej. Axer oparł się o konwencje komedii dell'arte. Ale pomimo tej jarmarcznej koncepcji nie powtórzył ani *Igraszek*, ani *Oficera*. Na tle prospektu sugerującego Wenecję ustawił podest, na którym zmieniały się zawieszane na stałej konstrukcji jakichś żerdzi bardzo proste, prymitywne i kolorowe dekoracje, określające miejsce akcji. Scenografia lekka, pełna powietrza, przestrzeni, radości (il. 522).

Nieco wcześniejsza inscenizacja *Mizantropa* Moliera zawiodła pod każdym względem: reżyserskim, aktorskim, scenograficznym. Pomysł posłużenia się małą obrotówką Teatru Kameralnego dla zmiany miejsca akcji okazał się bolesny w skutkach. Dekoracja nie wiadomo dlaczego się kręciła, nie stwarzała atmosfery salonu barokowego francuskiego, była przeciwna konwencjom Moliera i stylowi epoki, przeszkadzała dialogom.

Pewne podobieństwo do dekoracji *Klucza od przepaści* widoczne jest w wystawionym w 1959 r. w Teatrze Kameralnym *Domu Bernardy Alba* Lorki w reżyserii Marii Wiercińskiej: podobna tonacja czarno-biała, podobna prostota architektoniczna i silna, malarska faktura chropowatych, ochlapanych ścian. Kompozycja jest jednak inna, inne rozwiązanie sytuacyjne. Wraz z czarnymi kostiumami kobiet ta biała architektura tworzy bardzo sugestywny, mocny obraz, wsparty realistyczną reżyserią i dobrą grą aktorów, zwłaszcza Zofii Małynicz (il. 533).

Przyjęcie zasady realizmu syntetycznego i malarskiego dało bardzo dobre rezultaty w scenografii do *Don Karlosa* Schillera (il. 527—531) i *Eryka XIV* Strindberga (il. 534). Kostiumy bogate, ale raczej jednolite w kolorze, ornamentacyjne, ale bez drobiazgowości, a dekoracje proste, malarskie, sugerujące jakąś architekturę zamiast ją odtwarzać, obliczone na efekty oświetlenia, a również na zamiłowanie publiczności do bogactwa i teatralności.

Spoglądając na całokształt twórczości Axera musimy zauważyć różnorodność kierunków, brak jakiejś jednolitej, ciągłej linii rozwojowej. Axer przerzuca się z malarstwa na bryłę, z prostoty na przeładowność, z realizmu na formy niemal abstrakcyjne, spotkamy u niego również ekspresjonizm, grafikę. Słowem, próbował niemal wszystkiego.

Z drugiej strony jednak pewne jego scenografie były bezsprzecznym sukcesem i one wyznaczają artystyczny profil Axera, plastyka o zamiłowaniach kolorystycznych, operującego swobodną kreską, predysponowanego do sztuk komediowych, w których realizację wnosi dużo pomysłowości sytuacyjnej i wesołości przez kontrastowe kolory okonturowane czarną linią i często dowcipne rozwiązanie techniczne. Axer nie komponuje tak precyzyjnie jak Pronaszko, Daszewski, Kosiński; jego scenografie są raczej impresyjne, spontaniczne, żywiołowe — i to również wskazuje na dyspozycje do sztuk o wyraźnym charakterze, przede wszystkim komediowym, groteskowym. Cięższy gatunek sztuk udaje mu się lepiej na mniejszej scenie, która zmusza go do wypowiedzenia się najprostszymi, ale za to mocnymi środkami.

Z prac Axera w pamięci pozostaną przede wszystkim *Igraszki z diablem*, *Szelmostwa Skapena*, *Oficer werbunkowy*, *Gbury* — komedie malarskie (choć *Klucz od przepaści* i *Dom Bernardy Alba* mają swój wyraz, swój styl). W dziedzinie komedii i groteski Axer jest w pełni oryginalny, niczego nie zawdzięcza nikomu, bo jest zupełnie inny od Daszewskiego, którego dekoracja do sztuk komediowych jest bardziej intelektualna, satyryczna, podczas gdy Axera bardziej

wybuchowa, swobodna, opierająca się na jarmarcznych konwencjach, malarska, a nie graficzna. W ten sposób Axer wypełnia pewną lukę w scenografii polskiej. Brak jest reprezentantów linii malarskiej. Roszkowska niewątpliwie należy do nich, lecz jej domeną jest raczej dramat poetycki niż komedia.

Ale ostatnie słowo nie zostało jeszcze powiedziane. Axer miał niepowodzenia i sukcesy, pudłował i trafiał, służąc różnym kierunkom zamazał swój kierunek, swoją indywidualność plastyczną, która przecież pomimo wszystko przebija się poprzez obce elementy.

Należy jeszcze wspomnieć o graficznej twórczości Axera, ilustratora wielu książek, jak *Alkad z Zalamei* Calderona (1954), *Roxana i Dola i niedola sławnej Moll Flanders* Defoe (1955), *Pastorałka* Lindsaya (1956). Rysunki są tu dosyć jednolite i charakteryzują się kreską impresyjną, rwaną, nie precyzującą wyraźnie formy, raczej tylko sugerującą ją.

TERESA ROSZKOWSKA

Teresa Roszkowska (ur. 1904 r.) jest chyba najbliższa Drabikowi. Nie była jednak jego uczennicą. Łączy ich widoczne podobieństwo charakterów i podobne pojmowanie teatru. Łączy ich również zamiłowanie do wielkiego barwnego widowiska, do linii dynamicznych i ostrych skrótów. Teatr ich nie jest koncepcjonalny, lecz żywiołowy, nie racjonalistyczny, lecz spontaniczny. Najbliższą im tematyką jest repertuar monumentalny i poetycki. Tylko że Drabik, stojący u samych początków nowoczesnej scenografii, musiał projektować dekoracje do wszystkich sztuk repertuaru teatralnego, Roszkowska — jak malarz sztalugowy — tylko te sztuki, które ją interesowały, i tylko we współpracy z reżyserem, który jej odpowiadał. Na tym przykładzie zaznacza się już postęp od eklektyzmu do własnego profilu artystycznego.

Ale skoro wykazaliśmy podobieństwo, zaznaczmy i różnice. Roszkowska lubi draperie, ich miękkość, przejrzystość, kontrast z twardą i sztywną dekoracją budowaną z drzewa, fakturowaną. U Drabika tych tendencji nie spotykamy; jest on mocniejszy, surowszy. Zamiłowanie do draperii widoczne jest również w kostiumach Roszkowskiej, w powiewnych szalach, długich płaszczach, plisowanych sukniach.

A więc Roszkowska jest scenografem o innych tendencjach niż Daszewski czy Kosiński, innych niż Pronaszko. Tamci respektują prawa konstrukcji architektonicznej, podczas gdy Roszkowska świadomie ignoruje prawa statyki i ciężenia — podobnie jak Drabik — przerzuca łuki, wznosi kolumny, przede wszystkim dla kompozycji dekoracyjnej.

Jej scenografia jest chyba najbardziej dekoracyjna, ozdabia scenę i aktora

efektowną formą i kolorem. Roszkowska, jak barokowy malarz, który czarnego niewolnika w obrazie podkreśli intensywną czerwienią, nie obawia się nawet statystów ukostiumować barwnie i kontrastowo.

Roszkowska studiowała w Akademii warszawskiej malarstwo u Pruszkowskiego. Zainteresowała się teatrem. Jej sposób malowania był dekoracyjny; dzisiaj nawet uderza to podobieństwo twórczości malarskiej i scenograficznej. Zdecydowała się więc zapisać do Drabika, który był profesorem Akademii. Dostała temat: *Pan Twardowski*. Zrobiła kilka szkiców. Drabik poszedł na operację i do Akademii już nie wrócił. Roszkowska wstąpiła do Instytutu Teatralnego na wydział reżyserski.

Schiller ogromnie lubił malarzy w Instytucie; miał z kim dyskutować o problemach plastycznych i wiedział, że te dyskusje trwają i po lekcjach między studentami. Problemy reżyserskie nie ograniczały się u niego do umiejętnego analizowania tekstu dramatycznego i do współpracy z aktorem — to robili i inni wykładowcy szkoły — lecz obejmowały również zagadnienia widowiskowe, kompozycję tłumów na scenie, scenografię. Jeden Schiller był zdolny do wykazania, jaki pożytek dekorator i reżyser (a nawet aktor) mogą wyciągnąć z malarstwa historycznego i współczesnego, podkreślał stałą zależność dekoracji od malarstwa sztalugowego, pokazywał podobieństwa i różnice formalne między różnymi scenografami, uczył komponowania na planie tekstu dramatycznego — słowem, z malarzy tworzył scenografów, plastyków rozumiejących teatr, jego potrzeby, specyfikę, rozumiejących dramaty i aktorów; mówił nawet o problemach technicznych, o współpracy z technikami teatru i o potrzebie podnoszenia ich kwalifikacji zawodowych przez dokształcanie.

Schiller również wprowadzał swoich uczniów-scenografów do teatru, powierzając im opracowanie plastyczne sztuk, które reżyserował. Roszkowską widocznie cenił szczególnie, czego dowodem wspólne inscenizacje *Maszyny piekielnej* Cocteau i *Rodziny Massoubre* Devala (projektowanych przez Roszkowską razem z Sigmuntem i Ujejskim) oraz *Judyty* Giraudoux i *Serca w rozterce* Nestroya.

Maszyna piekielna, pomimo że robiona wspólnie, ma wyraźne cechy scenografii Roszkowskiej — dynamikę, siłę, rozmach oraz to zamięliwienie do zestawiania zimnego, chropowatego kamienia z draperiami, miękkimi futrami. Mała scena Teatru Nowego (przy Teatrze Narodowym) została świetnie rozwiązana przestrzennie, jakby powiększona trafnymi proporcjami brył (il. 536).

Również w scenografii *Judyty* (1936) łatwo rozpoznać Roszkowską: przez całą scenę przerzucony jest łuk — podobnie jak w późniejszym *Cydzie* — i jest dużo draperii. Kostiumy skomponowane są na zasadzie połączenia elementów starożytnych ze współczesnymi (Holofernes ma hełm oficera angielskiego).

W 1938 r. Roszkowska spotyka się z Wiercińskim w pracy nad sztuką Morstina *Obrona Ksantypy* (Teatr Polski). Rezultat jest wspaniały i po wojnie będą kontynuować tę współpracę, zawsze z sukcesem artystycznym.

W ostatnich latach przed wojną Wierciński pracuje w Teatrze Polskim, a Szyfman powierza mu *Ryk byłego lwa Winawera*, *Freuda teorię snów*, *Szczygli zaulek*, *Małą Dorrit*, *Papę Nikoluzosa Melasa*, tzw. „sztuki aktorskie“, a nie widowiskowe. Wierciński bardzo dobrze je reżyseruje, jak np. *Lato w Nohant*, ale nie dają mu one pełnej satysfakcji artystycznej. Współpraca ze Śliwińskim również obciąża te spektakle, bo przytłacza je zbytnim realizmem.

Wierciński i Roszkowska rozumieli się chyba najlepiej; łączyło ich zamiłowanie do romantyzmu, do poezji, a jednocześnie i do realizmu mocnego, dynamicznego.

Przedstawienie *Obrony Ksantypy* było dużej miary wydarzeniem; nie miała w tym zasługa dekoracji Roszkowskiej. (Kapitałnie grali Modzelewska i przede wszystkim Woszczerowicz — kreacja równie pamiętna, jak Dodson w *Klubie Pickwicka*.) Sztuka stawiała przed plastykiem ciekawe i dosyć rzadko spotykane zadanie: starożytna Grecja widziana nie poprzez kolumnady Partenonu, ale jakby od kuchni, od strony mieszkania Sokratesa. A przecież jakaś atmosfera wielkości tych ludzi i spraw daje się odczuć w sztuce, a więc musiała znaleźć wyraz i w formie dekoracji (il. 537, 538).

Roszkowska wywiązała się z tego zadania doskonale: stworzyła dekorację jednocześnie jak najbardziej realistyczną i syntetyczną, dynamiczną i poetycką, kolorową i mocną, poważną, fragmentaryczną, a przecież wywołującą doskonałą sugestię całości, fakturowaną grubo, ale nie dla wierności naturalistycznej, lecz dla malarskiego wyrazu. Potężna belka drewniana, stanowiąca pułap domu Sokratesa, była tak sugestywna, że można ją było spotkać potem w niejednej dekoracji innych scenografów — a pozostała w pamięci do dnia dzisiejszego. Roszkowska nie jest pierwszym scenografem, który wymyślił skrótowny sufit. Daszewski już stosował ten chwyt. Ale sufity Daszewskiego są spokojne, belki ani za ciężkie, ani za lekkie, biegnące równolegle do rampy, a jeśli skosem, to musi być drugi kontrskos, który by je równoważył. Roszkowska przeciwnie: prowadzi taką belę przedpotopowej grubości poprzez całą scenę i na ukos, skręca ją nawet, wyraża nią jakąś napiętość, pasję bohaterów i własną. Nie odnajdujemy tych cech u innych scenografów neorealistycznych. Na pewno spotkaliśmy ten dynamizm już u Drabika, ale raczej pikturalny.

W drugim akcie *Obrony Ksantypy* Roszkowska znów zamyka dekorację olbrzymim fryzem kamiennym, wielometrowym i wspartym tylko krańcami na kolumnach. Któż mógłby popełnić taki błąd, ażeby na długości około dziesięciu metrów nie dać żadnej podpory poziomo leżącemu kamieniowi? Prawdziwy rozstęp między kolumnami greckimi mógł wynosić około 2—2,5 m, ażeby belka kamienna nie pękła pod własnym ciężarem. Ale Roszkowska — będziemy to stwierdzali przy każdej niemal scenografii — kpi sobie z praw architektury, przekłada nad nie prawo do emocji, do dynamiki. Tak myśleli zawsze artyści barokowi, gdy rozpruwali sklepienia kościołów, żeby pokazać niebo, gdy skręcali

kolumny, które dotychczas stały proste jak słupy, bo ich zadaniem było dźwiganie ciężarów na głowicy.

W konsekwencji, również kiedy idzie o barwę, Roszkowska używa kolorów kontrastowych, nasyconych, różnicuje walory. I tu także różni się od swoich kolegów bardziej spokojnych kolorystycznie. Niebo *Obrony Ksantypy* jest niemal granatowe, mury jasne, oświetlone ostrym światłem, garnki niemal czerwone, kostiumy purpurowe, żółte, meble czarne.

Przedwojenny debiut Roszkowskiej należy uznać za udany w całej pełni. Jej dekoracje mają wyraz i jednolity charakter. I tę jeszcze zaletę, że są bardzo oszczędne, nie przeładowane — co nie zawsze będzie cechowało jej dekoracje powojenne.

Zaraz po wojnie Roszkowska podejmuje współpracę z Wiercińskim nad *Elektrą* Giraudoux (Teatr Powszechny, Łódź 1946, il. 261, 539).

Teren jest podzielony na dwie kondygnacje połączone schodami. Z lekkimi kolumnami kontrastują ciężkie i wielkie bramy. Kolorystycznie, białozielonawe kolumny są skontrastowane z rdzawym niebem. Ale to wystarcza dla scharakteryzowania sztuki i rozegrania sytuacyjnego akcji.

Elektra jest spokojniejsza od *Obrony Ksantypy*, może nawet jest to najczystsza kompozycyjnie dekoracja Roszkowskiej, bardzo prosta, oszczędna, spokojna, choć pełna wyrazu. Ale i tutaj wszystkie charakterystyczne cechy scenografii Roszkowskiej możemy odnaleźć: piękną rzeźbę terenu, w którym przeważają skosy dynamiczne, unikanie linii równoległych, zamiłowanie do kontrastowania dużych płaszczyzn ze schodami, powiązanie podestów z formami pionowymi, akcentowanie perspektywy, która pogłębia scenę i wnosi jakiś element monumentalności do spektaklu, kontrastowe zestawienia mocnych, silnie fakturowanych murów z jakąś miękką linią draperii czy zieleni.

Antyczny kostium jest wyraźnie przekomponowany, jakby uwspółcześniony, ale nie współczesnymi rekwizytami, jak w *Judycie*, lecz raczej potraktowaniem całości. Chitony greckie w równym stopniu mogłyby być sukniami wieczorowymi. Materiał jest plisowany, a nie fałdowany.

Po pewnych nieporozumieniach z Schillerem Wierciński przenosi się z Łodzi do Teatru Polskiego w Warszawie. Tutaj wspólnie z Roszkowską wystawiają *Cyda* Corneille'a-Wypiańskiego (1947), *Fantazego* Słowackiego (1948). Potem gdy Schiller objął dyrekturę Teatru Polskiego, Wierciński wyjeżdża do Wrocławia, gdzie również z Roszkowską realizują *Jak wam się podoba* Szekspira (1951).

Scenografia Roszkowskiej, chociaż zawsze bardzo jednolita i wyraźna w kierunku, ewoluuje w tych przedstawieniach w stronę baroku przez wybujałość form i intensywność kolorystyczną, przez jeszcze większe akcentowanie perspektywy, przez stosowanie ornamentyki sznurowej i draperii.

W *Fantazym* i *Jak wam się podoba* dochodzi nowy element plastyki Roszkowskiej: pejzaże. Dekoracje obu sztuk oparte są przede wszystkim na drzewach.

Problem ten nastroczał zawsze wiele trudności scenografom, a szczególnie kubistom i neorealistom. Drzewa Pronaszki nie mają radości i lekkości, są tragiczne i okaleczone — dlatego tak świetne np. w *Owczym źródle*. Bérard unikał drzew — nie ma ich w *Don Juanie*. Drzewa Kosińskiego w *Halce* mają kilka tysięcy liści wyciętych z płótna, w innych sztukach Kosiński znajduje raczej rozwiązania żartobliwe. Daszewski zapoczątkował te dowcipy na temat drzewa, potem zaś, w okresie powojennym, uciekał się do malarstwa na kulisach czy prospektach, jakby persyflując dawne konwencje teatralne, a jednocześnie unikając bryły (*Krakowiacy, Zemsta*). Roszkowska znalazła własne rozwiązanie: romantyczne przez lekkość, zwiewność, impresjonistyczne przez kolorowość i przezroczystość, barokowe przez bujność.

Pień drzewa jest zawsze plastyczny, masywny. Korona utworzona jest z różnobarwnych tiulów napiętych na drucie, którego linia jest konturem całych partii liści. Kilkanaście takich liściastych obłoków przyczepionych do gałęzi tworzy koronę lekką, kolorową, bardziej lub mniej przezroczystą, zależnie od nakładających się na siebie tiulów i światła reflektorów. Rozwiązanie jest bardzo dekoracyjne, teatralne, malarskie; graficzny kontur drutu znika na odległość, a pozostaje tylko kolorowy obłok — jak w obrazach impresjonistów. Daszewski powiedziałby, że został wyrażony atrybut liści, ich powiewność, przezroczystość, lekkość, romantyczność. Te drzewa są elementem najbardziej charakterystycznym scenografii Roszkowskiej — jak podesty Pronaszki. I to również podkreśla wyrażną jej indywidualność.

Podobnie jak drzewa w charakterze impresjonistyczno-realistycznym, również i podesty Roszkowska formuje bardziej realistycznie niż np. Pronaszko, który sprowadza wszystko do kształtów geometrycznych, surowych brył, podczas gdy Roszkowska stosuje swobodniejszą, „odręcną“, impresyjną linię konturu, a następnie kaszerowanie — forma podestu jest przez to bardziej miękka.

Takie podesty i drzewa tworzą dekorację ogrodu Hr. Respektów i Hr. Idalii w *Fantazym*. Dekoracja cmentarza natomiast ma drzewa „prawdziwe“; Roszkowska zastosowała tu autentyczne młode sosny, pozbawiając je igieł, komponując na ich miejsca rodzaj gałęzi, co dało w rezultacie nastrój jakiegoś smutnego, wymarłego zagajnika (il. 541, 542).

Wnętrza oparte są na zasadzie planu trójkątnego i silnie zaakcentowanej perspektywy.

Flora Ardeńskiego Lasu z *Jak wam się podoba* (il. 546) jest innego gatunku — mieszają się przeróżne odmiany drzew, które tworzą jakąś fantastyczną przyrodę — ale rozwiązanie techniczne jest podobne jak w *Fantazym*: kolorowe siatki rozpięte na drucianym konturze. Las stanowi zasadnicze tło dla wszystkich miejsc akcji. Dekoracje do scen dziejących się na zamku czy w domu Oliwera są ażurowe, ale charakteryzują konkretną architekturę angielską z typową drewnianą konstrukcją wypełnioną murem. Na tym przykładzie widać, jak

scenografia Roszkowskiej jest realistyczna, oparta na dokumentach, charakteryzująca konkretne środowisko i epokę.

Również kostiumy, chociaż przetransponowane, bardzo barwne, wyidealizowane, są zawsze oparte na wzorach strojów historycznych. W *Jak wam się podoba* wszyscy dworzanie dobrego Księcia nosili kolory zielonawe, myśliwskie, leśne, tworząc z drzewami harmonijną całość.

Plastycznie, a więc architektonicznie i kostiumowo, *Cyd* jest osadzony, w myśl życzeń Wyspiańskiego, w epoce Velasqueza. Miejsce akcji nie jest ściśle wyznaczone — jakaś architektura hiszpańskiego pałacu i nieco dalej fragment domu Szymeny (widoczny przy małym obrocie koła sceny). Elementy architektoniczne są dosyć różne i nie powiązane ze sobą — jakby synteza Hiszpanii: jakaś kolumnada z Guadalajary, jakaś ściana pałacu czy domu z Salamanki lub Valladolid ozdobiona bogato ornamentami. Miejsce centralne zaakcentowane jest olbrzymim i lekkim łukiem wytryskającym z kolumny i ponad głowami aktorów łączącym się z masywną ścianą w głębi. Podesty dużymi i skośnymi płaszczyznami oraz wielkimi schodami jakby łączą się z widownią; ten zwrot do widowni jest typowy dla konwencji dramaturgicznych Corneille'a i teatru jego epoki (il. 259, 540).

Cała ornamentyka jest zrobiona ze sznura. Sznury Roszkowskiej są tak dla niej charakterystyczne jak rury dla Pronaszki: robi z nich płaskorzeźby, kwiaty, fale morskie, kolumny (kolumna z lewej jest z samego sznura).

Kostiumy mają linię velasquezowską, lecz dalekie są od jakiejkolwiek rekonstrukcji. Pewne partie kostiumu Roszkowska również usztywnia, ale obok nich wprowadza miękko drapujące się materiały; ornamentyka jest przerysowana, np. koronki kołnierzy są zrobione z płótna lub sznura, plisy są wyraźne, grube.

Oczywiście w kostiumach Roszkowskiej zawarta jest charakterystyka postaci, charakterystyka psychologiczna, a nie filozoficzna, bo artystka nigdy nie poszukuje jakiejś metafory, przenośni, symbolu.

Po 1949 r., roku nawrotu do naturalizmu, Roszkowska projektuje *Don Juana* Moliere'a z Bohdanem Korzeniewskim jako reżyserem i dwie sztuki z Wiercińskim: *Horsztyńskiego* Słowackiego i *Lorenzaccia* Musseta. Napór tego okresu, pomimo wszystko, jest bardzo mało widoczny w scenografii Roszkowskiej. Projektuje stosunkowo niewiele. *Don Juan* po kilku przedstawieniach zostaje zdjęty z afisza — ale raczej ze względów ideologicznych niż plastycznych (choć podobno czerwone sieci używane przez rybaków mórz południowych uważano za formalistyczny wybrzyk). Może w niektórych obrazach *Horsztyńskiego* prosiłoby się o mniejszą opisowość, a większą skrótowość, o wnętrza niezamknięte, niepełne. A gdy Roszkowska wystawia *Lorenzaccia*, odstępkuje się już od sztywnych reguł. Naturalizm zresztą nigdy Roszkowskiej zbyt nie ciążył, bo jej scenografia jest w gruncie rzeczy realistyczna, chociaż komponowana i kolorowa. Sufity w *Horsztyńskim* nie są pełne, lecz fragmentaryczne — ale są; podesty oznaczają teren, ziemię, a nie cokolwiek; kostiumy, chociaż komponowane, określają dokładnie

czas i miejsce akcji. Ale ponieważ i impresjonizm był uważany za odchylenie od realizmu, za formalizm, więc i scenografia Roszkowskiej nie zyskiwała uznania.

Do najciekawszych dekoracji *Horsztyńskiego* zaliczyłbym wielką salę zamku (obraz 12, il. 260), bardzo prostą i dość monumentalną, oraz mieszkanie Sforki w wieży, oryginalne w ujęciu; znacznie mniej ciekawy jest pokój obrazu 1, trochę tapicerski; ładny kolorystycznie pokój Hetmana, cały w czerwieniach arystokratycznych; interesująca również chata rybacka.

Lorenzaccio jest bardziej skrótowy: cała scena jest zabudowana kilkoma kondygnacjami niezmienianych schodów i otoczona z boków potężnymi murami (kulisy); z tyłu kotara niebieska, oznaczająca horyzont (ale bez sugestii iluzjonistycznej przestrzeni). Zasadnicze miejsce akcji oznaczone jest gobelinem przedstawiającym Florencję lub Wenecję w stylu malarstwa wczesnorenesansowego (il. 547). Tę ogólną konstrukcję sceny uzupełniają fragmenty architektury i meble oraz kostiumy, które z punktu widzenia kolorystycznego odgrywają rolę główną, akcentując w ten sposób aktora; dekoracja jest raczej spokojna. Ale w sumie obraz jest bardzo dekoracyjny, bogaty. I to z jednej strony zarzucano Roszkowskiej, a z drugiej właśnie za to samo ją chwalono — zgodnie z gustem krytyków, uzależnionym od koniunktury na ten czy inny kierunek. Niewątpliwie w niektórych przedstawieniach scenografia Roszkowskiej absorbuje uwagę widza intensywnością koloru, przepychem — ale taki ma ta artystka charakter, taką ma indywidualność artystyczną.

Warto by się chyba zastanowić nad różnicami i podobieństwami takich scenografów, jak Drabik, Pronaszko, Roszkowska, Kosiński. Wspólną ich cechą jest monumentalizowanie formy. W dekoracjach Drabika ta monumentalność jest malarska, ekspresjonistyczna (z zamiłowaniem do secesyjnych linii), deformacja przestrzeni uzyskana jest przez przesunięcie punktu zbiegu linii perspektywy do nieba, w górę. Monumentalizm Pronaszki jest spokojniejszy, bardziej statyczny, bez dynamicznych skrótów, bo kubizm nie uznaje skrótu perspektywicznego, lecz rzuty i zmiany miejsca obserwacyjnego; jest bardziej geometryzujący i spokojniejszy w kolorze. Punkt zbiegu w dekoracjach Roszkowskiej leży najczęściej bardzo nisko, a więc perspektywa jest zaakcentowana i ciąży do ziemi, w kierunku realizmu, a nie fantastyki metafizycznej, a jednak jest dynamiczna, barokowa — bujnością form i kolorów, zaokrągleniami, skrętami, ornamentyką. Kosiński jest bardziej realistyczny od Pronaszki (mniej geometryczny), ale równie statyczny i spokojny formą i kolorem. Z Pronaszką łączy Roszkowską specjalna uwaga, jaką oboje przywiązują do kostiumu; Drabik i Kosiński nie mają sprecyzowanego stylu kostiumów i dekoracja więcej ich interesuje. Natomiast z Axerem łączy Roszkowską malarskość dekoracji. Axer i Roszkowska lubią intensywną plamę — oboje są zresztą malarzami sztalugowymi — i konstrukcja architektoniczna jest dla nich mniej ważna niż kompozycja kolorystyczna.

Święta Joanna Shawa (il. 548, 549) wywołała wiele zastrzeżeń, i chyba słusznych. Roszkowska nie jest koncepcjonalistką. Wszystkie jej dekoracje, nawet do Giraudoux, są jednoznaczne, jednopłaszczyznowe. W *Joannie* Roszkowska próbowała pożartować z epoki. Zaprojektowała konstrukcje obciążone tiulem i widoczne zmiany dekoracji (ona lub Korzeniewski-inscenizator). Tiule w tym wypadku zawiodły; musiały zawieść — jeśli były dobre dla romantyków, nie mogły pasować do intelektualnej sztuki, dosyć kpiarskiej, bez krzty romantyzmu, nie widowiskowej, lecz kameralnej. Gromada maszynistów, która jest potrzebna do zmiany jednej przezroczystej konstrukcji na drugą, przeszkadza w myśleniu o problematyce sztuki. Ale fotografie z przedstawienia są piękne jak rzadko kiedy. W tym samym duchu pomyślana była kompozycja kostiumów. Niektóre były bez wątpienia udane, przede wszystkim dworskie, będące jakąś ciekawą kompozycją ubrania współczesnego i stroju historycznego. Gorzej wypadli wojskowi z Joanną na czele. Współczesne spodnie i kurtka, jakie noszą dziewczęta w sporcie czy w armii, z dodatkiem kilku blaszek, sprawiały mało poważne wrażenie. *Święta Joanna* jest jedyną próbą Roszkowskiej szukania innej formy — surrealistycznej? Być może, niewiele brakowało do sukcesu. Wystarczyło odrzucenie tiulów, zastąpienie ich płótnem, inne oświetlenie? Scenograf jest w tej nieszczęśliwej sytuacji, że może tylko eksperymentować na projekcie. Zrealizowanej dekoracji już mu przerobić nie wolno — na to nie ma ani czasu, ani pieniędzy, a przede wszystkim nie ma tego zwyczaju, niestety. Niewątpliwie w dekoracjach do *Świętej Joanny* jest coś interesującego, ale artystka nie trafiła w sam cel i należało skorygować jakiś błąd. Np. dekoracja z tiulowym namiotem jest bardzo piękna, ale czy nie bardziej odpowiednia dla jakiejś sceny romantycznej, dla wiersza?

Podobne niebezpieczeństwo kryło się w *Don Juanie*, w jego współczesnym odczytaniu przez reżysera i wyraźnym zaakcentowaniu komedii (u Jouveta była wyraźnie barokowa tragedia, podkreślona monumentalną dekoracją Bérarda). Ale tutaj Roszkowska nie próbowała współinterpretować sztuki: zbudowała mały pałac z perspektywą cienkich kolumnienek, kontrastujących z grubymi murami bocznymi, bujną, południową zielenią (znaną jej świetnie z kilku podróży do Włoch) i bardzo piękny obraz nad morzem z kolorowymi sieciami — może najbardziej interesujący. Bardzo trafna wydaje mi się ta dekoracja (il. 544, 545), bo jest barokowa, a jednak kameralna i lekka. Oczywiście nie jest filozoficzna, ironiczna — tę interpretację inscenizacyjną usiłowali dać aktorzy.

W 1954 r. Roszkowska projektuje scenografię do baletu Prokofiewa *Romeo i Julia* dla Opery warszawskiej.

Z baletem spotkała się jeszcze przed wojną, gdy zaprojektowała dla tzw. polskiego baletu reprezentacyjnego pod kierunkiem Bronisławy Niżyńskiej dekoracje i kostiumy do *Baśni krakowskiej*. (Do innych części tego spektaklu scenografię projektowali Daszewski i Borowski.)

Roszkowska jest chyba scenografem wyjątkowo predysponowanym do baletu i opery. Ma za sobą dobre przygotowanie w postaci studiów w Konserwatorium muzycznym w Warszawie. Ale najważniejszym atutem jest jej charakter twórczości plastycznej. O ile w dramacie „dekoracyjność” może być wrogiem tekstu, to w operze, a szczególnie w balecie, jest jak najbardziej na swoim miejscu. Obie formy są widowiskowe, problemy umysłowe nie odgrywają tu tak ważnej roli jak w dramacie (porównaj *Otella* Szekspira i Verdiego). Pamiętamy, że sztuka dekoracyjna rozwijała się właśnie w operze i w balecie, zarówno w końcu renesansu, jak w XVII i XVIII wieku. W wieku XIX przemiana dekoracji kulisowej na panoramiczną dokonuje się na scenach operowych. Reforma scenografii przedsięwzięta przez Appię objęła przede wszystkim opery Wagnera. Na początku XX wieku wielcy malarze sztalugowi opanują scenografię baletową. Opera i balet są więc jakąś oazą malarskiej dekoracji.

W *Romeo i Julii* Roszkowska stworzyła jedno z najpiękniejszych dekoracji, jakie widzieliśmy dotychczas w Operze warszawskiej. Podstawą tych dekoracji były malowane prospekty, malowane raczej gobelinowo, w stylu wczesnego renesansu, a jednocześnie współczesnym, dosyć płasko, barwnie, a jednak spokojnie. Nieduże fragmenty architektoniczne, lekkie, strzeliste, dopełniały obrazu od strony dekoracji. Głównym akcentem kolorystycznym były kostiumy, dla których Roszkowska zarezerwowała sobie najbardziej intensywne kolory: partia Montekich w czerwieniach, Kapuletów — w kolorze zielonym (il. 550—556).

Potem, również w Operze warszawskiej, Roszkowska wystawia wspólnie z Aleksandrem Bardinim *Borysa Godunowa* Musorgskiego (il. 557, 558) i *Don Pasquale* Donizettiego (il. 559—561) — dwa bardzo udane pod każdym względem spektakle (z Bernardem Ładyszem). Zasady inscenizacyjne są tu różne, tak jak różne są dzieła muzyczne. W *Borysie* dekoracja jest jakimś freskiem, malowidłem historycznym, wielkim, bogatym, potężnym, natomiast w operze Donizettiego dekoracja przypomina konwencje Serlia z owymi budynkami ustawionymi symetrycznie i zbieżnie po bokach sceny i z propektem z tyłu. Tylko na środku ustawiono niewielką estradę dla odegrania komedii, jakby muzycznej komedii dell'arte. Kostiumy również typizowały postacie w kierunku konwencji znanych z komedii. Bardzo dobra reżyseria potrafiła przemienić śpiewaków w aktorów i utrzymać w ruchu i geście tę samą, przecież niełatwą do zrealizowania konwencję.

Patrząc na całokształt twórczości Teresy Roszkowskiej widzimy z jednej strony zgodność pomiędzy jej malarstwem sztalugowym i scenografią, z drugiej — jednolitość tej twórczości. To są walory bardzo istotne. Należy jeszcze raz podkreślić, że artystka opracowywała sztuki odpowiadające jej zainteresowaniom i współpracowała z odpowiadającymi jej reżyserami, przede wszystkim z Wiercińskim, następnie z Korzeniewskim i Bardinim. Ale w jej pracach również widzimy pewne przemiany: początkowo dekoracje są brylowate, mocne, proste, potem formy i kolory wzbogacają się, a wreszcie, w niektórych pracach później-

szych, dochodzi do jakiegoś przeładowania, nadmiaru dekoracyjności. Ale zawsze podstawą dekoracji Roszkowskiej jest realizm, oparcie się o autentyk, czy to będzie architektura, przyroda, czy kostium — na tej bazie komponuje z tendencją do perspektywicznych skrótów, ornamentacji sznurowej, kontrastów faktury i koloru.

PIERWSZA GRUPA SCENOGRAFÓW PIST

Istnieje jakaś więź między scenografami, którzy wyszli z Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie, to znaczy uczniami Schillera. Tą więzią jest chyba stosunek do dramatu i aktora, budowanie „na planie tekstu”, współudział w inscenizowaniu, zainteresowanie całym życiem teatru, a nie tylko zagadnieniami plastycznymi.

Różne drogi wiodły do tej szkoły położonej na którymś tam piętrze na tyłach kompleksu budynków Opery i Teatru Narodowego. Magneseś były wykłady najwybitniejszych artystów i teoretyków teatru i... dostęp do tego teatru, do projektowania dekoracji, co przed wojną nie było bynajmniej rzeczą łatwą.

Bazą były jednak studia plastyczne w Akademii. Pierwsza grupa plastyków, która trafiła do Instytutu, była po dyplomie z malarstwa. Spełniła ona rolę pionierską zarówno w Instytucie, jak i w teatrze. W Instytucie malarze zwiększyli zainteresowanie problemami plastycznymi wśród studentów-reżyserów (wielu z nich było zawodowymi aktorami) i zapewnili opracowanie scenograficzne „warsztatów” reżyserskich. Wciągnięci do teatru, przede wszystkim przez Schillera, stanowili młode i nowe kadry scenografów artystów i inscenizatorów o tendencjach neorealistycznych.

W tej pierwszej grupie była Roszkowska, Lorentowicz, Cegielski, Golusowie, Sigmunt, Ujejski.

Irena Lorentowicz (cóрка teatrologa Jana Lorentowicza) zabłysła w Operze paryskiej scenografią do baletu Szymanowskiego *Harnasie*, wystawionego w 1936 r. w choreografii Sergiusza Lifara, przy konsultacji reżyserskiej Schillera. Projekty były oparte na grafice Skoczylasa. Pisze o tych dekoracjach krytyk francuski L. Vaillat, że były „ozdobne jak iluminacja książkowa o świeżych kolorach”.⁹⁰ Na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. Lorentowicz prezentuje kilkanaście prac scenograficznych, nagrodzonych złotym medalem, niestety autorowi nie znanych. Po wojnie artystka pozostała na emigracji, a o jej ewentualnej działalności artystycznej nie było słyhać. W roku 1959 powróciła do kraju i powierzono jej projektowanie w Operze warszawskiej *Rigoletta* Verdiego (il. 566) i *André Chenier* Giordana (il. 565); na tych pracach odbił się, niestety, zbyt długi brak kontaktu ze scenografią i dobrym teatrem.

Kamila i Jan Golusowie projektują po 1929 r. kilka sztuk w „Ateneum” w Warszawie, m. in. *Wilki* Romain Rollanda, *Wandę* Norwida, *Ober-*

żystkę Goldoniego, *Powsinogi beskidzkie* Zegadłowicza. Około 1935 r. pracują w Teatrze Kameralnym Adwentowicza. Między 1937 a 1939 r. — w Wilnie. Tam realizują: *Orestję* Aischylosa (w inscenizacji prof. Srebrnego), *Wiele hałasu o nic*, *Królowę przedmieścia* w reżyserii Schillera, *Uczone białogłowy*, *Wyzwolenie* w reżyserii Kielanowskiego. Po wojnie w Miejskich Teatrach Dramatycznych w Warszawie opracowują *Wroga ludu*, *Zaczarowane koło*, *Ożenek*, *Świerszcza za kominem*. Golus poświęca się pracy pedagogicznej na wydziale scenografii Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie. Scenografia Golusów odznacza się wielką prostotą oraz oszczędnością środków plastycznych.

Kilka sztuk projektują razem Roszkowska, Ujejski i Sigmunt, m. in.: *Maszynę piekielną* J. Cocteau (1935) i *Rodzinę Massoubre* Devala (1936) — obie w reżyserii Schillera. Szczególnie wartościowa plastycznie jest inscenizacja sztuki Cocteau.

Marian Sigmunt porzucił scenografię i poświęcił się architekturze wnętrza. Wacław Ujejski po różnych perypetiach wojennych dopiero około roku 1956 mógł kontynuować swoją pracę, a tak długa przerwa nie wyszła mu na dobre. Zrealizowane potem dekoracje do *Dzikich łabędzi* wg Andersena, *Zaczarowanego koła* Rydla są mało interesujące plastycznie.

Z wymienionych tu plastyków najbardziej aktywny jest Stanisław Cegielski, odznacza się też scenografią pełną siły, zdecydowaną w wyrazie, brutalną niemal. Przed wojną realizuje z Schillerem *Zazdrość i medycynę* Choromańskiego, *Nasze miasto* Wildera, *Korsarza* Acharda. Po wojnie tworzy w Łodzi doskonałą dekorację neorealistyczną do sztuki Otwinowskiego *Wielkanoc* (reżyseria Schillera). Potem poświęca się kilku zawodom: oprócz scenografii — reżyserii i dyrekcji teatru, co oczywiście obniżyło jego osiągnięcia na polu plastycznym, tym bardziej że pracował na prowincji w bardzo trudnych warunkach. Ale Cegielski ma poza sobą kilka świetnych scenografii: realistycznych, ale bardzo syntetycznie ujętych, zwartych, dynamicznych, z tendencjami do monumentalizowania przez podkreślenie bryły. Jest on dosyć typowym przykładem neorealisty. Lubi silną fakturę podkreślającą atrybut materiału; buduje dekorację najczęściej w oderwaniu od kulis (il. 567, 568).

Scenografowie pierwszego pokolenia PISTu nie są pod niczym bezpośrednim wpływem, chociaż niewątpliwie wielkie indywidualności plastyczne naszego teatru utorowały im drogę artystyczną. Drabik w dziedzinie patetycznego malarstwa monumentalnego, Pronaszko w dziedzinie kompozycji kubistycznej, a Daszewski — neorealistycznej. Schiller łączy te wszystkie kierunki, ale w tym okresie raczej przychyła się na stronę neorealizmu, który jest bliski aktorom i większości autorów, a może również bardziej zrozumiały dla widzów. Lorentowicz, Roszkowska, Golusowie, Cegielski, Ujejski dali pierwsze prace w stylu neorealistycznym i pozostali neorealistami do dzisiaj, chociaż pewne zmiany są widoczne, nie zawsze na korzyść. Pierwsze scenografie odznaczały się prostotą,

siłą (osiągniętą bryłą i fakturą), zwartością, oszczędnością form. W pracach późniejszych niejednokrotnie tej siły zabraknie.

Przyczyny? Kierunek monumentalny — a niewątpliwie o pewną monumentalność tu chodzi — pozbawiony był mocnej podpory talentu Drabika; Pronaszko był we Lwowie; na terenie Warszawy dominuje talent Daszewskiego, urzekając jego żarty scenograficzne — to przeważało szalę na korzyść komedii. Prócz tego Daszewski był pedagogiem w Akademii Sztuk Pięknych i Instytucie Teatralnym i wywierał bardzo duży wpływ na uczniów (choć nie tak silny jak w okresie powojennym). Tendencje do monumentalizowania zanikają (reprezentuje je do pewnego stopnia Gall). A szkoda — bo scenografia polska stała się zbyt jednolita, jednostronna. Monumentalizmu nie czuje Daszewski; późniejsze prace Roszkowskiej mają znacznie mniej siły niż pierwsze. Talent Cegielskiego rozdrobnił się. Golus poświęcił się pedagogice. Drabik i Pronaszko pozostali bez kontynuatorów. Szkoda.

Tuż przed samą wojną studiuje w PIST druga grupa scenografów: Jan Kosiński i Zenobiusz Strzelecki, uczniowie Daszewskiego z ASP w Warszawie, i Jan Rybkowski, młody dekorator teatrów miejskich. Studiują reżyserię. Ich pierwszymi pracami scenograficznymi są tzw. „warsztaty teatralne” PISTu, prace dyplomowe realizowane wspólnie z kolegami reżyserami kończącymi studia. Chociaż warunki materialne tych „warsztatów” są ciężkie i niejednokrotnie trzeba się uciekać do dekoracji przystawkowej, to jednak przedstawienia te zyskują sobie rozgłos zarówno dzięki odkrywcemu, nowemu, eksperymentalnemu repertuarowi, jak i nowej, nietradycyjnej, także niejednokrotnie eksperymentującej reżyserii i scenografii.

Do „warsztatów” PISTu projektują również dekoracje Marian Adam Jasielski i Eugeniusz Markowski, uczniowie Daszewskiego (ale nie studiujący reżyserii), którzy jednak po wojnie odeszli od teatru (pomimo kilku wartościowych prac). Wymienić należy jeszcze nazwisko Tadeusza Kalinowskiego, również ucznia Daszewskiego, który po wojnie pracował w teatrach poznańskich i dał kilka interesujących dekoracji.

JAN KOSIŃSKI

Najbardziej klasycznym przykładem szkoły neorealistycznej jest scenografia Kosińskiego. Czy dlatego, że był on uczniem Daszewskiego? Indywidualność profesora jest często widoczna w pracach ucznia, szczególnie w początkowym okresie twórczości młodego plastyka, potem jednak dochodzi do głosu własny sposób widzenia, komponowania bryły i koloru, własna indywidualność. Tej indywidualności Kosińskiemu nie brak. Jego prace scenograficzne mają wyraźne i zdecydowane oblicze. Daszewskiego i Kosińskiego łączy postawa intelektualna, a nie emocjonalna, wobec sztuki, zamiłowanie do spokojnej kompozycji, zrówno-

ważonej, jasnej, raczej chłodnej, szacunek dla zasad architektury; w ich dziełach przejawiają się tendencje klasyczne, a nie barokowe czy ekspresjonistyczne, realistyczne, a nie symboliczne; posługują się techniką graficzną, a nie malarską. Dałyby się wykazać również podobieństwa psychologiczne.

Ale widoczne są także różnice między obu artystami. Daszewski jest satyrykiem, rysownikiem, ilustratorem. Kosiński ma skłonności do monumentalizowania przez bryłowatość form.

Monumentalność Kosińskiego nie ma nic wspólnego z Drabikiem czy Roszkowską; architektura jego jest statyczna, a nie kinetyczna, nie pędzi do góry, nie zna skrętów ani skrótów — stoi spokojnie i mocno, wspiera się na podestach poziomych, a nie skośnych.

I w stosunku do Pronaszki Kosiński jest bardziej klasyczny; ma więcej respektu dla stylu epoki; jego synteza nigdy nie posuwa się do abstrakcyjnych form — jak u klasyków, którzy sprawom formalnym nie poświęcają wszystkiego i w tej czy innej epoce pozostają realistami (w szerokim tego słowa znaczeniu).

A więc Kosiński nie jest buntownikiem. Respektuje tekst dramatyczny, aktora, publiczność. Scena pudełkowa mu nie przeszkadza, a marzenia o teatrze masowym, monumentalnym, zmaszynizowanym uważa za błędne i nierealne. Bo koniec końcem i ci marzyciele, i buntownicy pozostali przy teatrach pudełkowych, które w naszym klimacie i stosunkach społecznych okazały się najpraktyczniejsze.

Nie posądzajmy Kosińskiego o brak odwagi, ale ta odwaga nie manifestuje się w rewolucji, lecz w ewolucyjnym postępie, nie w negowaniu istniejących konwencji, lecz w ich twórczym rozwijaniu.

Jako klasyk Kosiński przyznaje dramatowi pierwszą rolę w teatrze. Z dramatu wywodzi się kształt dekoracji, gra aktora — cała inscenizacja. Dominacja inscenizacji nad dramatem jest błędem, spaczeniem istoty teatru.

W dzisiejszym teatrze Kosiński dostrzega dwa nurty uzależnione od repertuaru: „jeden klasycyzujący, próbujący wypełnić własną treścią ramy tradycyjnego teatru, szanujący, nie dosłownie oczywiście, zasadę trzech jedności, raczej kameralny i pogodzony z kurtyną i ramą. Drugiemu patronuje Szekspir i rodzima tradycja teatru romantycznego. Ten żądałby dla siebie co najmniej trzech wielości, a więc zapewne zerwania ze sceną pudełkową, ale i on, przynajmniej w dotychczasowych przejawach, nie choruje na «ogromność». Charakter poetycko-intelektualny lub wręcz dyskusyjny, jaki większość tego repertuaru posiada, każe przerzucać punkt ciężkości na słowo, a popis inscenizacyjny ograniczyć. Brak uznania tej prostej prawdy daje opłakane rezultaty.“ Wypowiedź ta bardzo by się podobiała Jouvetowi. Ale widzieliśmy przecież, że w teatrze dochodziły do głosu i inne, antydramatyczne kierunki, stawiające inscenizację przed dramatem. Te tendencje inscenizacyjne Kosińskiemu nie odpowiadają. Jeżeli jego scenografia inscenizuje sztukę, to dlatego jedynie, że wyraża ją w sposób współczesny i osobisty. Dramat dla Kosińskiego nie jest kanwą przedstawienia, lecz podstawą. I nie ulega wątpliwości, że Kosiński ma wiele racji — przy-

kładem mogą być współczesne i klasycyzujące teatry Brechta, Vilara, Oliviera, wspierające się na dramacie. Inscenizacja ma tam za zadanie przybliżenie treści dramatycznych współczesnemu widzowi w sposób jak najprostszy, komunikatywny, a więc realistyczny. Konwencja realistyczna jest tak bogata, tak nieograniczona, że mogą się w niej pomieścić wszystkie twórcze poszukiwania. „Twórczo pojęty realizm może się stać jedyną odtrutką na niebezpieczeństwo sztampy...”⁹¹ — pisał Kosiński w Krakowie jeszcze w 1946 r.

Realizmu Kosińskiego nie możemy porównywać z tendencjami pozornie realistycznymi okresu 1949—1955. Ale z niego Kosiński wyszedł obronną ręką dzięki skłonnościom do syntezy, umiejętnościom kompozycyjnym, jasności koncepcji, pomysłowości technicznej, intelektualizmowi, które broniły go przed iluzjonizmem, przypadkowością, bezmyślnym odtwarzaniem rzeczywistości.

Najciekawsze dzieła Kosińskiego powstały po roku 1955. *Dziady*, realizowane w Teatrze Polskim (1955), jeszcze są pod wpływem konwencji opisowych. W *Dobrym człowieku z Seczuanu* (1956) Kosiński wyzwolił się już z zahamowań i tu odnalazł się z powrotem artysta odkrywca, pomysłowy, sugestywny, a jednak klasycznie prosty w swoich kompozycjach.

W przeciwieństwie do wielu scenografów Kosiński nie uprawia innej dyscypliny plastycznej, nie jest malarzem ani grafikiem. Jest scenografem i w tej dziedzinie wypowiada się całkowicie. Jako studenta w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zajmuje go przede wszystkim pracownia scenograficzna, kierowana wówczas przez Daszewskiego, potem zaś — dla pogłębienia wiedzy o teatrze — kończy Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Teatr interesuje Kosińskiego wszechstronnie, problemy literackie w równym stopniu jak malarskie. Toteż jego pierwsze prace odznaczają się dojrzałością, precyzyjnym i jasnym odczytaniem dramatu i równie jasną i precyzyjną kompozycją. I po tej linii Kosiński pójdzie aż do dnia dzisiejszego: *Król Edyp* z 1961 jest bliski *Elektrze* z 1937 r.

Elektra jest pierwszą realizacją Kosińskiego, „warsztatem teatralnym” PISTu. Nastrojowy dramat Hofmannsthala Kosiński umieścił w architekturze masywnej, ponurej, zimnej. Ponury nastrój osiągnięty jest dwoma potężnymi, ciemnymi murami; pomiędzy nimi widnieje wąski pasek nieba; na jego tle rysuje się wielka kolumna kreteńska, szersza u góry niż u dołu. Chropowata faktura i podział na duże bloki kamienne podkreślają realność tej budowli, a jednocześnie stwarzają nastrój ciężki, przytłaczający — odpowiednik sztuki.

Bez uciekania się do chwytów ekspresjonistycznych, przeciwnie, z całym spokojem i równowagą inscenizuje Kosiński dramat ekspresjonistyczny. Działa uspokajająco na widza, który jest już dostatecznie szarpany treścią sztuki i grą aktorów. Dekoracja nie narzuca się, chociaż ciąży nad wydarzeniami i wytwarza groźną atmosferę.

W Instytucie Kosiński realizuje również *Pluskwę* Majakowskiego, ale cenzura zabroniła pokazania tego „sowieckiego” spektaklu. Na polską prapremierę *Pluskwy* trzeba będzie czekać blisko 30 lat.

Chociaż Kosiński jest bardzo młody, jego dojrzałość umysłowa i świadomość artystyczna zjednują mu uznanie artystów teatru. Jest on chyba najmłodszym scenografem na Światowej Wystawie w Paryżu. Za *Elektrę* otrzymuje złoty medal (1937).

Po wojnie Kosiński projektuje bardzo dużo sztuk. Jest on zdania, że teatr nie istnieje dla samych malarzy, że są dobre sztuki dla aktorów, a złe dla scenografów, tak jak mogą być sztuki ze świetnymi tematami plastycznymi, a bez większych wartości literackich. Teatr jest sztuką użyteczną, na dzień powszedni i na święto. Kosiński projektuje więc dekoracje zarówno do najwspanialszych dramatów, jak i do mało interesujących dialogów realistycznych w mieszczańskich pokojach. Dla pierwszych poszukuje nowych form artystycznych, dla drugich, bez większego wysiłku, rozwiązuje przestrzeń, harmonizuje kolory; a że jest świetnym „kompozytorem“, i te dekoracje wypadają czysto, ciekawie, dobrze. Ale nie będziemy się tutaj zajmowali nimi, natomiast poświęcimy uwagę najbardziej twórczym plastycznie scenografiom.

Na początku 1945 r. Kosiński projektuje w Katowicach *Zemstę* Fredry, pomyslaną jako dekoracja symultaniczna: mieszkanie Cześnika na lewo, Rejenta na podeście i na prawo, na środku sceny podwórze zamkowe. Dekoracja jest realizowana w ciężkich powojennych warunkach, przy braku odpowiedniego personelu technicznego.

Kosiński wielokrotnie realizował *Zemstę* i za każdym razem inaczej. Może projektem najciekawszym jest ten, który został stworzony w Poznaniu w 1951 r. Koncepcja podkreśla realizm sztuki, jej krwistość, szlacheckość, polskość. Na kole obrotowym Kosiński zbudował cały zamek o charakterystycznych motywach baszt, attyki, bramy — polski zameczek barokowy, jakich tyle u nas było. Mała tarcza obrotowa zmusza do zwięzłości i syntetyczności tej charakterystyki. Zresztą Kosiński nigdy nie jest gadatliwy. Na kole mieszczą się trzy zasadnicze dekoracje, ostatnia jest wstawiana w przestrzeń podwórza. Dowcip Fredrowskiej komedii wydobyty jest sytuacją, ale w przeciwieństwie do lwowskiej koncepcji Daszewskiego, również opartej na zasadzie dowcipu sytuacyjnego, Kosiński zapoznaje publiczność z topografią zamku sukcesywnie, etapami, podczas obrotu dekoracji. Przedwojenna scenografia Daszewskiego jest śmielsza i śmieszniejsza, powojenna (Wrocław i Teatr Narodowy w Warszawie) smutniejsza i bardziej romantyczna, a scenografia Kosińskiego, zdaje się, trafia bardzo celnie i w realizm, i w komediowość *Zemsty* (il. 572, 573).

Po zrealizowaniu kilku sztuk w Katowicach — a okres ten nie jest bardzo ciekawy — Kosiński przenosi się do Krakowa. Tu chyba najciekawszy scenograficznie jest realizowany w reżyserii Wiercińskiego i Woźnika *Orfeusz Świrszczyńskiej* (1946), rozwiązany na małej scenie Teatru Starego, z interesującym

pomostem, który przez obroty zmieniał charakter terenu i stwarzał aktorom różnorodne sytuacje.

W 1947 r. Kosiński angażuje się do Teatru Kameralnego w Łodzi pod dyktando kolegi z Instytutu, Erwina Axera. Tam realizuje *Homera i Orchideę* Gajcego, *Szklaną menażerię* Williamsa i *Pan inspektor przyszedł* Priestleya.

W tym samym roku projektuje w Krakowie *Otella*, *Rodzinę Rakuskich* Morozowicz-Szczepkowskiej, *Śluby panińskie*, *Ocalenie Jakuba Zawieyskiego*, a w roku następnym, 1948, *Dom pod Oświęcimiem* Hołuja, *Cement* Wirskiego, *Obrońcę Ksantypy* Morstina.

Jak widać, okres bardzo pracowity. Najcenniejsze są inscenizacje stworzone z Axerem. Obaj artyści mają podobne tendencje do intelektualizowania sztuki, do syntetyzowania, do precyzji i czystości formy (reżyserskiej, aktorskiej i scenograficznej).

Z krakowskich inscenizacji tego okresu dosyć ciekawy jest *Otello*, oparty na persyflażu malarstwa wczesnorenesansowego.

Ala praca w różnych miastach, różnych teatrach i z różnymi reżyserami (Axe, Borowski, Niewiarowicz, Zawistowski, Horzyca, Leszczyński, Wyszomirski, Daczyński, Karbowski, Modrzewska) jest na ogół szkodliwa artystycznie, bo bezkierunkowa.

Okres poznański (1948—1951) jest bardziej jednolity, oparty na współpracy z Wilamem Horzycą. Scenografia Kosińskiego charakteryzuje się kompozycją bryłową, silną fakturą — mocnym realizmem, ale bardzo syntetycznym, zwartym. Widoczne jest w dekoracjach tego okresu jakieś ciążenie ku monumentalizacji, ale nie abstrakcyjnej — jak to widzimy nieraz u Pronaszkii — lecz opartej o historyczny styl, o epokę. To są zasadnicze cechy łączące dekoracje do *Przemysława II*, *Fedry*, *Halki*, *Uprowadzenia z Seraju*, *Czarującej szewcowej* i *Zemsty*; *Hamlet* jest może trochę inny, bo oparty raczej o konwencje teatru elżbietańskiego niż o ówczesny styl architektoniczny.

Doskonałą scenografię stworzył Kosiński do *Przemysława II* Brandstaettera (1948). Dekoracja komponuje się całkowicie w ramie sceny, nie ma przedłużenia w kulisach (jak w kompozycjach kubistycznych). Podest i sufit odgrywają tu ważną rolę, bo zamykają przestrzeń od dołu i od góry, zespalają ściany boczne. Nawet gdy te ściany zawieszone są w powietrzu, jak eksponaty muzealne sztuki romańskiej, i wtedy również odczuwamy wzajemne powiązanie elementów architektonicznych. Olbrzymie grubości i faktura nadają dekoracji cechy realistyczno-monumentalne, skrótowość — cechy poetyckie. Dekoracje są bardzo czyste, proste; niczego nie można dodać ani odjąć. Typowy przykład plastyki Kosińskiego (il. 570, 571).

Dekoracja *Fedry* Racine'a oparta jest o motywy francuskiej architektury z XVI—XVII wieku, z typowymi ścianami i kolumnami boniowanymi (charakterystycznymi dla Luwru i Tuileries). Kosiński jakby archaizuje ten styl renesansowo-barokowy dla jeszcze większej monumentalizacji i jeszcze mocniej ak-

centuje wystające kamienie. Pionowe formy plastyczne sprowadza do minimum — do bramy i kolumny — przez co uzyskuje nastrój przytłaczający (il. 569).

Ale wydaje się, że posąg Wenus nie znalazł odpowiedniej formy ani miejsca; można go zabrać bez szkody dla kompozycji plastycznej, ale z dużą szkodą dla akcji. Kostiumy również mają mankamenty, są w innym stylu niż dekoracja. Bardzo interesujące jest rozwiązanie horyzontu. W głębi sceny zawieszony jest prostokątny ekran niebieski z chmurkami. Mieści się on, tak jak i cała bryła dekoracji, w ramie sceny; horyzont normalny zepsułby kompozycję całości, bo musiałby być przedłużony w kulisy i paludamenty. Z punktu widzenia dramatycznego ten mały skrawek nieba powiększa tragizm miejsca akcji: tu zamczysko ciężkie, ponure, zimne — tam powietrze i słońce, tu więzienie — tam swoboda.

Wystawiona w 1950 r. *Halka* Moniuszki, „opera narodowa“, znalazła po raz pierwszy właściwą formę inscenizacyjną. Schiller nie tylko uwypuklił wszystkie akcenty społeczne, ale chórom nadał jakieś życie i wyraz, balet związał z akcją — słowem, stworzył operowe widowisko współczesne, dowodząc, jak można ode-
rwać się od dziewiętnastowiecznej sztampy, a jednak pozostać w konwencjach, oraz jak nadać realizmowi, weryzmowi jakiś artystyczny i nienaturalistyczny wyraz (il. 574—576).

Kosińskiego dekoracja jest bardzo realistyczna i bogata — w myśl zamilowań operowych widzów — ale bardzo precyzyjnie skomponowana, wnosząca dużo nastroju uzyskanego prostymi i z rozmachem użytymi środkami. Nareszcie *Halka* dostała polski pałac magnacki i polskie góry z polskimi kapliczkami przydrożnymi i drewnianymi kościółkami — dobry przykład dla zagranicznych inscenizatorów tej opery.

Urowadzenie z Seraju jest zabawniejsze w kompozycji i kolorze i jakieś trochę bajkowe — może przez motyw ramy prosceniowej jakby nadmiernie pogrubionej (celowo), może przez powiększenie innych detali dekoracji? Postacie wyglądają jak figurynki z porcelany. I chyba słusznie. Szczęśliwy po ślubie z ukochaną Mozart stworzył pierwszą „operetkę wiedeńską“.

Czarująca szewcowa — podobnie jak *Szkola żon* Bérarda — eksponuje centralnie położony dom, bardzo skrótowy, na tle miasta czy rynku miejskiego.

Inny w samych założeniach plastycznych był *Hamlet*, realizowany z Wilamem Horzycą w 1950 r. Mniej realistyczny w dekoracji, mniej określający miejsce akcji, a raczej oparty na konwencjach teatru szekspirowskiego, na zasadzie stałej konstrukcji scenicznej. Ale nie jest to rekonstrukcja sceny „Globe“, z alkową i balkonem, lecz drewniany most ze schodami po bokach — wygodny sytuacyjnie, nie absorbujący uwagi widzów, równie dobry jako krużganek, sala, taras.

W 1951 r. Horzyca i Kosiński opuszczają Poznań, który nieprędko doczeka się tak interesujących przedstawień, i angażują się w Teatrze Narodowym w Warszawie. Tu Kosiński projektuje od 1951 do 1955 r. m. in. scenografię do dramatu Żeromskiego *Sułkowski*, reżyserowanego przez Schillera (który opu-

ścił Teatr Polski), potem do *Lasu Ostrowskiego*, *Rewizora* Gogoła w reżyserii Korzeniewskiego (wówczas dyrektora tego teatru), *Rzeczpospolita zapłaci* Auderskiej (wspólnie z Nowickimi), *Kreta* Lutowskiego, *Niemców* Kruczkowskiego i *Marii Stuart* Schillera. W tym samym czasie przygotowuje w Teatrze Polskim scenografię do sztuk *Intryga i miłość* Schillera w reżyserii Bardiniego, w Kameralnym do *Króla i aktora* Brandstaettera w reżyserii Warneckiego, w Teatrze Domu Wojska do *Czarnieckiego i jego żołnierzy* Korcellego w reżyserii Renégo, *Baśki* Stefczyka i *Roku 1944* Kuśmierka w reżyserii Krasnowieckiego, w Teatrze Nowej Warszawy do *Legendy o miłości* Hikmeta w reżyserii Rakowieckiego, w Teatrze Współczesnym do *Teatru Klary Gazul* Mériméego w reżyserii Meliny i w operetce do *Nocy w Wenecji* w reżyserii Sawana, a w listopadzie 1955 r. — do *Dziadów* w Teatrze Polskim.

Zdawałoby się, że realista Kosiński nie będzie odczuwał w tym okresie żadnych zahamowań. Jest realistą w formie, potrzebne mu były tylko sztuki socjalistyczne w treści. Ale wybitnych sztuk nie było, nawet Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych (1951) nie zapłodnił pisarzy dramatycznych. Kosiński wyjątkowo dużo „dekoruje” pokoi i kuchni rodzimych autorów. Ciekawie wypadły mu dekoracje do sztuki Auderskiej, bo terenem akcji był Wawel, a z *Niemcami* zrobił eksperyment dając tylko po jednej ścianie na tle horyzontu (był to już rok 1955). W *Królu i aktorze* dopomogła Kosińskiemu mała scena, na której trzeba było zmienić pięć razy miejsce akcji, podobnie w sztuce Korcellego. Należy chyba uznać, że w tych wszystkich spektaklach sztukę współczesną reprezentował przede wszystkim Kosiński. *Rzeczpospolitą* monumentalizuje, *Niemcom* narzuca jakiś wyraz uogólniający, innym utworom czystością kompozycji plastycznej odbiera wszelkie cechy naturalistycznej przypadkowości.

Ciekawsze tematy znajdowały się w dramatach klasycznych czy fantastycznych. Realistyczno-monumentalne są dekoracje do *Sulkowskiego*, bardzo zręcznie na scenie obrotowej rozwiązana jest *Intryga i miłość*, *Legenda o miłości* przypomina perskie iluminacje miniaturowe (scena również miniaturowa) i była dużym wydarzeniem przede wszystkim dzięki kolorowej, ślicznej scenografii. Kosiński znalazł w tym okresie sposób na rozwiązanie licznych zmian dekoracji na małych scenach: buduje szeroką ramę sceniczną z otworami (które raz mogą służyć jako drzwi, raz jako okno, a nawet mogą być zamaskowane), podłogę zabudowuje wygodnym podestem, z tyłu w sposób łatwy zmienia ścianki czy pokazuje horyzont. Ten schemat teatralny bynajmniej nie krępuje kompozycji i nie ogranicza realizmu.

Ale w zasadzie to w tych scenografiach jest zbyt mało poszukiwań, zbyt mało odkryć nowych dróg, nowych form; za dużo opisów, drzwi i klamek, tapet i sufitów. Estetyka kompozycji, wykończenie każdego szczegółu sprawia przyjemność oczom, ale czy jest nam to potrzebne w teatrze? „Przychodzimy do teatru, ażeby uczestniczyć w akcji dramatycznej” — powiedział Appia, i można by dodać, a nie

po to, ażeby oglądać style architektoniczne. Cały ten okres można określić jako mało twórczy, ale Kosiński jest artystycznie uczciwy. Nie zawrócił ze swojej drogi, trochę tylko zahamował swój rozwój. Ale tłumiona wyobraźnia okaże całą słabość, gdy trzeba będzie podjąć największy temat teatralny — *Dziady*.

Wiele lat dyskutowano o inscenizacji *Dziadów*. Największe dzieło uznanego wieszczki narodowego należało wystawić. Ale jak? Inscenizacja Schillera wydawała się zbyt mesjanistyczna. Pronaszki trzy krzyże uważano za niewskazane. Wreszcie wydawało się, że już dłużej czekać nie można, i zdecydowano wystawić *Dziady* w Teatrze Polskim. Ale trzeba było osadzić je jak najściślej w epoce, a nie uogólniać, uczynić jakby udramatyzowaną historią romantycznego młodzieńca z Wilna.

Aleksandrowi Bardiniemu i Janowi Kosińskiemu powierzono inscenizację. Ich kultura i takt oraz styl komponowanego realizmu gwarantowały dobry rezultat.

Wydaje się jednak, że w samym założeniu tkwił zasadniczy błąd, który potwierdził nie tylko niesłuszność stosowanej do *Dziadów* koncepcji inscenizacyjnej, ale w ogóle koncepcji opisowego realizmu w połowie XX wieku. Scenografia Kosińskiego do *Dziadów* (il. 578, 579) byłaby odkrywcza, twórcza w latach 1920—1930, w okresie Frycza i Drabika. Wtedy napisano by o niej, że miała wiele romantycznego nastroju, że była dobrze skomponowana, że dobrze oddawała charakter kaplicy litewskiej, drogi na cmentarz, a gorzej charakter salonu Senatora i salonu warszawskiego, że dekorator umiejętnie rozwiązał liczne zmiany obrazów... W połowie XX wieku umiejętność określenia miejsca akcji już nie zadowalała.

Nie był również trafny sposób pokazania duchów poprzez gazowe ściany — jakby w dużym ekranie... telewizora.

Premiera *Dziadów* odbyła się 26. XI. 1955 r.

Kilka miesięcy po *Dziadach* Kosiński przedstawia na scenie teatru w nowo zbudowanym Pałacu Kultury i Nauki *Dobrego człowieka z Seczuanu* Brechta w świetnych dekoracjach stwarzających tylko aluzję do terenu chińskiego, na którym dzieje się akcja. Kilka tyczek trzciniowych połączonych matami na tle szarego horyzontu stanowi ulicę miasta. Fragment mieszkania jest całym mieszkaniem, jedno drzewo jest parkiem. Ten skrót realistycznych form przypomina rysunki chińskie, na których jakiś kształt jest tylko zaznaczony kilkoma kreskami. Ale trafność tego skrótu jest tak wielka i precyzyjna, że nie przeszkadza nie zamalowany papier. W scenografii do *Dobrego człowieka* nie przeszkadzała widoczna podłoga sceny, widoczne zetknięcie płachty horyzontowej z podłogą, brak ścian domów. Pusta przestrzeń sceny działa jak pusta przestrzeń papieru, wyzwała wyobraźnię widza, która wypełnia ją przedmiotami (il. 580, 581).

Kilka miesięcy później na tej samej scenie i również we współpracy z Ludwikiem René Kosiński projektuje dekorację do *Szwejka*. Inscenizacja zmierza do osadzenia przygód wesołego żołnierza w czasach hitlerowskich. Hitlerowcy zo-

stali skarykaturowani przez Zarubę przesadnymi czapkami z „gapą“, zdeformowanymi proporcjami munduru. Dekoracjami były malowane graficznie ekrany (il. 582, 758, 759).

W tym samym roku 1957 zostaje wystawiona przez Erwina Axera, ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego, sztuka Sartre'a *Muchy*.

Oresteja Sartre'a jest niewątpliwie egzystencjalistyczna. *Muchy* są jej bohaterami, niewidzialne, a ciężące nad miastem, gniotące, upadlające. Bohaterzy spełniają swój obowiązek z największym niesmakiem, nie znajdując żadnego szczęścia.

Chyba surrealizm w malarstwie jest odpowiednikiem egzystencjalizmu literackiego.

Dekoracja Kosińskiego do *Much* jest surrealistyczna, dlatego tak świetnie odzwierciedla nie tylko klimat miasta, ale i atmosferę sartrowską dramatu. Zasada plastyczna nie wydaje mi się przeprowadzona konsekwentnie; najsluszniejsze jest rozwiązanie dwóch ostatnich obrazów, w których kilka konkretnych elementów zawieszonych w czarnej próżni, prawie ze sobą nie związanych, jest właśnie odpowiednikiem malarstwa surrealistycznego, wnosi atmosferę niepewności, ale nie przez ekspresjonistyczną deformację, lecz przez realizm, prawdziwość kilku form, które otacza pustka. W obrazie czwartym, w świątyni Apollina, jest podłoga, brama, kopuła i surrealistyczna, przedziurawiona rzeźba jakiegoś prymitywnego boga, który podniesionymi rękami zdaje się podpierać niebieską kopułę. I to wszystko. Wystarczy oprzeć tę kopułę na murze, który by otoczył i podłogę, ażeby dekoracja stała się zwyczajnie realistyczna (il. 583—585).

Natomiast w pierwszym i drugim obrazie dekoracja jest rozbudowana — ulica jest ogrodzona murem ciągłym, jest nawet ferm miasta, niemal prawdziwego miasta na górze. Brak pustki, czegoś niewiadomego. Horyzont tej pustki nie zastępuje — jest niebem. Ale w pierwszym obrazie interesująca jest faktura domów poplamionych, jakby popstrzonych przez kolosalne muchy, faktura przypominająca jednocześnie kolorowy marmur.

Kostiumy również nie są jednorodne: jedne usztywnione, drugie nie; usztywnione są jakby zbroją, ale faktura ich jest taka sama jak innych kostiumów, nie blacha, lecz tkanina usztywniona. Zasadnicza koncepcja jest jednak słuszna: Orestes i Elektra są jakby egzystencjalistyczną młodzieżą grecką; on nosi wąskie spodnie i krótkie włosy czesane na jeża, ona szeroki czarny pas na biodrach i „koński ogon“ z tyłu głowy. I to uwspółcześnienie jest przeprowadzone przez wszystkie postacie.

Surrealizm pojawia się tu po raz pierwszy w plastyce Kosińskiego (można powiedzieć, że dopiero w drugiej części sztuki), toteż nie jest bardzo konsekwentny. Kosiński ma pewne predyspozycje do surrealizmu. Widzimy je w niektórych dekoracjach: w *Przemysławie II* fragmenty muru zawieszone są w pustce, a w *Fedrze* — niebo. Ale w tamtych sztukach tekst nie był surrealistyczny.

W *Muchach*, a potem w *Wizycie starszej pani* i *Krzesłach* jest więcej elementów surrealistycznych. Jednak u Kosińskiego akcent będzie zawsze na realizmie. Nie poszukuje szkieletów, perspektyw, dziwactw ulubionych przez Salvadora Dali.

Ostatnie premiery Kosińskiego to *Krzesła* Ionesco, *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta, *Policjanci* Mrożka, *Kartoteka* Rózewicza, *Proces w Salem* Millera, *Diabeł i Pan Bóg* Sartre'a, *Król Edyp* Sofoklesa na małej i dużej scenie Teatru Dramatycznego oraz *Księżę Homburg* Kleista w Teatrze Narodowym w reżyserii Horzycy. Wszystkie odznaczają się dużą powściągliwością w plastyce — typową dla prawdziwie udanej scenografii Kosińskiego. W *Krzesłach* jakieś symetryczne wnętrze z kilkoma kulisowymi drzwiami po każdej stronie podkreśla i realizm, i teatralność akcji sztuki (a nie jej dziwność); jakaś porwana gaza w górze stanowi akcent surrealistyczny, który dziesiątki krzeseł jeszcze bardziej wzmagają. W *Wizycie* dekoracja również sprawia wrażenie realistyczne, chociaż zarówno miasto Güllen, jak i poszczególne miejsca akcji są azurowe, ogólnie tylko zaznaczone — co jest chyba bardzo adekwatne w stosunku do sztuki na poły realistycznej (i tylko za tę cenę wstrząsającej), na poły z koszmarnego marzenia sennego surrealisty. Koszmarny senne dzieją się jednak u Kosińskiego w świecie bardzo uporządkowanym, a nie skrzywionym ekspresjonistycznie, w pięknym, estetycznym świecie (il. 586).

W *Księżu Homburg* Kosiński zbudował podest, łączący się ze sceną dwoma półkolistymi schodami, i na podeście barokową bramę ze sztandarami, armatami, kulami — jakby symbol mocarstwowych dążeń Elektora. Świecznik i złote biurko przemieniają tę dekorację w salę pałacową; żołnierze różnokolorowi ze sztandarami poustawiani na schodach sugerują drogę czy pole walki, jakaś zastawka i ławka przed podestem, między schodami — izbę chłopską czy więzienie romantycznego Księcia. Kosiński bardzo trudne problemy miejsca akcji rozwiązuje w sposób zaskakująco prosty: jakimś trafnym szczegółem charakterystycznym i dekoracyjnym zmienia wygląd sceny. Nigdy nie mówi za dużo, skutek czego każda forma może być dosyć dowolnie rozumiana. Estetyka tych form, ich proporcje, kolor, nawet wykonanie są tak doskonałe, że najdziwniejsze połączenia nie rażą (schody na polu bitwy). Konwencja teatralna u Kosińskiego jest wyraźna, chociaż nie nachalna; realizm jest jakimś uporządkowanym, estetycznym neorealizmem. Ta umiejętność zachowania równowagi między teatrem a autentyką, realizmem i nowoczesnością, charakterystyką dramatu i lapidarnością, skromnością, ten umiar, jasność koncepcji — to chyba najwartościowsze cechy teatralnej plastyki Kosińskiego (il. 587, 590).

Proces w Salem (il. 588) i *Król Edyp* (il. 596) mają dekoracje architektoniczne, ciężkie, masywne, silnie fakturowane. Trafniejsza wydaje mi się pierwsza: jest monumentalna w swojej prostocie, tragiczna w zestawieniach czarno-białych, funkcjonalna. (Świetne jest i samo przedstawienie, lepsze niż film, w czym duża zasługa sztuki, która w teatrze jest jakaś bardziej syntetyczna, zwarta, namiętna.) Natomiast monumentalność dekoracji *Króla Edypa*, bardzo rozbudowanej kolo-

salnymi schodami, wychodzącej na widownię (a ten kontakt z widownią jeszcze bardziej akcentował brak kurtyny), nie pokrywała się z reżyserią, przede wszystkim z rozwiązaniem chóru, który był rozbity na głosy, skonkretyzowany realistycznie. Jednak moment, gdy Holoubek (*Edyp*) ukazuje się w górze dekoracji i schodzi półmetrowej wysokości schodami, a potem po oślepieniu czołga się i spada po tych samych stopniach — pozostanie w pamięci. Bardziej jednolitą i udaną niż do *Edypa* była scenografia do *Diabła i Pana Boga* (il. 592, 593). Dekoracja dosyć lekka, ale monumentalna: jakby rysunek jasną linią na czarnym tle.

Pewien „surrealistyczny realizm“ występuje w scenografii do *Kartoteki* (il. 589). Dekoracja trafia tu doskonale w charakter sztuki Różewicza. Są to cytaty z rzeczywistości, ale zestawione dziwnie jakby bez porządku i logiki, na zasadzie jakichś skojarzeń, niby w obrazie Chagalla, który tu służy za tło dla płotu z nalepionymi aktualnymi plakatami, jakiejś neonowej latarni oświetlającej, niby lampy biurowa, łóżko, szafę... „mieszkanie“ bohatera o wielu imionach i różnych wcieleniach — po prostu bohatera naszych czasów. Autor co prawda wyobrażał sobie „zwykłą“ dekorację, jakiś pokój z nieco większymi niż normalne meblami, ale wydaje się, że koncepcja plastyczna Kosińskiego nie tylko jest ciekawsza plastycznie, lecz również adekwatna sztuce.

Kosiński, pomimo że nie wyrósł w malarni jak dawni dekoratorzy-technicy, zna się świetnie na problemach technicznych teatru i dekoracji, z chęcią niejednokrotnie stosuje różne „efekty“, bardzo dobrze umie zagospodarować scenę obrotową, najbardziej skomplikowane sztuki potrafi zmieścić na najmniejszej scenie i jeszcze zrobić kilka zmian. Ustawicznie poszukuje rozwiązań nie tylko artystycznych, lecz również technicznych.

A przecież jest zaprzeczeniem dekoratora-technika, może być nawet przykładem scenografa-inscenizatora, intelektualisty, któremu równie bliskie i znane są problemy plastyki, jak literatury i muzyki.

Ale racjonalizm Kosińskiego, jego zdrowe i logiczne myślenie, bez barokowej emfazy, ale i bez romańskiej surowości, jakiś klasyczny zdrowy rozsądek nakazuje mu stosowanie środków technicznych właściwych sztuce teatralnej, wynikających ze specyfiki teatralnej. Kosiński lubi scenę obrotową i stosował ją wielokrotnie w *Orfeuszu Świrszczyńskiej*, w *Zemście* i *Halce* w Poznaniu, w *Intrydze i miłości*, *Dobrym człowieku z Seczuanu*. Jego rozplanowanie dekoracji na scenie jest równie dobre jak Reinhardta. Często spotykamy w dekoracjach Kosińskiego projekcje: na horyzont, na perkal (chmury w *Dziadach*), prześwietlenie ścian (np. w *Dziadach* cała cela Konrada była zrobiona z metalowych rur obciążniętych tiulem; światło z przodu, padające na tiul, sprawiało wrażenie, że ściany są normalne, pełne; gdy światło przednie przygasało, a zapalało się światło umieszczone za dekoracją i padające na aktora, ściana stawała się przezroczysta i ukazywała się scena Snu Senatora, Widzenia Księdza Piotra — efekt dosyć znany zresztą, ale rzadko stosowany, a w tym wypadku niefortunnie dla sztuki).

Z innych rozwiązań technicznych wymienię np. w *Muchach* ostatni obraz, w którym kamienna kopuła nagle znika i ukazuje się gwiazdziste niebo, a na jego tle Zeus. Kopuła była malowana na płaskim prospekcie i dolna jej krawędź przylegała do pochyłego sufitu obciągniętego czarnym aksamitem z owalnym otworem; w odpowiednim momencie światło przygasało, prospekt z malowanymi kamieniami szedł do góry, odkrywając horyzont, na który padała projekcja jakiejś drogi mlecznej — w tym czasie aktor grający rolę Zeusa, Woszczerowicz, biegł szybko po schodach na górny podest, na wysokości sufitu, i stawał na brzegu krawędzi; głos jego, wzmacniany przez megafony, rozbrzmiewał na tle bezkresnego firmamentu. Zapewne, że to jest „efekt“, który się podoba. Ale jeżeli służy jednocześnie sztuce, to nie ma w nim niczego złego, przeciwnie, bierze publiczność — a na tym między innymi polega działanie teatru.

W *Księżu Homburg* barokowa brama umieszczona jest na ruchomym podestcie, który przesuwają ją na prawą lub lewą stronę, zależnie od dopełniających form dekoracyjnych poszczególnych obrazów, co przy całej prostocie wzbogaca wzrokowo plastykę przedstawienia. Inne zmiany odbywają się równie niewidzialnie, choć przy otwartej kurtynie: podczas króciutkiego ściemnienia maszyniści otwierają pionową ścianę podestu, wystawiają odpowiednio malowaną inną zastawkę czy też ławkę.

W *Burzy* (realizowanej w Zielonej Górze w 1959 r.) Kosiński instaluje na środku sceny małą obrotówkę, o podłodze skośnej (a nie równoległej) do poziomu sceny. Obracając ją wyższą krawędzią w stronę widowni otrzymuje jakby wzniesiony dziób statku, który wystarczy uzupełnić opuszczonym z cugowni żaglem i kołem sterowym na przedzie, ażeby sugestia była dostateczna. Obrót niską krawędzią do publiczności daje pochyły podest — teren.

„Reformatory“ od tych efektów teatralnych stronią. I było to w swoim czasie, jakieś 30 lat temu, najzupełniej słuszne. Każda reforma musi być bezwzględna i uderzać w najsilniejsze miejsce przeciwnika. Tą siłą teatru dziewiętnastowiecznego były wszelkiego rodzaju efekty iluzjonistyczne, które wywoływały zachwyt widowni, zachwyt nie związany ze sztuką. A więc pojawiały się rusałki na wodzie czy w powietrzu, ukazywała się amfilada dziesiątków pokoi pałacowych... Do efektów świetlnych był specjalista, który miał swój występ, jak jakieś *divertissement* baletowe. Z tym wszystkim trzeba było zerwać. Żadnej złudy, żadnego efektu. Same konstrukcje. Jako dekoracja do sztuki Moliera wystarczy — zdaniem Copeau — praktykabl i krzesło. Do *Achilleis* Pronaszko daje podesty i płaskie przystawki; konie wycięte są z dykty. Ale ta surowość doprowadziła do pewnego zubożenia techniki teatralnej i w takich wypadkach rodzi się reakcja. Podobnie po przesyceniu się konstruktywizmem obserwujemy nawrót do pewnej pikturalności. Jednak zarówno ta pikturalność, jak i chwytły techniczne są innego gatunku dzisiaj, niż były 50 lat temu. Malarskość zbliżona jest do prądów współczesnych, od abstrakcjonizmu i tasyzmu do takiego stylu, jaki reprezentuje np. Dufy. A efekty są związane ze sztuką teatralną i stylem deko-

racji, jakie widzimy przede wszystkim u Kosińskiego; nie prowadzą do złudy, lecz w wielu wypadkach ułatwiają wykonawstwo oraz zmiany i są elementem inscenizacyjnym, jak np. w *Zemście*, gdzie scenograf pokazuje przez obrót koła, że Cześnik i Rejent mieszkają w jednym zamku i są tylko odgrodzeni murem.

Kosiński nie uprawia malarstwa ani grafiki. A więc te dziedziny nie mogą mieć takiego na jego scenografię wpływu, jaki ma malarstwo na dekorację Pro-naszki, Roszkowskiej czy Axera, a grafika na dekorację Daszewskiego. Może dlatego tym ściślej związał się Kosiński z techniką teatralną (jak tamci z techniką malarską czy graficzną). To dobrze, że ktoś przypomina o tych sprawach. Przecież upadek plastyki teatralnej w końcu XIX wieku nie był spowodowany techniką, lecz brakiem artystycznego wyrazu. Technika teatralna, jak farba, może służyć celom dobrym, artystycznym, i złym, nietwórczym, może być eksponowana w różnych i wprost przeciwstawnych celach (Reinhardt — Meyerhold). Kosiński tylko się nią posługuje, nigdy nie wysuwa jej na plan pierwszy — bo nie jest nigdy ani zagorzałym stronnikiem, ani fanatycznym przeciwnikiem.

Kosiński jest chyba najlepszym przedstawicielem neorealizmu i ten kierunek reprezentuje we wszystkich swoich pracach od początku do dnia dzisiejszego. Nawet jego prace surrealistyczne są raczej neorealistyczne, bo wszelkie skłonności do ekspresjonizmu jako antyracjonalistyczne są mu obce. Również w okresie socrealizmu Kosiński daleki był od naturalizmu. Ten kierunek neorealistyczny i ta postawa racjonalistyczna stanowią o jego stosunku do dramatu i sceny: a więc budowanie na tekście, ale bynajmniej nie służenie plastycznym wizjom autora, szczególnie wtedy, jeżeli są one przestarzałe; budowanie w wytworzonej przez wieki scenie pudełkowej, ale nie odrzucanie nowych koncepcji „sceny otoczonej” i „sceny otaczającej”: „nie wyrzucajmy na śmietnik karbidówki, bo może nam jeszcze oddać nieocenione usługi. Ale perspektywa ścian fluoryzujących to rzecz ładna.”⁹²

Dla pełnej sylwety Kosińskiego trzeba dodać, że jest on scenografem najlepiej chyba piszącym o problemach teoretycznych, dziedzinie, w którą Frycz — wspomniały stylisty — raczej nie lubi się zapuszczać. I do jego artykułów warto odsyłać zainteresowanych plastyką teatralną.

ZENOBIUSZ STRZELECKI

Zenobiusz Strzelecki (ur. w 1915 r.) w latach 1934—1938 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Daszewskiego, a od 1937 do 1939 r. w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej na wydziale reżyserskim pod kierunkiem Schillera.

Projektowane dekoracje do „warsztatów teatralnych”: *Kaprysy Marianny Musseta* w reżyserii L. Jabłonkówny; *Zwiastowanie Claudela* w reżyserii E. Axe-

ra (il. 599); *Jutro* Conrada w reżyserii J. Wyszomirskiego; *Altea* Faleńskiego w reżyserii A. Bardiniego.

1939—1947 — pobyt we Francji. Po wojnie dekoracje do *Edypa w Kolonie* w teatrze „Odéon“ i do *Zakładnika* Claudela w Palais Chaillot w Paryżu.

1947—1949 — w Teatrze im. Wojska Polskiego w Łodzi pod dyrekcją Schillera. Ciekawsze prace: *Bankiet* Korcellego w reżyserii Schillera; *Rozbity dzban* Kleista. Na scenie Teatru Powszechnego *Grzegorz Dyndala* Moliera i *Mistrz Pathelin*; w tymże teatrze za dyrekcji Adwentowicza *Dwa teatry* Szaniawskiego i *Przełom* Ławreniewa. W „Placówce“ w Warszawie (pod dyrekcją Schillera) *Krwawe gody* Garcia Lorki w reżyserii J. Wyszomirskiego i *Wesołe kumoszki z Windsoru* Szekspira w reżyserii Ordyńskiego. W Katowicach *Słomkowy kapelusz* Labiche'a i Tuwima w reżyserii W. Krasnowieckiego i *Komedia rybaltowska* w reżyserii W. Wróblewskiej.

Od 1949 — w Teatrze Polskim w Warszawie pod kolejną dyrekcją Schillera, Dąbrowskiego, Szyfmana, Balickiego. Scenografie: *Śmierć Taretkina* Suchow-Kobyłina w reżyserii Korzeniewskiego w Teatrze przy Marszałkowskiej 8; *Mąż i żona* Fredry w reżyserii Korzeniewskiego w Teatrze Kameralnym.

1950 — *Jak wam się podoba* Szekspira w reżyserii W. Krasnowieckiego, Teatr Narodowy; *Cyganeria* Pucciniego w reż. Jerzego Merunowicza, Opera warszawska.

1951 — *Grzech Żełomskiego* w reż. Korzeniewskiego, Teatr Kameralny; *Orfeusz w piekle* Offenbacha w reż. Merunowicza, Operetka w Łodzi.

1952 — *Mindowe* Słowackiego w reż. Zofii Modrzewskiej, Teatr Młodej Warszawy; *Zielony Gil* Tirso de Moliny w Łodzi; *Powrót* posła Niemcewicza w reż. Mariana Wyrzykowskiego, Teatr Kameralny; *Słomkowy kapelusz* w Łodzi.

1953 — *Zagląda eskadry* Korniejczuka w reż. Renégo, Teatr Domu Wojska; *Panna Rosita* Garcia Lorki w reż. Sheybala, Teatr Ludowy; *Sprawiedliwi ludzie* Kazimierza Brandysa w reż. Bardiniego, Teatr Kameralny; *Tosca* Pucciniego w reż. Wiktora Brégy, Opera warszawska.

1954 — *Alkad z Zalamei* Calderona w reż. Renégo, Teatr Domu Wojska (il. 605); *Dom na Twardej* Korcellego w reż. Dąbrowskiego, Teatr Kameralny; *Czterech gburów* Wolfa-Ferrariego w reż. Brégy, Opera warszawska.

1955 — *Dom kobiet* Nałkowskiej w reż. Wiercińskiej, Teatr Kameralny; *Ballady i romanse* Maliszewskiego w reż. Reny Tomaszewskiej; *Żołnierz i bieda* Marszaka w reż. Tomaszewskiej, Teatr Młodej Warszawy, scena w Pałacu Kultury i Nauki.

1956 — *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza i *Matka* Čapka w reż. Wiercińskiej, Teatr Kameralny; *Cyganeria* w Krakowie (il. 606); *Lekarz mimo woli* Moliera w reż. Krystyny Berwińskiej, Teatr Ziemi Mazowieckiej.

1957 — *Matka Courage* Brechta z Idą Kamińską, Teatr Żydowski; *Kowal*,

pieniądze i gwiazdy Szaniawskiego w reż. Borowskiego, Teatr Kameralny; *Lu-dzie z martwej winnicy* Brandstaettera w reż. Szletyńskiego, Teatr Kameralny.

1958 — *Panna mężatka* Korzeniowskiego w reż. Strachockiego, Teatr Narodowy; *Żywot Józefa Reja* w reż. Dejmka, Teatr Nowy w Łodzi.

1959 — *Mewa* Czechowa w reż. Zawistowskiego, Teatr Polski; *Lilla Weneda* Słowackiego w reż. Jana Kulczyńskiego, Teatr „Ateneum“ (il. 615, 616); *Pan Jowialski* Fredry w reż. Berwińskiej, Teatr Ziemi Mazowieckiej (il. 612, 613).

Pierwsze prace „warsztatowe“ mają charakter wyraźnie neorealistyczny, z tendencją do syntezy i bryłowatości, a więc do pewnej monumentalności — podobnie jak i inne dekoracje tworzone w PIST, np. przez Roszkowską czy Kosińskiego.

Dekoracje zrealizowane w Paryżu są mało interesujące. Były projektowane w warunkach specyficznych, niewiarogodnych — nie spotykanych w teatrach polskich, chociaż typowych dla Francji. Teatry paryskie z małymi wyjątkami nie mają etatowych scenografów ani reżyserów. Gdy zachodzi potrzeba, dyrektor teatru zwraca się do aktora z propozycją wyreżyserowania sztuki czy do malarza z propozycją zaprojektowania scenografii. Scenografia ogranicza się do obrazka, który zostaje wypracowany przez kierownika malarni teatru, lub też, najczęściej, przez odpowiednie, wyspecjalizowane przedsiębiorstwo (np. p. Pierre Bertina, znanego dekoratora, który realizuje projekty, a niekiedy również sam projektuje). Brak kontaktu z reżyserem i aktorami oraz z pracownikami wykonawczymi utrudnia pracę, a wynik jest najczęściej przypadkowy. Tym trudniej mówić o jakimś artystycznym obliczu teatru. Od tej zasady bywają wyjątki: teatry Jouveta czy Vilara; ale nawet Barrault nie jest w lepszej sytuacji niż ta, którą opisałem. Może to jest powodem, że projekty dekoracji są ciekawsze niż fotografie z przedstawień. Trzeba być wytrawnym scenografem, ażeby w tych warunkach zrobić coś dobrego.

Pierwsze prace zrealizowane w Łodzi również nie są interesujące. Na większą uwagę zasługuje *Mistrz Pathelin* (il. 601—603) i *Rozbity dzban* (il. 604). Obie scenografie oparte były na persyflażu: *Pathelin* — na kolorowej grafice późnośredniowiecznej, z typowym rysunkiem czarnym na kolorowym tle, *Dzban* — na malarstwie holenderskim XVII wieku. Ponieważ adaptacja Adama Polewki przenosiła akcję *Pathelina* z Francji do Polski, scenograf wybrał dla dekoracji motywy architektury Krakowa: prospekt przedstawiał miasto z kościołem Mariackim na pierwszym planie i Wawelem w głębi, a raczej na górze tej mapy-prospektu. Przyjęto zasadę przedstawienia w przedstawieniu: wędrowni żacy czy rybalki ustawiali podium na krzyżakach i bardzo prostą dekorację, w której po lewej znajdował się dom Pathelina, po prawej kram, w głębi jakby brama Barbakanu. A więc było tu również nawiązanie do konwencji symultanicznego teatru średniowiecznego.

W *Rozbitym dzbanie* chodziło raczej o wydobywanie atmosfery jakiejś hollenderskiej izby, jej kolorytu złocistego, wzbogaconego cieplejszymi lub zimniejszymi barwami wiszących draperii, z widokiem poprzez okna na aleję Middelharnis malowaną przez Hobbemę i martwą naturę ustawioną na stole składającą się z cynowych mis, szklanicy na wino i chleba leżącego na skrawku białej draperii. Może w tej ostatniej dekoracji za dużo było rekonstrukcji, co prawda, według obrazów, a nie według natury, ale brak było transpozycji na współczesny język plastyczny.

Komedia rybaltowska oparta była na podobnej koncepcji inscenizacyjnej jak *Pathelin*, ale rozwiązanie scenograficzne było nieco inne, z wyraźnym podziałem na architekturę „prawdziwą” (ferm i ściany boczne z kolumną) i na dekorację rybaltów, bardzo prymitywną, koślawą, montowaną *ad hoc* na oczach widzów.

Podobno katowicka scenografia do *Jak wam się podoba* była dosyć interesująca. W Warszawie dekoracja wypadła gorzej: scenograf próbował się oprzeć na konwencjach malarstwa wczesnorenansowego, reżyser chciał mieć las „wysokopienny” i z tego skrzyżowania nic ciekawego nie wyszło.

Chyba najlepszą scenografią tego okresu są *Krwawe gody* (il. 600). Lorca zawsze działał zapładniając na scenografów. Jest coś podniecającego w jego dramatach realistycznych i poetyckich, mocnych, zwartych. Duże możliwości plastyczne daje również pejzaż i architektura hiszpańska, pełna kontrastów: białych kamieni i ciemnego nieba, ostrych cieni, górzystych terenów (które są świetnym pretekstem do podstawowej zabudowy sceny), suchych badyli i olbrzymich drzew. Scenograf starał się stworzyć odpowiednik tych wartości w dekoracji realistycznej, silnie fakturowanej, masywnej, ale bardzo syntetycznej, surowej. Każdy obraz był pomyślany w innym kolorze — tak jak to poeta sugeruje — swobodnie rozmalowany, „z palety”, jak się to w teatrze określa.

Całe przedstawienie zresztą było bardzo udane, w czym nie ma zasługa muzyki Lutosławskiego.

W scenografii Strzeleckiego widoczne są dwa nurty: jeden polegający na persyflazowym nawiązaniu do konwencji teatralnych lub malarskich, drugi — charakteryzujący się syntetycznym realizmem z tendencjami do monumentalizowania i malarskości. Do pierwszej grupy można zaliczyć *Mistrza Pathelina* i *Żywot Józefa*, do drugiej — *Krwawe gody* i *Ludzi z martwej winnicy*.

Ale jest i trzeci nurt — po prostu realistyczny, widoczny w lepszej formie w *Mężu i żonie* i *Matce* Čapka, w gorszej w *Grzechu* i w *Lecie w Nohant*. Ten nurt dominuje w tamtym okresie rozwoju naszej scenografii, a podłożem jego są „realistyczne” sztuki i „realistyczne” skłonności reżyserów, lubujących się w pokojach z pełnym garniturem mebli, drzwiami i sufitem — aktor czuje się tu bardzo dobrze. Ale te dekoracje trudno zaliczyć do plastyki, tak jak ubrania nie można nazwać kostiumem. Tworzy się takie dekoracje pod pretekstem, że istotą teatru jest aktor i uporządkowany estetycznie autentyzm

najmniej mu przeszkadza. Oczywiście w zwykłym pokoju nie trzeba komponować gestu, ruchu, sytuacji, ale takie widowisko — a nawet przedstawienie kameralne jest widowiskiem — nie ma nic wspólnego z plastyką współczesną, odpowiada realistycznym konwencjom plastyki z zeszłego wieku, tej plastyki notującej fakty, ale pozbawionej komentarza. Neutralność dekoracji musi być uważana za jednoznaczną z neutralnością artystyczną plastyka, oznacza, że nie ma on nic do powiedzenia na temat sztuki. Wydaje mi się to błędne. Widzowi trzeba bardzo wyraźnie zasugerować (bez łopatologii) stosunek teatru do danej sztuki. Niech się nawet widz nie zgadza z tą sugestią, niech się buntuje, ale niech nie będzie bierny. A więc i reżyser, i scenograf nie mogą poprzestać na „odzwierciedleniu“, „obiektywnym przedstawianiu“, lecz muszą komentować, propagować, narzucać.

Tragedia i komedia noszą już w swoich konwencjach ten komentarz zdecydowany i jednoznaczny. Tzw. dramat — nie. Stąd większe trudności w realizowaniu sztuk obiektywnych, typowych dla pozytywistów i wielu pisarzy XX wieku. Już lepiej wystawiać naturalistów w inscenizacji naturalistycznej!

W latach 1949—1955 dążenie do obiektywności we wszystkich dziełach artystycznych doprowadziło do nudy, do powtarzania się.

Przykładem mogą być dekoracje do *Sprawiedliwych ludzi* — rozwiązane bardzo pomysłowo, bo na małej scenie, z szybkimi zmianami, ale cóż z tego — „odzwierciedlają“ prawdziwe mieszkania, które dla scenografa miały charakteryzować zły smak fabrykantów łódzkich, a dla widzów były albo godne zażdrości, albo dowodem złego smaku... dekoratora.

Próba interpretowania sztuki była dekoracja do *Domu kobiet* (il. 607). Dom mieszczański, zimny, martwy, pusty, ponury, bo zamieszkanym przez istoty bez życia, nieużyteczne dla świata, pogrążone tylko w przeszłości; dlatego puste ściany i kilka smutnych fikusów. Kontrastem do tego świata był inny świat: niebo turkusowe i olbrzymie białe kwiaty — stamtąd przychodzi dziewczyna w jaskrawym żółtym płaszczu. Ona jest kochana i kocha; może będzie oszukana jak te tutaj kobiety, wówczas i ona pogrąży się w ciemnościach i założy długą ciemną suknię.

Do tej grupy projektów zaliczyłbym również *Matkę i Mewę* (il. 614). W tej ostatniej scenograf próbował odejść od naturalizmu, z którym jakoby ta sztuka jest związana, a stworzyć nastrój poetycki i pesymistyczny (przez czarny kolor); starał się również odejść od inscenizacji naturalistycznej, wymagającej prawdziwych drzew z liśćmi i korą, pokojów zagraconych. Ale nie chciał również uciec w abstrakcję. Czy sylwetowe rozwiązanie drzew I i II aktu — jakby wycinanka z czarnego papieru, tak typowe dla mieszczaństwa — oraz podesty i horyzont ze zwykłego lnianego, nie malowanego płótna stworzyły odpowiednią dla sztuki atmosferę i konwencję?

Scenografię wyraźnie persyflażową ma *Żywot Józefa* (il. 591, 623). W oparciu o dialog Mikołaja Reja i posługując się różnymi utworami z XVI i XVII wie-

ku (*Sejmik piekielny*, *Nędza z bidą*, *fraszki*) Dejmek stworzył interesujące widowisko, żywe, aktualne. „Sztuka“, napisana w 1545 r., czekała 413 lat na swoją prapremierę na polskiej scenie; jest najstarszą pozycją polskiego repertuaru. Te względy skłoniły scenografa do zaprojektowania takiej dekoracji, która by jak najlepiej pokazała dzieło na tle epoki. Dlatego na kurtynie proscenicznej reprodukowano portret Reja na podstawie renesansowego drzeworytu i czerwonym kolorem wypisano datę 1545. Dekoracja była mansjonowa: po lewej dom Józefa w formie małej szopy, po prawej dom Putyfara, na środku zaznaczony kilkoma drzewami i studnią las czy pole. W akcie drugim chata ustępuje miejsca więzieniu, w akcie trzecim na miejscu drzew staje wieża oznaczająca „miasto Egipt“ z kolumnami dziedzica wawelskiego i białym orłem na szczycie. Inne mansjony również oparte były na polskiej architekturze: więzienie było jakby z cegieł, a dom Putyfara wieńczyła renesansowa attyka. Tło — malowany horyzont — ozdobione było gwiazdami dużymi i złotymi jak w ołtarzu Wita Stwosza. Również na dziele Stwosza wzorowane były niektóre kostiumy.

Nie było jednak w tej inscenizacji żadnych rekonstrukcji, przeciwnie, dążenie do stworzenia wyraźnie współczesnego widowiska, ale z całym respektem dla dzieła wyrosłego w pięknej artystycznej epoce, epoce odległej, w której już rodziła się nasza sztuka teatralna, niestety, zapoznana u nas, a za granicami nawet nie przeczuwana. Dlatego może warto było pokazać ten spektakl na Zachodzie, ażeby wiadano, że „Polacy nie gęsi i swój język mają“.

Druga inscenizacja *Żywota Józefa*, w Zielonej Górze (1961), była oparta na zasadzie bardziej ludowej. Toteż wszystkie kostiumy były wykonane z szarego płótna lnianego z jakimiś elementami barwnymi (rodzice Józefa byli biednymi polskimi chłopami), a akcja rozgrywała się w szopce krakowskiej; na górnej kondygnacji grała kapela chłopska zamiast anielskiej (il. 624).

Powtórzona w Teatrze Ziemi Mazowieckiej *Panna młoda w kąpeli* (komedia rybałtowska) również pozwala się zaliczyć do persyflazu: podest na krzyżakach i trzy prowizoryczne kolumny zbite z nierównych kolorowych listew drewnianych połączonych równie „nieudolnymi“ w rysunku ostrołukami na tle opony w kolorowe łaty (il. 598).

Na tejsze zasadzie oparta jest scenografia *Żab* Arystofanesa (reżyseria Kazimierza Dejmeke): wąski podest — jakby antyczna scena komediantów, a zamiast *skene*-budynku — zasłona w łaty i na niej rysunek trzech portyków. Aktorzy w maskach. Zasada kolorystyczna waz greckich: rudobiałoczarne. Ta zasada dosyć klasycyzująca, zdaje się, została uznana za trafną (il. 619, 620).

Pisać o swojej pracy jest rzeczą trudną i niewdzięczną. Załączone reprodukcje ułatwią czytelnikowi wytworzenie własnego sądu — tu pozwoliłem sobie tylko na wyjaśnienia.

JAN RYBKOWSKI

Jan Rybkowski (ur. 1912) znany jest przede wszystkim jako reżyser filmowy, ale jego zawodem „macierzystym” jest scenografia. Pracował już w teatrze jako malarz wykonawca, projektując od czasu do czasu jakąś dekorację mało interesującą, statystując nieraz i grając epizodyczne role, gdy zapragnął pogłębić wiedzę teoretyczną o teatrze w PIST. Podczas studiów Rybkowski projektuje neorealistyczną dekorację do *Panny Julii* Strindberga i, na persyflażu oparte, dekoracje do pierwszych polskich oper *Nędza uszczęśliwiona* i *Szkoda wąsów*.

Po wojnie Rybkowski wystawia w teatrze Axera w Łodzi *Miasto w dolinie Priestleya* we własnej reżyserii i scenografii. W 1947 r. jest asystentem przy nakręcaniu przez Wandę Jakubowską filmu *Ostatni etap*. Wkrótce potem sam reżyseruje w filmie, m. in. *Warszawską premierę* (o Moniuszce i *Halce*), komedie *Nikodem Dyzma* i *Kapelusz pana Anatola* oraz ostatnio *Dziś w nocy umrze miasto*.

Kontaktów z teatrem nie zrywa. W 1949 r. projektuje dekoracje do *Niemców Kruczkowskiego*, a w 1952 r. do *Trzydziestu srebrników* Fasta w Teatrze Współczesnym.

SCENOGRAFOWIE NIEZAWODOWI

Omawiane dotychczas scenografie są dziełami scenografów zawodowych; większość z nich uprawia malarstwo sztalugowe lub grafikę, lecz plastykę teatralną traktuje jako twórczość podstawową.

Ale w polskim teatrze spotyka się sporadycznie nazwiska znanych, niejednokrotnie świetnych, malarzy sztalugowych czy grafików, jak np. Ferdynand Ruszczyc, Stanisław Noakowski, Zbigniew Pronaszko, Wacław Borowski, Zofia Stryjeńska, Tadeusz Gronowski i architekt Szymon Syrkus — z pokolenia starszego — oraz Stanisław Teisseyre, Piotr Potworowski, Henryk Tomaszewski, Olga Siemaszkowa, Jan Marcin Szancer, którzy projektowali dekoracje już po II wojnie światowej.

To jakieś zazębianie się malarstwa i scenografii jest objawem bardzo pożytecznym i pożądanym. Z jednej strony malarze sztalugowi i graficy wnoszą jakieś swoje widzenie do teatru, z drugiej zawodowi scenografowie przez uprawianie malarstwa sztalugowego i grafiki wzbogacają swój warsztat artystyczny, wrażliwość na formę, kolor, rysunek. Ten objaw jest dlatego tak pożyteczny, że powstaje między scenografią teatralną a innymi sztukami plastycznymi pewien system naczyń połączonych, dzięki czemu poziom jest zawsze wyrównany. Scenografia na ogół nadąga za malarstwem sztalugowym. Nowe kierunki pla-

styczne bardzo szybko ukazują się w przedstawieniach teatralnych, co należy poczytać za duży sukces scenografii polskiej.

Wydaje się jednak, że scenografowie niezawodowi nie odegrali w rozwoju teatru polskiego tak ważnej roli jak zawodowi. Zbigniew Pronaszko jest z pewnością lepszym malarzem niż Andrzej Pronaszko, ale ten ostatni bardziej przyczynił się do wprowadzenia do teatru nowych kierunków plastycznych. Ruszczyc jest lepszym malarzem od Frycza czy Drabika, lecz na pewno gorszym od nich scenografem.

Sytuacja np. we Francji była zupełnie inna. Tam Picasso, Léger czy Matisse wprowadzili do teatru nowe kierunki; nie mieli równowartościowych konkurentów wśród zawodowych dekoratorów. Z takimi artystami trudno było się równać komukolwiek. Reformę scenografii, dokonaną przez nich przede wszystkim w balecie, podjęli później inni malarze, bardziej obeznani ze specyfiką teatralną, jak Labisse, Pignon, Cassandre, Coutaud, Gischia, których jednak trudno nazwać scenografami zawodowymi, bo malarstwo sztalugowe jest ich zajęciem zasadniczym. (Gischia tak silnie związał się obecnie z Vilarem, że nie wiadomo, czy jest bardziej malarzem, czy scenografem.) Bérard i Barsacq bardziej odpowiadają naszemu pojęciu scenografa, bo ich pozycja w malarstwie jest niewątpliwie słabsza niż w teatrze. Toteż w teatrze francuskim malarze sztalugowi odegrali równie ważną rolę jak scenografowie, a może nawet donioslejszą.

Przyczyny tych różnic w porównaniu z Polską są jasne. Twórcą nowoczesnego teatru polskiego jest Stanisław Wyspiański, który do spraw scenograficznych przywiązywał szczególną wagę. Dekoracja była dla niego równie ważna jak dramat i aktor. Toteż żądał dekoracji ściśle zespolonej z tekstem, scenografii inscenizacyjnej, a nie malarskiej jedynie. Tę samą zasadę wyznaje Szyfman. I gdy angażuje do Teatru Polskiego Frycza i Drabika, to stwarza wzór, który będzie obowiązywał. Schiller jeszcze bardziej zacieśnił symbiozę teatru i plastyki, więcej, uważał plastykę za element najbardziej postępowy formalnie. Ważne jest i to, że w szkołach artystycznych młodzi plastycy mogą studiować scenografię i reżyserię, historię sztuki i historię teatru. Wszystkie te elementy złożyły się na wielkie znaczenie scenografów zawodowych w Polsce i stanowią o obliczu polskiego teatru, opartego na stałej współpracy ze scenografem zawodowym i na scenografii nie tylko komponowanej we współczesnych konwencjach plastycznych, lecz również inscenizującej dramat.

Pierwszy wyłom w zasadzie posługiwania się scenografami zawodowymi zrobił chyba sam Szyfman, powierzając Ferdynandowi Ruszczycowi zaprojektowanie dekoracji i kostiumów do *Balladyny* Słowackiego (1914). Jak na owe czasy, scenografia ta jest bardzo ciekawa, bo nie próbuje opierać się na wierności historycznej i archeologicznej, lecz wydobywa baśniowość i romantyczność utworu, zarówno w dekoracji, jak i kostiumach. Sale zamczyska są jakieś stalaktytowe, fantastyczne; chata Wdowy ma belki wyolbrzymione

(il. 445, 446); *Balladyna* jako królowa jest ubrana w długi, czarny płaszcz ze złocistymi ornamentami, który nie jest strojem z podręcznika kostiumologii, lecz charakterystyką postaci dumnej, zdradliwej, a pięknej. Kostium *Kirkora* również jest komponowany i fantastyczny.

Tę samą *Balladynę* rozwiązuje w 1927 r. *Zofia Stryjeńska* dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Wydaje mi się, że pomysł zaproszenia tej artystki do teatru i do tej sztuki właśnie był bardzo szczęśliwy. Malarstwo *Stryjeńskiej* jest bardzo dekoracyjne i w jakiś sposób ludowe. Te wartości zaznaczyły się widocznie w kostiumach komponowanych, nawet stylizowanych w oparciu o różne motywy folkloru. Ornament jest wyolbrzymiony, szczególnie strój głowy — jakby wieniec weselny z liści i kwiatów symetrycznie poukładanych; koszula *Grabca* ma rękawy bogato haftowane, a kierzce *Popiela* są bardzo pięknie zawiązane. Czy zrealizowano kostiumy zgodnie z projektami? Czy aktor odpowiednio stylizował ruchy? Czy też sztampa teatralna, tzw. „realistyczna”, przewróciła całą koncepcję plastyczną? Dekoracje są może słabsze, najlepsze zapewne *Gopło* (il. 447, 448).

Pomysł powierzenia dekoracji do *Dam i huzarów* *Fredry* znakomitemu architektowi-rysownikowi *Stanisławowi Noakowskiemu* również miał swoje uzasadnienie. Spodziewano się, że stworzy on doskonale atmosferę szlacheckiego dworu. Na pewno dekoracja miała tę wartość, zagubiono jednak istotę rysunków *Noakowskiego*: ich szkicowość, świeżość i trafność linii. Należało wiernie zrekonstruować rysunek, z całym pietyzmem powtarzając każdą kreskę i plamę, a powstałaby bardzo interesująca dekoracja — szkic wnętrza, a nie autentyczny salon w szlacheckim dworze. Dekorację tę projektował *Noakowski* dla przedstawienia danego przez zespół Teatru Polskiego internowany podczas I wojny światowej w Moskwie.

W przeciwieństwie do poprzednich plastyków *Tadeusz Gronowski* projektował dosyć dużo dekoracji teatralnych. Jednymi z pierwszych są dekoracje do sztuki *Kaisera* *Od poranku do północy*, wystawionej w Teatrze Polskim w 1924 r. Wyraźnie ekspresjonistyczne, z typowymi dla tego kierunku skosami i skrótami, dekoracje te odpowiadają dramatowi i modnemu wówczas w teatrze stylowi inscenizacyjnemu (il. 449).

W 1925 r. *Gronowski* projektuje *Słomkowy kapelusz*. Czyj był pomysł inscenizacyjny, ażeby zastosować dekorację persyflującą dawne konwencje teatralne, kiedy to na kulisach malowano nie tylko gzymsy i obrazy, ale nawet meble i kwiaty w wazonach? Może *Schillera*? Spotkamy ten chwyt wielokrotnie w jego inscenizacjach późniejszych (w *Królowej przedmieścia*, *Nędzy uszczęśliwionej*, *Krakowiakach*). Niewątpliwie ten styl odpowiadał *Gronowskiemu* jako grafikowi. Jakie były wyniki? Dokumenty się nie zachowały.

Dwa lata później *Schiller* realizuje z *Gronowskim* *Wieżę Babel* w oparciu o zasady kubizmu ekspresjonistycznego. Wynik jest bardzo interesujący. Geometryczne konstrukcje są skomponowane bardzo dobrze, mają wiele wyrazu

w swojej masywności i czystości w rozwiązaniu kolorystycznym szaro-czarno-czerwonym. Ekspresjonizm nie jest tu denerwujący, bo nie wynika z jakiegoś niepokoju psychicznego, lecz jest narzucony przez współczesne formy życia zmechanizowanego, przez konstrukcje fabryczne (il. 450, 451).

Po wojnie, gdy Szyfman wystawia Korzeniowskiego *Majątek albo imię*, Gronowski projektuje dekoracje bardzo w stylu swoich plakatów. Ta jedność koncepcji graficznych i teatralnych jest niewątpliwą zaletą, tylko że plakaty Gronowskiego wrzosowo-szmaragdowe są jakieś bardzo buduarowe, trochę clikliwe.

Szyfman wciąga również do teatru bardzo dobrego malarza Wacława Borowskiego, który opracowuje scenografię *Lilli Wenedy* (1946) i *Orestei* Aischylosa (1947). Borowski poza tym robił kilka dekoracji w Operze do *Goplany*, *Eugeniusza Oniegina* i kilka innych w teatrach Warszawy i Łodzi. Najciekawszą bezsprzecznie była scenografia *Orestei*. Tematyka antyczna, świat Hellady były szczególnie bliskie temu klasycyzującemu artyście, chyba najbardziej greckiemu z naszych współczesnych malarzy. Cenną pomoc okazały artyście na pewno pracownice techniczne teatru, które z pięknych projektów stworzyły dopiero teatralną dekorację przystosowaną do wymiarów sceny (umiejętności takiego przystosowania nie posiadali malarze sztalugowi: ani Borowski, ani Ruszczyc).

Dekoracje do *Orestei* są trzy. Ich kompozycja nie jest bardzo interesująca: fragmenty architektoniczne z prawej, z lewej i z tyłu niemalże nie powiązane z sobą. Ale piękne są proporcje i monumentalność tej architektury, a nade wszystko piękny jest pastelowy projekt rysowany przez artystę (il. 629, 630).

Tematyka *Lilli Wenedy* nie była równie bliska malarstwu Borowskiego, a liczne zmiany miejsca akcji w tej sztuce wymagają jakiejś koncepcji teatralnej — albo uogólnień, albo umiejętnego rozwiązania technicznego. Borowski nie bardzo poradził sobie z dekoracją, choć było parę pięknych obrazów (np. Harfiarze na tle horyzontu). Natomiast niektóre kostiumy: Derwida, Rozy, bardzo pięknie narysował w projekcie.

Zbigniew Pronaszko nie projektował sam scenografii, lecz tylko ze swoim bratem i jedynie parę razy w Teatrze im. Bogusławskiego, dlatego omawiam jego prace wspólnie z Andrzejem Pronaszko.

Wielu jeszcze malarzy sztalugowych projektowało dorywczo dekoracje teatralne: Józef Mehoffer, Józef Czajkowski, Karol Tichy, Katarzyna Kobro i Władysław Strzebiński, Aleksander Rafałowski... Niestety, żadne ślady ich prac, o ile mi wiadomo, nie przetrwały.

W okresie międzywojennym interesującym scenografem z tendencjami do konstruktywizmu był na terenie Łodzi Konstanty Mackiewicz⁹³, współpracujący w najlepszym swoim okresie z Wiercińskim i Schillerem.

Jerzy Zaruba. Jest przede wszystkim karykaturzystą. W 1930 r. projektował wspólnie z Daszewskim scenografię do *Warszawskiej szopki* i od tego czasu aż po dzień dzisiejszy on najczęściej jest twórcą lalek do szopek politycz-

nych wystawianych niemal regularnie w okresie Nowego Roku. Tradycja ta wywodzi się, jak już wspomnieliśmy, z szopki „Zielonego Balonika“, która z kolei wzorowała się na szopce krakowskiej. Z hołdu pasterzy i innych figurek świeckich i współczesnych przejęto zasadę przechodzenia przed publicznością i śpiewania kupletów satyrycznych czy wygłaszania wesołych monologów. Budyneczek szopki z tradycyjnymi wieżami mariackimi zastąpił Belweder, a potem Pałac Kultury i Nauki pokazane w krzywym zwierciadle satyryka. O ile lalki „Zielonego Balonika“ zachowywały proporcje naturalne i były małymi naturalistycznymi rzeźbami, to lalki Zaruby idą dalej w kierunku przerysowania cech charakterystycznych postaci; dlatego głowa jest zawsze olbrzymia, a duży nos przeradza się w potworny nochał; korpusik jest mały, jakby bez znaczenia. W dziedzinie szopek okresu międzywojennego jest więc Zaruba przedstawicielem najbardziej klasycznym.

Sukcesy dekoratorskie Daszewskiego, wywodzące się również z „karykaturzystów“, spowodowały pewną modę. Zaruba też projektuje kilka dekoracji, m. in. do *Domu otwartego* Bałuckiego (1931) i do komedii Fredry *Damy i huzary* (1932), obie w „Ateneum“. Potraktowanie sztuki jest u niego zwykle satyryczne, niemal karykaturalne. Po wojnie Zaruba stworzył maski do inscenizacji *Szwejka* w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1957, il. 758, 759). W tym okresie projektował liczne lalki-olbrzymy do różnych widowisk pod gołym niebem.

Nieco inne walory ma współpraca architekta z teatrem. Niewielu architektów projektowało dekoracje. Wśród nich najciekawsze były prace S z y m o n a S y r k u s a. W latach 1927—1928 Andrzej Pronaszko opracował wspólnie z nim projekt teatru symultanicznego. Potem obaj artyści projektują dekoracje do *Golema*, wystawionego w cyrku. W 1933 r. Syrkus projektuje już samodzielnie dekoracje do reportażu *Sacco i Vanzetti* w tzw. Teatrze Solskiej na Żoliborzu. Wydarzenie to ma pierwszorzędne znaczenie artystyczne. Inspiratorką była Irena Solska, a Syrkus zrealizował jeden z pierwszych *théâtres en rond*.

Na Żoliborzu oddano niepotrzebną kotłownię do dyspozycji Solskiej, która poszukiwała sali dla stworzenia teatru na peryferiach Warszawy. Tę kotłownię — dużą i wysoką halę — Syrkus przerobił na salę teatralną dosyć wyjątkowego charakteru. Podłogę stanowiły płyty o wymiarach 2 × 1 m, leżące na drewnianej kratownicy. Każda płyta mogła być podnoszona na dowolną wysokość przez zastosowanie bardzo prostego urządzenia: płyta miała cztery nóżki, które chodziły w odpowiednich prowadnicach, przebite otworami co kilkadziesiąt centymetrów. Wsuwano taką ławę na odpowiednią wysokość i w otwory nóg i kratownicy wsuwano drewniane kolki. Konstrukcja, można powiedzieć, jak za króla Cwieczka, bardzo prymitywna, ale rolę swoją spełniała. Można było całą podłogę teatru odpowiednio uformować, a następnie poustawiać krzesła i... dekoracje. Bo w tym teatrze nie było pudła sceny — widownia i scena stanowiły jedno, aktorzy grali wśród widzów. Wszystkie dekoracje stały na sali

od samego początku. Aktorzy przechodzili między widzami dłuższą czy krótszą drogą zależnie od tego, czy miejsce akcji znajdowało się na środku sali, czy przy ścianie. W miejscach zajmowanych przez dekoracje płyty podłogi spełniały rolę podestów, a ich konfiguracja mogła być dowolnie uzupełniana dostawianymi innymi podestami. W miarę rozwoju akcji nad tymi dekoracjami zapalały się reflektory, koncentrując uwagę widzów na danym miejscu. Jest rzeczą zrozumiałą, że na środku sali dekoracją mógł być np. stolik czy latarnia, a większe dekoracje ustawiano pod ścianami (il. 453).

Nie jest rzeczą przypadkową, że Syrkus stworzył taki teatr. Malarz i grafik mają tendencję do komponowania w ramie — scena pudełkowa całkowicie im odpowiada. Architekt, a przede wszystkim urbanista, komponuje czasoprzestrzennie, tak jak jest skomponowane miasto czy dzielnica: biorąc pod uwagę przestrzeń oraz ruch człowieka, fakt, że oglądać się je będzie sukcesywnie, a nie jednocześnie (jak obraz), nie jednorazowo, lecz w pewnych następujących po sobie okresach czasu.

Władysław Strzeмиński twierdzi, że właściwie i obrazy są tak skomponowane, ażeby widz oglądał je w pewnej kolejności: najpierw wzrok pada na plamę najjaśniejszą lub najbardziej intensywną, potem kolejno przenosi się na plamę kontrastującą z poprzednią itd.

Ta organizacja widzenia jest szczególnie istotna w urbanistyce współczesnej, ale świadomie lub nieświadomie wyznaczała również zabudowanie Akropolu w Atenach, rozwiązanie ulic i placów Wenecji, Rzymu i Paryża; odczuwa to każdy, kto zwiedzał te najpiękniejsze z miast.

Scenografowie kubiści zrobili pewien krok naprzód: stworzyli bryłę. Architekci — czy to będzie Syrkus, czy Bel Geddes — idą jeszcze dalej: z dekoracji tworzą urbanistykę; dlatego dążą do teatru przestrzennego. Na tej drodze spotykają się z inscenizatorami takimi jak Meyerhold, Piscator. Te, zdawałoby się, fantastyczne marzenia realizują dzisiaj młodzi artyści teatru: coraz więcej na świecie teatrów ze sceną na widowni. W tej ewolucji Polska też ma coś do powiedzenia dzięki koncepcjom Syrkusa, Pronaszki, Galla (il. 341, 342, 423, 424).

W wypadku przedstawienia *Sacco i Vanzettiego* należy podkreślić piękną zgodność tych koncepcji czasoprzestrzennych z samą sztuką i jej polityczno-społecznym oddziaływaniem na widzów. Bliskość aktora zwiększała przeżycie publiczności, angażowała do akcji całą widownię — a przecież na tym polega działanie teatru.

W Teatrze Solskiej na Żoliborzu wystawiono jeszcze *Gody weselne* Schillera. I teatr został zamknięty — był za bardzo postępowy! (il. 452).

Szymon Syrkus, profesor Politechniki warszawskiej, nie zrezygnował z marzeń teatralnych. W swojej pracowni kształci młodych architektów, którzy będą projektowali nowoczesne teatry sferyczne czy symultaniczne, znacznie lepsze technicznie od teatrów projektowanych dawniej.

Na tej drodze mamy do zanotowania jeszcze jeden projekt teatralny, architekta Adama Mściwujewskiego z 1938 r. Jego teatr oparty jest na rzymskim: amfiteatralna widownia, półkolistą arena, scena bez ramy. Scena zaopatrzona jest w zapadnie hydrauliczne, które pozwalają szybko i bez użycia maszynistów uformować podesty, a nawet wysuwać od dołu dekoracje.

Jak już powiedzieliśmy, kontakt z teatrem artystów plastyków wszelkich dyscyplin, malarzy sztalugowych, grafików, rzeźbiarzy i architektów, jest dla rozwoju sztuki teatralnej bardzo wskazany, a nieraz wysoce pożyteczny, bo wprowadza nowe soki, nowe kierunki, zapładnia nową koncepcją. Jeszcze większej słuszności nabiera twierdzenie, że teatr jest miejscem spotkania wszystkich sztuk, które tworzą jedną, specyficzną teatralną sztukę.

XII

OD NEOREALIZMU

DO SURREALIZMU

W polskiej scenografii powojennej przeważa początkowo kierunek neorealistyczny, potem, w latach 1949—1955, powszechny jest „realizm socjalistyczny“, wreszcie w ostatnim okresie występują różne kierunki, ale przede wszystkim neorealizm i surrealizm. Zarówno w jednym, jak i w drugim jest wiele różnych wariantów, zależnie od indywidualności twórcy i okresu pracy. I tak jak pierwszy wielki okres scenografii polskiej jest pod znakiem Wyspiańskiego, za patrona drugiego okresu rozpoczętego surrealizmem można by uważać innego dramaturga i malarza — Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witkacego. Zanim jednak w następnym rozdziale zajmiemy się tym nowatorskim kierunkiem, trzeba wpierw zapoznać się z najliczniejszą i najbardziej reprezentatywną dla lat powojennych grupą młodszych scenografów neorealistycznych. Są to uczniowie Daszewskiego: Rachwański, Nowicki oraz Jędrzejewski, Przeradzka, Lange, Stopka, Sadowski. Niemal wszyscy oni przeszli pewną ewolucję w kierunku surrealizmu, ale nadal określają swą scenografią czas i miejsce akcji (co jest cechą charakterystyczną neorealizmu), w przeciwieństwie do scenografii Kantora, Szajny, Tołsty i Jankowskiej, surrealistycznej już w okresie debiutu, a potem zmierzającej ku jakiemuś metaforycznemu charakteryzowaniu sztuki, jakiemuś neosymbolizmowi. Kadry neorealistów będą się wciąż jeszcze odnawiać coraz młodszymi wychowankami Akademii warszawskiej, której wydział scenograficzny, stale pod kierunkiem Daszewskiego, nie zmienił swoich zasad od kilku dziesiątków lat; wymienić tu można Stańczaka, Bąkowskiego, Siecińskiego, Krassowskiego...

JOZEF RACHWAŃSKI

Rachwański (ur. 1911) tuż przed samą wojną ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Był uczniem Tadeusza Pruszkowskiego. W obozie dla

internowanych oficerów organizuje się teatr i wszyscy malarze „komponują” dekoracje i kostiumy (!). Do obozu dostaje się też Leon Schiller i od tego czasu zaczyna się poważne zainteresowanie Rachwalskiego teatrem.

Zaraz po wojnie uzupełnia swoje studia w łódzkiej Szkole Teatralnej, zostaje asystentem Daszewskiego, projektuje plakaty do niemal wszystkich sztuk wystawionych przez Teatr im. Wojska, „Melodram” i warszawską „Placówkę”, plakaty do *Igraszek z diablem*, *Wesołych kumoszek z Windsoru* (il. 632), Schillerowskiego montażu *Gody weselne*. W tym czasie zaprojektował również bardzo dobre dekoracje do *Kramu z piosenkami* (graficzne, barwne, fragmentaryczne) i do *Młodej Gwardii* (bardzo proste i surowe).

W 1949 r. Rachwalski angażuje się do Teatru Nowego pod dyrekcją Dejmka. Początkowo i scena, i repertuar, i kierunek nie dają okazji do jakichś ciekawszych zadań — przeważnie realistyczne wnętrza — potem większa scena (obecny Teatr Nowy) i większe zróżnicowanie repertuaru, włączenie klasyki i sztuk o ciekawszej fakturze literackiej stwarzają lepszy podkład pod inscenizację.

Rachwalski projektuje scenografię do sztuk: *Brygada szlifierza Karhana*, *Poemat pedagogiczny*, *Horsztyński*, *Henryk VI na łowach*, *Dziewczyna z dzbankiem*, *Latarnia*, *Łąźnia*, *Noc listopadowa*, *Święto Winkelrida*. W tych inscenizacjach Rachwalski nie wysuwa się na pierwszy plan, nie konkuruje z aktorem, nie epatuje, słowem, nie wyżywa się kosztem innych, przede wszystkim samego teatru, przeciwnie, jest bardzo dyskretny, związany zasadniczą koncepcją społeczną sztuki.

Rachwalski pracuje od samego początku w zespole Teatru Nowego, a teatr ten ma bardzo wyraźne oblicze artystyczno-społeczne i polityczne. Ewolucja tego teatru jest w pewnym stopniu widowym obrazem ewolucji polityki kulturalnej. Początkowo — po 1949 r. — repertuar oparty jest przede wszystkim na sztukach współczesnych Polski, Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej. Warsztat aktorski wzorowany jest na metodzie Stanisławskiego. Scenografia — realistyczna, wahająca się między neorealizmem a naturalizmem. Teatr odznaczony jest Orderem Sztandaru Pracy. Co odróżnia go w tym okresie od innych? Chyba wiara w słuszność tej drogi. Zespół jest młody — przeważają absolwenci Szkoły Teatralnej, a więc aktorzy początkujący. Metoda Stanisławskiego jest dla nich szkołą rzemiosła aktorskiego, pogłębieniem warsztatu, nauką obserwacji życia i siebie samego, nauką etyki i pracy aktorskiej — a te wartości zawsze są pożyteczne, jak umiejętność realistycznego rysowania.

Potem wchodzi na scenę sztuki trudniejsze i rozwija się inscenizacja. Aktor jest przygotowany do nowych zadań.

Słuszne i szczęśliwe było również to, że Dejmek, młody aktor, nie rzucił się od razu na reżyserię wielkich sztuk, lecz zaczął od rzeczy najprostszych i najskromniejszych, a dopiero w miarę swojego rozwoju brał zadania coraz trudniejsze i coraz wyraźniej wypowiadał się w inscenizacji. Ta inscenizacja

jest początkowo bardzo realistyczna, historyczna i opisowa, ale potem coraz wyraźniej Dejmek określa swój cel artystyczny, coraz wyraźniej zaznacza swą indywidualność.

Trudno byłoby nazwać Teatr Nowy w Łodzi teatrem awangardowym czy eksperymentalnym. Z tymi terminami zrosły się pojęcia nowości formalnej, konfliktów ze społeczeństwem na tle formy przedstawienia, wprowadzania do repertuaru nowych, młodych i nie zrozumianych pisarzy, lub też podawania klasyków po dokonaniu na nich wiwisekcji, zrywania z przeszłością i tradycją. Teatr Dejmka nie ma tych cech. Przeciwnie, jak najbardziej nawiązuje do tradycji, jest jak najbardziej zrozumiały. Aktorzy tego teatru w okresie początkowym zapoznali się, jak wiemy, z zasadami Stanisławskiego, ale potem w repertuarze znalazły się takie pozycje, jak *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego czy *Żywot Józefa Reja*, specjalnymi względami Dejmek darzy wielkich romantyków i Wyspiańskiego, prawda, że trudnego, ale przecież w połowie XX wieku raczej i jego należy zaliczyć do klasyków, a nie do nowatorów. Poza tym bardzo istotną cechą repertuaru są sztuki współczesne zaangażowane społecznie i politycznie. Z braku tych sztuk Dejmek sam dokonuje dramatyzacji współczesnych powieści i tutaj nie epatuje formą, lecz treścią. Celem jest widownia — zwykła robotnicza widownia, która musi zrozumieć przedstawienie. Toteż idee przewodnie *Łaźni*, *Święta Winkelrida* czy *Ciemności kryją ziemię* są przede wszystkim natury społecznej, a te pociągają za sobą pełną formę inscenizacyjną, taką właśnie, która w sposób jak najbardziej zrozumiały i prosty udostępnia je publiczności. Dlatego Dejmek nie obawia się oparcia o jakieś znane zasady inscenizacyjne: schody obite czarnym aksamitem nie były wprowadzone po raz pierwszy w *Nocy listopadowej*, konstrukcje *Łaźni* przypominają Meyerholda, groteskowość *Święta Winkelrida* również nie jest czymś nowym. Ale te konwencje Dejmek uwspółcześnia, przyswaja, przekłada na swój język, swój styl. Ten styl jeszcze wyraźniejszy będzie w trzecim etapie, bardziej oryginalny inscenizacyjnie. Czuje się, że Dejmek opanował rzemiosło sceniczne i poszukuje nowej formy. Tu można wymienić *Ciemności*, *Juliusza Cezara*, *Akropolis*. Dekoracja jest bardzo ograniczona, a plastykę tworzy reżyser ustawieniem aktorów, ruchem, rytmem. Należy zaznaczyć, że Dejmek nie stosuje ekspresjonistyczno-monumentalnych chwytów Schillera; nie ma u niego ani mas zrytmizowanych tłumów, ani światła punktowych. W tym wszystkim tkwi również charakterystyka scenografii Rachwalskiego. I nie dałoby się odmierzyć, jaki był wpływ teatru Dejmka na Rachwalskiego, a jaki Rachwalskiego na inscenizację Dejmka.

Nie będziemy omawiali pierwszych inscenizacji, które, jak już wspomniałem, są „realistyczne”, dosyć żadne.

O dekoracjach do *Horsztyńskiego* (1952) pisze Csato, że je „cehuje nadmierną opisowością, nie sugerującą wcale nastroju utworu. Owe rozwiązania sceniczne nasuwają nam zbyt często myśl o muzeum, w którym antyczne meble i zbroje kontrastują z niespodzianą nowoczesną strukturą wnętrza.” Ale takie

to były czasy i taki był ogólny kierunek. „Reżyseria odrywa spektakl od stylu romantycznego utworu, próbując nadać sytuacjom scenicznym jakiś codzienny, banalnie życiowy charakter.“⁹⁴ Również niektóre obrazy *Burzy* Ostrowskiego (1953) są jak żywcem przeniesione z landszaftu. Ciekawa jest dekoracja ruin klasztoru. Do bardziej udanych prac tego okresu należą przede wszystkim *Henryk VI* i *Dziewczyna z dzbankiem* (1953, il. 633), w których znać wpływy Daszewskiego: nawiązanie do konwencji teatralnych, ekonomiczne zagospodarowanie sceny, graficzne traktowanie dekoracji i kostiumów, jasne założenie kompozycyjne (najczęściej symetria). Podobny formalnie charakter ma *Latarnia Jiraska* (1954, il. 634): podest, kulisy i motyw centralny; dekoracja jest w stylu ludowych wycinanek, drzewa przypominają „leluje“ — w ten sposób podkreślono plastycznie ludową baśń.

W tym samym roku Dejmek odważa się wystawić *Łaźnię* Majakowskiego. Przedstawienie jest pod każdym względem wielkim sukcesem. Rozwiązanie plastyczne o tyle przypomina inscenizacje Meyerholda, że odsłania konstrukcję teatralnych podestów i wprowadza dekorację ruchomą (konstruktywistyczną maszynę do grania). Ale charakter scenografii jest jednak inny. Nie ma krańcowości tamtego okresu, konstrukcje obliczone są na pokazanie, groteska jest traktowana graficznie (w dekoracji i kostiumie) — całość jest jakby bardziej estetyczna (il. 636, 637, 639, 640).

W 1955 r. Rachwański projektuje dekoracje do *Don Juana* (w reżyserii Korzeniewskiego), które są raczej spokojne i nieprzysłaczające. Może tylko zbyt monomentalizują tę komedię i stwarzają romantyczny nastrój, podczas gdy inscenizator-reżyser podkreśla przede wszystkim intelektualizm ironiczny, drwinę ze świata i jego wierzeń, apoteozę rozumu i teatralnych konwencji; drzewa z draperii i tiulu raczej sugerują konwencje romantyczne. Brak tu pastiszu, drwiny (il. 635).

Inszenizacja plastyczna *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego (1956) odbiegła całkowicie od opisu dekoracji podanych przez autora, sugerujących jakąś charakterystykę Łazienek i Warszawy. Scena jest czarną, niewymierną i nieokreśloną przestrzenią. Olbrzymie schody, które zajmują powierzchnię całej sceny, są tylko potrzebne reżyserowi do rozbicia przestrzeni postaciami, do rozmieszczenia aktorów na różnych wysokościach, do rozwiązania scen w dowolnych miejscach (i pod względem głębokości, i wysokości), do rozwiązania ruchu we wszystkich kierunkach (il. 218). Słowa poety, aktorzy i rekwizyty — określają miejsca akcji. Dzięki takiej konstrukcji sceny zmiany są natychmiastowe. Ale zyskuje się jeszcze coś więcej — jakieś rozszerzenie problemu, uogólnienie. Niewidoczne schody są ziemią i powietrzem, gdzie chodzą podchorążowie, gdzie latają boginie. Wówczas nie jest to historia powstania listopadowego z roku 1830, lecz powstanie w ogóle.

Karol Frycz boleje nad pozbawieniem inscenizacji kolorytu lokalnego. „Wiadomo, że *Noc listopadowa* zawdzięcza swe powstanie zimowej wizji Łazienek,

tego arcy pejzażu dekoracyjnego, skomponowanego przez sztukę i naturę z trzech elementów przedziwnie zharmonizowanych: z drzew i wody — architektury z rzeźbami — i przyrody, tj. zmiennych co chwila oświetleń [...]. Pozbawienie łódzkiej *Nocy listopadowej* jej genezy wizualnej, najogólniej bodaj zaznaczonej wizji Łazienek, zuboża widowisko i wręcz kaleczy oryginalny pomysł poety.“⁹⁵

Nie należy do nas snucie pomysłów inscenizacyjnych, lecz jedynie omawianie dzieła zrealizowanego. Może jakaś syntetyczna wizja łazienkowskiego pejzażu jesienno-właściwie zabarwiłaby dramat Wyspiańskiego, niż to zrobiła łódzka inscenizacja; może by również wzbogaciła widowisko plastycznie. Bo przecież rola scenografa w tym przedstawieniu była wyjątkowo ograniczona. Plastykiem był Dejmek, on tworzył obrazy; zakończenie sztuki szczególnie silnie utkwiło w pamięci. „Na tle nieruchomej, oblanej czerwonym światłem Pallady biegną schodami ukosem w górę fale żołnierzy, w półmroku, bez strzelaniny; potem jeden pada na schody, potem kilku, potem coraz więcej. Atak wciąż trwa, bezbłędnie wytrzymany reżysersko; tylko biegnie coraz mniej ludzi, kilku, dwóch, wreszcie pada ostatni. Nad wielkim pobojowiskiem stoi nadal nieruchoma Pallada. Wolno z ciemności wynurza się Kora ze swoim hymnem nadziei („Wieki i lata, co przyjdą, żyć będą ziaren tych treści“). Kiedy znika, porusza się Pallas i ciche westchnienie przepływa przez zasłane poległymi schody. «Kto tu się skarży?» — pyta bogini. Szept unosi się jak echo: to my, to umarli. Pojawia się Hermes, za nim po chwili wyłaniają się Niki. Białe postacie greckich bogów błędzą powoli wśród pobojowiska. Padają ostatnie słowa Nik: «Co będzie z narodem?», i odpowiedź Pallady: «Bez pomocy mej zostanie sam. Zapaliłam w narodzie dusze, skąpałam męża we krwi. Dałam im szczęścia błysk przez chwilę.» Teraz nastąpi już tylko ostatni obraz dramatu: Konstanty — Krasieński — Łukasieński.“⁹⁶

Ale czy jest rzeczą istotną, czyją zasługą jest ta plastyka sceniczna, skoro jest, frapuje widza i zachwyca. Więcej, jest elementem tłumaczącym zawili dramat — a może to jest najpiękniejsza rola plastyki w teatrze?

W 1956 r. nowe wydarzenie w Teatrze Nowym: *Święto Winkelrida* Andrzejewskiego i Zagórskiego w inscenizacji Dejmka i scenografii Rachwalskiego. Przedstawienie zyskało sobie sławę przede wszystkim aktualnością tematu politycznego i inscenizacją bardzo trafną, z lekka groteskową, ale nie odczuwającą postaci, przeciwnie, szukającą nawet parodii w niektórych rolach — a więc znów karykatura społeczna, a nie artystowska, formalistyczna.

Dekoracje Rachwalskiego były jakby tylko rysunkiem; kresce odpowiadały listwy drewniane; powstały więc płaskie ażury, bardzo lekkie, zaznaczające szkicowo miejsca akcji. Może tylko należy żałować suchości tego rysunku, który był bliższy wykresowi schematycznemu niż swobodnemu rysunkowi satyrycznemu. Trochę się przypomina *Wojna wojnie* Daszewskiego, ale *Święto Winkelrida* jest uboższe kompozycyjnie (il. 641, 642).

W końcu 1958 r. Dejmek podejmuje jeszcze jeden, po *Żywocie Józefa Reja*, bardzo ciekawy eksperyment: wystawia *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego, której od dziesiątków lat nie grano, bo sztuki tego autora z przełomu XVIII i XIX wieku określano jako „piły“, sprowadzające nieuchronną klępkę finansową. Eksperyment z rodzimym autorem udał się i przedstawienie zyskało duże powodzenie. Dekoracja Rachwalskiego była bardzo prosta: kilka złocistych kolumn, złożonych gzymsem na tle czerwieni kotar; kostiumy realistyczne, z podkreśleniem faktury bogatych materiałów i futer (niestety wszystko zastępcze) i jednolite kolorystycznie: czarne, szare, zielone, żółte. Stwarzało to ramy odpowiednie dla patetycznego, klasycystycznego dramatu (il. 643). Na tych samych zasadach były budowane sytuacje, symetryczne i na froncie sceny.

Scenografia Rachwalskiego nie wycisnęła jakiegoś wyraźnego, indywidualnego piętna na inscenizacjach Teatru Nowego. Nie. Raczej służy sztukom i twórcom tego teatru, Dejmekowi, z którym Rachwalski najczęściej współpracuje, dbając o wygodne rozplanowanie sceny, równowagę kompozycyjną, jednolitość stylu w ramach każdego spektaklu, zgodność dekoracji i kostiumów. Zasadniczo utrzymuje się w konwencjach neorealistycznych i graficznych. Charakteryzuje się umiarem i spokojem, oszczędnością formy i koloru.

ROMUALD I IRENA NOWICCY

Wojna przerwała studia Romualda Nowickiego (ur. 1911 r.) na wydziale architektury Politechniki gdańskiej. W niewoli niemieckiej w oflagu w Arnswalde i Gross-Born styka się po raz pierwszy z problemami teatru. Projektuje „scenografię“ do wystawianych w obozie sztuk: *Zaczarowane koło*, *Dożywocie*, *Klub kawalerów* i kilku jednoaktówek Fredry. Zespół, złożony po większej części z amatorów, nazwał się „Teatrem symbolów“. Jakież mogły kryć się symbole w tym repertuarze? Chyba tylko Polska. (Warto by kiedyś spisać działalność teatralną reżyserów, scenografów i aktorów w tych obozach jenieckich i włączyć ją do historii polskiego teatru!)

Jeszcze przed zakończeniem wojny znalazł się Nowicki w Anglii i zapisał na grafikę użytkową w Polskim Studium Malarstwa pod kierunkiem prof. Szyszk-Bohusza i Jastrzębowskiego. Wraca do kraju. Studiuje na wydziale scenografii u prof. Daszewskiego; wkrótce zostaje asystentem i zaczyna projektować dekoracje. Pierwsze prace przypadają na okres socrealizmu: w 1951 r. — *Tysiąc walecznych* Rojewskiego i *Odezwa na murze* Świrszczyńskiej, obie w Teatrze Narodowym w Warszawie. Prace te są jeszcze pod wyraźnym wpływem Daszewskiego i naporu opisowego realizmu; widoczne jest również wyczucie architektury i graficzny warsztat. Przy całym realizmie, niemal autentyzmie detalu, kompozycja jest bardzo wyraźna i precyzyjna. Podobnie jak u Daszewskiego, w planie przeważają linie równoległe do rampy, łukom odpowiadają skosy,

większe płaszczyzny wypełnione są jakimiś elementami, kolory ciepłe sąsiadują z zimnymi — całość jest spokojna, zrównoważona, uporządkowana. Toteż w sztukach realistycznych Nowicki odnosi sukcesy. Na tych samych zasadach oparte są dekoracje do *Futra bobrowego* Hauptmanna, *Wassy Żelaznej* Gorkiego, *Aszantki* Perzyńskiego. Linia zapoczątkowana przez *Jegara Bułyczowa* odbija się w tych pracach, to nie ulega wątpliwości. Nie jest to tylko problem wpływów — Nowicki, podobnie jak Daszewski, otrzymał wykształcenie architektoniczno-graficzne, również stąd pochodzą te zbieżności.

Drugi kierunek, reprezentowany przez *Wesele Figara* (1954), odznacza się przewagą elementu architektonicznego — ciężkiej bryły (il. 648). W zastosowaniu do komedii Beaumarchais'go była to chyba inscenizacyjna pomyłka. Ale *Rzeczpospolita zapłaci* Auderskiej, równie masywna w dekoracjach (projektowanych wspólnie z Kosińskim w 1953 r.), zyskuje na tym monumentalizowanym realizmie (il. 651—655).

Trzeci kierunek w dekoracjach Nowickiego, spotykany chyba najczęściej, reprezentują: *Żołnierz królowej Madagaskaru*, *Farfurka królowej Bony* (il. 656, 657), *Niewiele brakowało* — komedie. Charakteryzuje je dosyć intensywny kolor, skrótowa forma, graficzne traktowanie. *Niewiele brakowało* Wildera było może najodważniejszym eksperymentem wkraczającym w groteskę i wykazującym wiele pomysłowości i smaku kolorystycznego (il. 659, 660).

Do wymienionych przedstawień kostiumy projektowała Irena Nowicka (ur. 1921). Współpracowała ona również z Kosińskim przy *Dziadach*, *Legendzie o miłości* Hikmeta, *Teatrze Klary Gazul* Merimée'go, operetce *Noc w Wenecji* Straussa. Jej cechą charakterystyczną jest umiejętność dostosowania się do stylu dekoracji. Kostiumy do *Rzeczpospolita zapłaci* są realistyczne, ale wyraźnie ustawione w kolorze, graficzne w ornamentyce, z pewną dążnością do syntetycznego uproszczenia. W *Legendzie o miłości* kostiumy to jakby powiększone miniatury perskie (podobnie jak dekoracja), bardzo delikatne w zestawieniach kolorystycznych. W sztuce Wildera Nowicka tworzy bardzo zabawne sylwety, kontrastowe w kolorze, bogate i różnorodne w pomysłach. Kostiumy *Farfurki* są w stylu iluminacji renesansowych, bardzo czyste, ładne, estetyczne, żywe, barwne. Podobnie w kostiumach do *Wesela Figara*, *Nocy w Wenecji*. Może na ogół projekty Nowickiej są przeestetyzowane, za mało pogłębione psychologicznie, za to bardzo ozdobne, dostosowane do aktora i konwencji dekoracji.

Styl scenografii Nowickich jest niewątpliwie jednolity; wszystkie ich prace mają charakter neorealistyczny i odznaczają się staranną kompozycją graficzną. Ale nie osiągnęli jeszcze własnej formy indywidualnej, znajdują się wyraźnie jeszcze pod wpływem Daszewskiego.

JADWIGA PRZERADZKA, ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI, WIESŁAW LANGE

Przez wiele lat tych troje scenografów pracowało razem: najpierw, zaraz po wojnie, w Łodzi, potem, od 1946 do 1951 r., we Wrocławiu.

Przeradzka i Jędrzejewski już przed wojną zetknęli się z teatrem po ukończeniu Akademii warszawskiej w 1931 r. Potem pracują w jakimś teatrzyku objazdowym, a od 1938 r. w Bydgoszczy. Pozycję w scenografii zdobywają jednak dopiero po wojnie.

Lange również studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (pracownia Pruszkowskiego) i przed wojną, w 1939 r., projektuje jedną dekorację dla eksperymentalnego teatrzyku w Instytucie Propagandy Sztuki, ale również dopiero po wojnie rozpoczyna stałą pracę w teatrze.

Do najważniejszych scenografii opracowanych wspólnie z Przeradzką i Jędrzejewskim należą: *Dwa teatry*, *Sen nocy letniej*, *Cyrulik sewilski*, *Sułkowski*, *Mazepa*, *Henryk VI*, *Słomkowy kapelusz*.

W drugim okresie, po 1950 r., repertuar jest już inny, m. in. *Moskiewski charakter*, *Obcy cień*.

W 1951 r. Lange angażuje się do teatru w Katowicach.

W pierwszym okresie scenografię tej trójki charakteryzuje pewne eksperymentatorstwo. Jednym z najciekawszych dzieł jest oprawa plastyczna *Mazepy*, bardzo wyrażnie monumentalizująca tragedię Słowackiego. Zasadnicza konstrukcja składa się z dwóch wież bocznych i podwórza zamkowego z potężnym pnieniem drzewa; mury obu wież w części dolnej są jak gdyby wykrojone, ukazując wnętrza zamku; raz jest to sala, raz komnata króla, raz więzienie — zaznaczone paroma tylko elementami. To odejście od jakichś rekonstrukcji magnackich wnętrz jest raczej szczęśliwe; może tylko faktura obu wież zbyt przypomina korę drzewa, a komnaty — korytarze podziemne lub też kazamaty w lochach (il. 681).

Ciekawy inscenizacyjnie jest *Henryk VI na łowach*, pokazany na podestach z dekoracją będącą persyflażem ówczesnego teatru.

W okresie 1949—54 Przeradzka, Jędrzejewski, Lange unikają naturalizmu, w dekoracji szukają skrótu, kompozycji, jakiegoś ciekawego zestawienia brył — nawet we wnętrzach.

Widać wyraźnie coraz większe opanowanie rzemiosła, coraz wyraźniejszą indywidualność. Przeradzka przede wszystkim projektuje sztuki klasyczne i kameralne. Jędrzejewski — częściej sztuki monumentalne i współczesne, które charakteryzują się jakąś siłą. Dużym sukcesem jest scenografia do *Biegu do Fragala* Strykowski (1954, il. 674—676).

Jak określić tę scenografię? Wydaje się, że jest ona bardzo bliska neorealistycznym filmom włoskim o tematyce sycylijskiej — te same poszarpane góry, ta sama silna faktura murów, zaakcentowana jeszcze światłem bocznym. Ale tę dekorację Jędrzejewski wstawia w ramę, w ramę czarną, niską, szeroką na

całą scenę. Dolna część tej ramy stanowi podest dla dekoracji, górna — jakby paludament, boczne — jakby kulisy. Ale wbrew zwyczajom, które wymagają, ażeby dekoracja czy obraz znajdowały się całkowicie w ramie czy raczej poza nią, tutaj scenograf wychodzi przed ramę, budując jakieś skały czy schody pomiędzy podestem (ramą) a podłogą sceny. To silne obramowanie dekoracji i wyjście jednocześnie przed ramę przypomina rysunki surrealistów z człowiekiem, który uciekł na ramę przed okropnościami przedstawianymi w obrazie. Dowcip polega tu na zestawieniu dwóch przeciwnych konwencji typowych dla surrealizmu: iluzjonistycznego malowania i podkreślania płaskości obrazu ramą, która, jeżeli jest na niej namalowany człowiek, nie jest tylko obramowaniem neutralnym, lecz częścią obrazu. Coś z tego znajdujemy w dekoracji *Biegu do Fragala*. Skojarzenia surrealistyczne prowokuje również wąski skrawek nieba i podkreślona plastyczność form.

Rozwiązanie Jędrzejewskiego — wydaje mi się — jest czymś nowym w scenografii polskiej, wprowadzeniem surrealizmu. Nie jest to przypadek; w poprzednich pracach Jędrzejewskiego widoczne były tendencje do oderwania dekoracji od ramy i zamiłowanie do mocnej faktury (np. w *Mazepie*). Do sukcesu *Biegu do Fragala* niewątpliwie przyczyniła się tematyka sztuki, odpowiadająca takiemu surrealistycznemu potraktowaniu. Może pomogły tu neorealistyczne filmy włoskie? Ale transpozycja teatralna jest wyraźna i dopiero połączenie tych dwóch elementów: realizmu i teatralnych konwencji, stanowi formę przedstawienia. Podkreślić jeszcze należy siłę, dynamikę, patos tych dekoracji, które odróżniają je od innych, bardziej intelektualnych scenografii surrealistycznych; ta siła stanowi cechę charakterystyczną plastyki Jędrzejewskiego.

W 1956 r. Jędrzejewski projektuje dekorację do *Wesela* Wyspiańskiego (reżyseria J. Rotbauma). Podobnie jak Pronaszko, Jędrzejewski komponuje brownicką chatę na środku sceny, ale ustawia ją na przekątnej, węglem do widowni; rozbudowuje plener, a reżyser wciąga go do akcji zapelniając postaciami, szczególnie w scenie finałowej, gdy chłopci gromadzą się do czynu powstańczego nie tylko w chacie, lecz i na podwórzu. Przed chatę, na proscenium, wyprowadza reżyser pewne dialogi czy monologi akcji, która może się dziać na zewnątrz chaty. Oczywiście inscenizatorom nie zależało na urealistycznieniu *Wesela* przez wzbogacenie ilości miejsc akcji, lecz o spotęgowanie wyrazu, o rozszerzenie problematyki w sposób wizualny. Czy ta próba przekonuje? Trudno odpowiedzieć. Scenograficznie na pewno jest interesująca (il. 224), bo przekrój chaty i widok okolicy stwarza większe możliwości plastyczne niż jedna izba. Ale jest to niewątpliwie odejście od wizji „Poety-malarza”.

To samo przeciwstawienie się didaskaliom autorskim występuje w *Operze za trzy grosze*. Recenzję z wrocławskiego przedstawienia Csato zatytułował *Przedstawienie nie po brechtowsku*. U Brechta scena jest pusta, jasna; kilka konstrukcji służy do gry aktora, kilka napisów syntetyzuje zagadnienie — nacisk

jest postawiony na problemie dydaktycznym, a wszelka iluzja jest zwalczana przez pokazanie styku horyzontu ze sceną, przez pieśni-komentarze (songi) itp. Inaczej w inscenizacji wrocławskiej. Z ciemności scenicznej wylania się wizja jakiegoś współczesnego miasta, syntetycznie przedstawionego w formie piramidy biednych, nędznych domów. Na przedzie sceny kilka podestów i kilka sprzętów charakteryzujących miejsce akcji. Kolory są bardzo intensywne: szmaragdowy, ultramaryna, fiolet i czerwony. Kostiumy również intensywne. Całość więc jest bardzo barwna, malarska. Uzupełniają ją — jak pisze Csato — „malownicze pozy, twarze pełne groteskowego wyrazu“. „Na tym kręgu rozwija się fabuła, niby rodzaj ulicznego przedstawienia, zagranego przez włóczęgów, żebraków, urwpołciów, z sentymentem wspominających pełną strasznych przygód historię owego królewicza podziemia, Mac Majchra“⁹⁷ (il. 678, 682).

Z tych prac wylania się dosyć wyraźna sylweta Jędrzejewskiego. Jego dekoracje nie są graficzne, spokojne, suche, zimne, przeciwnie, widać w nich jakąś pasję, namiętność, malarskość odważną, zdecydowaną i podkreślenie, a nawet przerysowanie realistyczne oraz zaakcentowanie konwencji teatralnej.

Większość scenografii Przeradzkiej ma charakter bardziej spokojny, stylowy, klasyczny nawet, czy to będą *Śluby panińskie*, *Świętoszek* czy *Igraszki trafu i miłości* Marivaux, *Wujaszek Wania*, *Maria Stuart* Słowackiego (il. 667—669), czy *Ballady i romanse* Maliszewskiego (il. 666). Charakteryzuje je zasadniczo realizm, ale jednocześnie dążenie do uproszczenia, czasem nawet do wyeliminowania bryły dekoracji i oderwania jej od kulis (w *Igraszkach*), czasem do nawiązania do konwencji teatru naturalistycznego (w sztukach Ostrowskiego, Czechowa) czy jakieś bardziej współczesne ujęcia, bardziej fragmentaryczne, z przekrojami (*Ballady i romanse*). Te wnętrza nigdy nie są zatłoczone, ale detal czy ornament są historycznie wierne, meble autentyczne. Kostium historyczny również, ale ze smakiem skomponowany, dobrany do postaci i aktora.

Z prac Przeradzkiej jakby wyskakuje *Angelo, tyran Padwy* Victora Hugo; dekoracja jest trochę pod Jędrzejewskiego — silna, z fakturą mocno zaakcentowaną.

Przeradzka jednak ma największe zamiłowanie do komponowania kostiumów. Jej tendencje realistyczne czynią z niej świetnego projektodawcę kostiumów filmowych, które przecież nie mogą zbyt odstępować od autentyków ze względu na obecność w obrazach filmowych autentycznych pejzaży. Przeradzka projektowała kostiumy do filmów *Zemsta* (il. 670, 671) i *Szkice węglem*.

Lange, po odłączeniu się od kolegów, również przeszedł przez nowy styl, w którym dekoracja do *Zagłady eskadry* Korniejczuka zyskała sobie największe uznanie przez pogodzenie realizmu z monumentalizmem. Ta sama zasada panuje w scenografii *Człowieka z karabinem* Pogodina (projektowanej wspólnie

z Jędrzejewskim). Nie odchodząc od pewnego realizmu, a nawet autentyzmu detalu, całość ma jakiś charakter dynamiczny, patetyczny, niemal plakadowy — a więc właściwy wyraz dla inscenizacji rewolucyjnych sztuk radzieckich.

Okres po 1955 r. jest jednak bardziej interesujący, bo przy pełnej swobodzie twórczej — repertuarowej i formalnej — pozwala na kształtowanie indywidualności artysty (o ile nie przeszkadza autor, dyrektor, reżyser i aktorzy, to znaczy, o ile scenograf otrzymuje do opracowania odpowiedni dla jego indywidualności temat z odpowiednim reżyserem). Lange pracuje z Zawistowskim, Holoubkiem i Wyszomirskim nad wymienioną już *Zagładą eskadry*, a później nad sztuką Wydrzyńskiego *Ludzie i cienie*. Potem idą *Fantazy* Słowackiego, *Zaproszenie do zamku* Anouilha, *Karabiny matki Carrar* Brechta, *Śmierć Dantona* Büchnera, *Krzesa* Ionesco, *Bal manekinów* Bruno Jasińskiego, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego.

Dekoracja do *Ludzi i cieni* jest jak najbardziej surrealistyczna, ale jeszcze mało przetransponowana, jakby naśladowana z obrazu Salvadora Dali z typowym tunelem, bezkresną drogą, horyzontem z garbami gór (il. 688).

Bardziej osobista jest scenografia *Fantazego* (w reżyserii Gustawa Holoubka, 1955). Prostokąt pochyłego podestu wyraźnie zaznacza teatralną konwencję, ale otacza go horyzont z chmurami malowanymi jak żywe, a na tym tle malowana korona drzewa, bez pnia i płasko wycięta, czy bardzo prawdziwy fragment architektury. I tak krzyżuje się ze sobą konwencja i realizm, fikcja i autentyzm. Posążek w niszy salonu Hr. Respektów jest wyraźnie malowany, podczas gdy kolumna jest jakby autentyczna, podobnie jak meble. W drugiej scenie — w ogrodzie — korona dębu przypomina malarstwo tkaninowo-dekoracyjne Lurcata czy Séraphine, jakieś walające się szczątki kolumn są zrobione przez butafora, a znów samowar jest autentyczny (il. 684, 685).

Oczywiście, że te zestawienia nie są przypadkowe, bo przeprowadzone są poprzez wszystkie obrazy. Można wysuwać różne zarzuty: że kanapa w mieszkaniu Hrabiny Idalii jest topornej teatralnej roboty, a krzesło autentyczne, że stojaki podtrzymujące draperię przypominają wieszaki — widoczna jest jednak próba stworzenia nowej dekoracji romantycznej przy użyciu środków wyrazu malarstwa surrealistycznego. Te konwencje malarstwa sztalugowego nie są bezpośrednio przeniesione na scenę, np. w formie prospektu, lecz przetransponowane w rozwiązaniu przestrzeni teatralnej. Próba jest bardzo interesująca i na ogół udana. Można by rolę tego przedstawienia zestawić z rolą *Achilleis* w Teatrze im. Bogusławskiego, w której Pronaszko po raz pierwszy wprowadzał na scenę kubizm.

Tę linię surrealistyczną Lange będzie kontynuował, szczególnie w pracy z Holoubkiem w *Dramacie księżycowym* Brandstaettera, w *Tragedii florenckiej* Wilde'a (il. 686), a potem w *Balu manekinów* Bruno Jasińskiego (reżyseria Jarockiego), w *Krzesa* Ionesco (reżyseria Wyszomirskiego). Odchodzi jednak od formy surrealizmu przejawionej w *Fantazym*, od łączenia malarstwa

z bryłą, przerzuca się na konstrukcję z drutu — jakby kreskę — co już jest widoczne w scenografii do sztuki Wilde'a, a jeszcze bardziej w *Zaproszeniu do zamku* Anouilha. Ale wielkie bramy żelazne przypominają raczej dworzec pusty, zrujnowany, niż zamek; nie wydaje się, ażeby charakteryzowały klimat komedii. Lange ma jakieś tendencje do monumentalizowania i każda jego dekoracja nadaje inscenizacji patos, rozmach, pewną tragiczność.

Monumentalności bardzo szczęśliwie uniknął w *Balu manekinów* (1957), już choćby dzięki małym formom dekoracji: nieduży podest, kilka schodków, fragment drzwi czy okna, draperia... Tutaj żelazna konstrukcja była chyba na miejscu (il. 687).

Niewątpliwie dekoracja z rur czy drutu przypomina konstrukcje wystawowe, na których zawiesza się eksponaty. Autentyzm tkaniny, mebla w zestawieniu z cienką konstrukcją doskonale uzmysławia zwiedzającemu, co jest przedmiotem wystawy, co jest do kupienia. Konstrukcja taka albo spełnia rolę funkcjonalną (podtrzymuje tkaninę), albo stanowi delikatny szkic dopełniający (np. firanka-eksponat zawieszona na oknie-konstrukcji). Podobnie jak scenografia, również i wystawiennictwo znajduje się pod wpływem malarskich prądów. I tak kilkadziesiąt lat temu eksponaty wystawowe pokazywano w rekonstruowanych wnętrzach, np. meble, tkaniny, zastawę stołową — w odtworzonych wiernie pokojach, oczywiście bez przedniej ściany. Dekoracje sceniczne wcale nie różniły się od dekoracji wystawowych. Jedne i drugie były równie naturalistyczne. Jeszcze wyraźniej widoczny jest wpływ malarstwa surrealistycznego na wystawiennictwo i scenografię — słowem, w każdym okresie we wszystkich dziedzinach sztuki panuje jeden styl.

Bal manekinów wydaje mi się scenograficznie szczególnie udany, bo element wystawiennictwa sklepowego wynika z charakteru sztuki: z terenu akcji i z formy literackiej.

Śmierć Dantona i *Wyzwolenie* (il. 683) oparte są na innej zasadzie plastycznej, typu bardziej inscenizacyjnego: podesty pozwalają na rozdzielenie terenów, a meble na oznaczenie miejsca akcji; formy plastyczne są bardzo syntetyczne i mają za zadanie stworzenie jakiejś atmosfery monumentalnego dramatu.

Scenografia Langego może nie jest jeszcze całkowicie jednolita, przemyślana, konsekwentna w detalach, ale zmierza w wyraźnym kierunku; jeszcze poszukuje na różnych drogach, ale wszystkie prowadzą do wyrazu surrealistycznego.

ANDRZEJ STOPKA

Andrzej Stopka (ur. 1904) rozpoczyna pracę teatralną dopiero po II wojnie światowej w Teatrze Starym za dykcji Andrzeja Pronaszki. Studia w Akademii krakowskiej ukończył przed wojną — malarstwo u prof. Mehoffera, architekturę wnętrza u prof. Frycza. Kraków jest głównym ośrodkiem jego

działalności artystycznej: malarskiej, rysunkowej, scenograficznej i pedagogicznej.

Debiutuje w teatrze w 1945 r. scenografią do sztuki Stefana Flukowskiego *Jajko Kolumba*, potem projektuje dekoracje do *Bartosza Głowackiego Wandy Wasilewskiej*, a w 1947 r. do *Wieczoru Trzech Króli* (il. 693).

W 1948 r. Stopka uczestniczy w konkursie na scenografię do baletu Piotra Perkowskiego *Swantewit* i zdobywa pierwszą nagrodę. Projekt został zrealizowany w Operze Śląskiej. Tam również wystawiono w scenografii Stopki *Rapsod*, balet Perkowskiego, i *Złotą kaczkę*, balet Jana Maklakiewicza.

W 1948 r. projektuje w Krakowie scenografię do *Wielkanocy* Stefana Otwinowskiego.

Na ogół w tych pierwszych pracach Stopki widać dosyć śmiałą transpozycję świata rzeczywistego na teatralny, zamiłowanie do dynamiki, skrótowości, przesady; fałdy i draperie zastępuje sznurami; ucieka od wszelkiego iluzjonizmu. Wpływy Pronaszkii są widoczne, ale Stopka jest mniej kubizujący, bardziej realistyczny i niespokojny, żywiołowy, impulsywny, a nie matematyczny.

W 1950 r. projektuje do *Pieśni o ziemi naszej* Romana Palestra scenografię, która jest uznana za „formalistyczną”. I na tej pracy kończy się pierwszy okres twórczości teatralnej Stopki.

Drugi okres bardziej realistyczny, zaczęty już w 1949 r., charakteryzują przede wszystkim scenografie do *Ożenku* Gogola, *Trzech siostr* Czechowa (il. 695) i *Lubow Jarowaja* Treniewa (il. 696—700).

Stopka jednak nie ulega łatwo naciskowi — broni się nabytym warsztatem polegającym na współczesnym formowaniu scenografii, talentem rysownika syntetycznych karykatur i graficzną techniką. Szczególnie *Ożenek* jest neorealistyczny, satyryczny, stosunkowo bliski kierunkowi reprezentowanemu przez Daszewskiego przed wojną — przez wprowadzenie prosceniowej ramy i kurtyny, graficzne potraktowanie fermy, przerysowanie mebli, kostiumów i charakterystyki. Niewątpliwie słuszną drogą w inscenizowaniu tej komedii z tendencjami groteskowymi. Reżyseria i gra aktorów również utrzymywały się w tych konwencjach, tworząc ze scenografią bardzo harmonijną, stylową całość, przerysowaną, ale smaczną, wesołą, lekką.

Natomiast sztuka Czechowa skłaniała do większego realizmu, do większej opisowości, do wydobycia charakteru mieszczańskiego czy bogatego wiejskiego środowiska za pomocą wszelakich portier, serwet, pluszowych kanap, obrazków, tapet — całego natłoku charakterystycznego dla epoki i jej teatru. Stopka skomponował dosyć zgodnie z tradycjami rozwiązanie przestrzenne, zharmonizował je w jakiejś gamie kolorystycznej i wszystko razem oprawił w brzoźowe ramki, jak starą fotografię. Dając ten skromny „komentarz” scenograf pragnął odsunąć problemy sztuki w dawne czasy; ale w dziewiętnastowiecznej dekoracji nie stosowano komponowanych ram prosceniowych, to już pachniało teatralnością współczesną.

W *Lubow Jarowaja* scenografia jest niewątpliwie również realistyczna, ale temat rewolucyjny dzieła skłaniał Stopkę do pewnego monumentalizowania, do akcentowania skrótów perspektywicznych, nadających dekoracji pewien patos.

Za wymienione wyżej dekoracje Stopka został nagrodzony na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w 1949 r.

W następnych latach projektuje scenografię m. in. do *Starej baśni* wg Kraszewskiego dla Teatru Młodego Widza w Krakowie (il. 694), do sztuki Tadeusza Łomnickiego *Noe i jego menażeria*, do *Mirandoliny* Goldoniego i *Nie trzeba się zarzekać* Musseta — wszystkie realizowane w Krakowie. W tych pracach Stopka oscyluje pomiędzy socrealizmem i tendencjami bardziej nowoczesnymi. Ale wynik jest raczej mało ciekawy. W 1951 r. projektuje scenografię baletu Karola Szymanowskiego *Harnasie* dla Opery warszawskiej. Dekoracja była ograniczona do małego fragmentu ukazanego pomiędzy rozsuniętymi czarnymi kotarami: kilka sosen z gałęziami ze sznura i płaski ferm charakteryzowały jedno miejsce akcji, fragment chaty góralskiej — drugie. Element sznurów występował również w kostiumach (spódnice tancerek). W całości to wszystko wyglądało ubogo, nie miało koloru ani dynamiki.

Ładniejszy dla oka był drugi balet, *Serenada* Mieczysława Karłowicza. Ciemną scenę przecinały jasne sznury — jakby promienie lub linie nutowe — ujęte w jednym końcu w klucz wiolinowy. Ewolucje tancerek w długich szaroniebiskich „paczkach” rysowały się bardzo wyraźnie.

Rok 1954. Zmiana polityki kulturalnej do Krakowa dotarła wcześniej. Dowodem inscenizacja sztuki Bertolta Brechta *Kaukaskie kredowe koło* w Teatrze im. Słowackiego. To chyba najlepsza z dotychczasowych scenografii Stopki. Adam Tarn uważa nawet tę inscenizację za polską interpretację Brechta, a zdobyć się na własną inwencję w tym okresie było nad wyraz trudno. Teatr Brechta, który przyjechał na tournée po Polsce w grudniu 1952 r., był przeciwstawieniem formalnym narzucanego kierunku, a był przecież teatrem artysty socjalistycznego — to nie ulegało wątpliwości. Inscenizacje „Berliner Ensemble”: *Matka Courage*, *Matka* (wg Gorkiego) — zachwyciły wszystkich. To raczej była jedna z form sztuki godnej noszenia nazwy „socjalistycznej”. Brecht nie ukrywał teatru, ale również nie eksponował techniki czy konwencji; gdy trzeba było ciągnąć wóz, tarcza sceny kręciła się w odwrotnym kierunku, ażeby aktorzy pozostali widoczni; gdy potrzebna była chałupa, to stawiano ją na pustej scenie. Skomponowany i syntetyczny naturalizm tych dekoracji w zestawieniu z pustą sceną był nowością wobec coraz większego przeładowania naszych scen dekoracjami, których nawet jakaś kompozycja przestrzenna i kolorystyczna nie mogła już uratować. A Brecht pokazał niemal pustą scenę, powietrze, eksponował aktora. Dramat jego tak ściśle jest związany z formą inscenizacyjną, że wyrwać się ze „stylu Brechta” jest rzeczą trudną.

Stopka zbudował podest dwustopniowy, na którym ustawił drewnianą bramę. Dwa skrzydła tej bramy po otwarciu tworzą z częścią środkową rodzaj tryptyku. Część środkowa, w bramie, stanowi główny teren akcji — tu przede wszystkim zmieniają się dekoracje (gdy skrzydła są zamknięte). Ta koncepcja inscenizacyjna ma w sobie coś z zasady krakowskiej szopki; przypomina też szopkę elementami drewnianego budownictwa wiejskiego (il. 701, 702).

Również styl scenografii Stopki, sam sposób komponowania, wyrażania faktury, jest nie brechtowski, lecz raczej neorealistyczny i oparty na technice graficznej. Stopka, na przykład, nie rozgrywa sprawy, typowych dla Brechta, jakbv naturalistycznych faktur; deski jego chałupy nie są stare, a dachówki spleśniałe, mur nie jest zniszczony — lecz faktura drzewa, dachu, muru określona jest graficznym rysunkiem i zdecydowanymi kolorami. Kompozycja jest w pewnym stopniu estetyczna, precyzyjna, wyraźnie zrównoważona plastycznie (Brecht o to raczej nie dba), wykreślona z troską o proporcje. I dlatego ta scenografia jest ściśle związana z kierunkiem, który reprezentuje Daszewski, Kosiński — słowem, z polską linią plastyki teatralnej.

W tej samej technice graficznej są traktowane kostiumy.

Dlatego inscenizacja *Kaukaskiego kredowego koła* jest oryginalna, wyzwolona spod wpływów brechtowskich, chociaż „miała brechtowską oszczędność wyrazu“, dlatego jest polskim spojrzeniem na dramat i twórczą scenografią.

W następnych latach opracowuje Stopka *Epidemię* Józefa Narzymskiego, dając karykaturę secesji, *Śluby panińskie* Fredry, w dekoracji trochę ciężkiej, ale charakterystycznych kostiumach, *Wesele* Wyspiańskiego, z dwoma pionowymi belkami zaznaczającymi sufit, które w chwili pojawienia się „Osób dramatu“ przemieniają się w świetliste witraże, *Czterech gburów* Goldoniego (reżyseria Karola Frycza) i wreszcie na Festiwal Wyspiańskiego — *Wyzwolenie*, reżyserowane przez Bronisława Dąbrowskiego. Wszystkie sztuki zostały wystawione na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie.

Wyzwolenie zasługuje na specjalną uwagę jako próba odejścia od wskazówek inscenizacyjnych Wyspiańskiego (wiemy Wyspiańskiemu był raczej Daszewski w inscenizacji stworzonej z Horzycą w Teatrze Narodowym w Warszawie).

„Dekoracja Andrzeja Stopki jest zupełnie inna, niż wynikałoby z autorskich wskazówek. Kiedy Konrad słowami stawia na scenie katedrę wawelską, tutaj tylko rozwija się horyzont, a na jego tle z podestów i abstrakcyjnych kształtów powstaje nieokreślona, bardzo «powietrzna» kompozycja.“^{es} W scenie z maskami scenograf opuszcza malowany abstrakcyjnie parawan — tło dla Konrada i jego myśli. Konrad ubrany jest w czarny sweter i pelerynę z olbrzymim kołnierzem; kostium Masek jest jakby skarykaturowanym kostiumem Konrada, twarze ich zasłaniają potworkowate maski. Niewątpliwie inscenizatorom chodziło o to, ażeby dzieło Wyspiańskiego przemówiło do publiczności, zainteresowało, stało się zrozumiałe, aktualne, wstrząsające. To zamierzenie zostało osiągnięte — inscenizacja krakowska zrobiła silne wrażenie na widzach. Czy była to zasługa Dąbrow-

skiego, Stopki czy Zaczeka (który świetnie zagrał rolę Konrada)? Stopka odsunął problem miejsca akcji — katedry, teatru — jako sprawy nieistotnej, nie mającej dzisiaj tego znaczenia co dawniej. Abstrakcyjną scenografią chciał dać do zrozumienia, że rozgrywa się sprawa ideowa, wewnętrzna człowieka. Abstrakcyjną formą miał również zamiar trochę zaszokować widzów — podobnie jak Wyspiański pustą sceną pół wieku wcześniej (il. 227, 703).

Niewątpliwie odejście od inscenizacji Wyspiańskiego, tak integralnie związanej z tekstem, jest ryzykowne. Inscenizację warszawską Horzycy i Daszewskiego można uważać za klasyczną, ale przecież ani pusta scena, ani montowanie „markowanej” dekoracji na oczach widzów nie robiły już dzisiaj wrażenia nowością formy. Przed scenografem-inscenizatorem staje zasadnicze pytanie: czy stworzyć katedrę i odsłonić teatr, czy też poszukać dla współczesnego widza równie silnych, zaskakujących jak tamte z 1903 r. bodźców plastycznych; czy przywiązywać wagę do sprawy miejsca akcji, czy też jedynie stworzyć przestrzeń dla rozważań intelektualnych. Stopka wybrał tę drugą drogę; może to zaskakuje, bo dotychczasowe jego prace były raczej neorealistyczne, a nie abstrakcyjne. Podstawę do poszukiwań w nowym kierunku niewątpliwie *Wyzwolenie* dawało.

Realizowane wspólnie z Dejmkiem w Teatrze Polskim w Warszawie *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (1960) i *Śmierć gubernatora* Kruczkowskiego (1961) wskazują, że Stopka trzyma się ostatnio przyjętej zasady dekoracji bardzo prostej, bardzo syntetycznej, uciekając od jakiejkolwiek charakterystyki miejsca akcji. W dramacie Wyspiańskiego scena jest rozwiązana schodowym podestem ustawionym na obrotówce i kotarą odsłaniającą ekran, na którym pojawiają się, zależnie od sceny, pewne znaki symboliczne (il. 205). W *Śmierci gubernatora* jest tylko pochyły, półokrągły podest i czarna, opasująca go ściana, nad którą widać jasną przestrzeń, również półkolistą. Meble mają tylko znaczenie funkcjonalne, niczego nie określają. Kostiumy, z niewiadomej epoki i niewiadomego kraju, syntetyczne. Całość sprawia bardzo surowe wrażenie, a reżyser ma tu do spełnienia główną rolę plastyczną przez wzbogacenie sytuacjami i ruchem aktorów tej pustej w zasadzie sceny (il. 704, 705).

Stopka jest bardzo czynnym, żywym scenografem; dużo projektuje. Zwykle dostosowuje się do sztuki, a że sztuki robi rozmaite, to i jego scenografia dosyć rozmaicie wygląda — od realizmu do abstrakcjonizmu. Trudno uchwycić styl Stopki, jego kierunek plastyczny. Łatwiej zaobserwować pewne tendencje do przesady. Stopka nigdy nie jest spokojny, grzeczny, układny w swojej plastyce. Posiada pasję, bez względu na to, czy robi karykaturę (portret charakterystyczny), czy dekorację realistyczną, komediową, czy abstrakcyjną. Wydawać by się mogło, że komedia jest najwłaściwszą tematyką dla tego wspaniałego karykaturzysty (podobnie jak dla Frycza i Daszewskiego). Ale dekoracje Stopki do komedii są nieco przyciężkawe — jakby łączył dowcip Daszewskiego z ciężką i monumentalną bryłą Pronaszki. Najoryginalniejszy jest niewątpliwie w ostat-

nich pracach; szkoda jednak jego talentu satyrycznego, który nie ma pola do popisu w tych wyabstrahowanych dekoracjach.

Dużą wartość artystyczną mają rysunki satyryczne Stopki, jego portrety charakterystyczne. Artysta ten jest wspaniałym kontynuatorem Wyspiańskiego i Frycza, a przecież zupełnie do nich niepodobny; posiada własny styl, własny sposób widzenia, charakteryzowania oraz prowadzenia kreski.

Artysta o dużej dynamice i pasji, niespokojny, poszukujący, zawsze jednak zmierzający do wielkiej syntezy i silnego wyrazu.

SCENOGRAFIA ESTRADOWA

Scenografia estradowa jest dosyć odrębnym działem scenografii teatralnej (dramatycznej), ale przecież bardzo silnie z nią związanym przez nazwiska twórców — ci sami plastycy projektują dla dramatu i estrady. Różnice specyfiki polegają na różnicach zawartych w samym materiale literackim (krótkie skecze o charakterze komediowym czy groteskowym), na konieczności szybkich zmian na małej scenie. I to już wyznacza ramy scenografii Frycza w „Zielonym Baloniku“ i „Marcholcie“, Daszewskiego w „Cyruliku Warszawskim“, Józefa Jaremy czy Mikulskiego w „Cricotach“, Eilego w „Syrenie“.

Bardzo narzekamy, że na skutek wojen, niewoli, okupacji i innych wstrząsów, które co jakiś czas przewracają do góry nogami i naszą ziemię, i naszą organizację, rujnują wszystko, niszczą, uśmiercają, rwie się przęda naszej kultury, rozrywa ciągłość rozwojowa. Stąd brak powiązań w sztuce, brak tej wspaniałej ewolucji, jaką widzimy w innych krajach, lepiej niż my położonych geograficznie. Nie dostrzegamy jednak nieświadomej, mimowolnej, organicznej tendencji nawiązywania do przeszłości, do najbardziej humanistycznych, postępowych, twórczych elementów w naszej kulturze i historii. Czyż to nie napawa optymizmem, gdy po skończonej wojnie, po najstraszniejszym i najbardziej barbarzyńskim upodleniu człowieka przez człowieka, podnosi się teatralna kurtyna i widzimy tę samą niemal dekorację *Burzy* Daszewskiego, te same „rury“ Pronaszkii, te same sznury Roszkowskiej — że ograniczę się do skromnej dziedziny scenograficznej. Widoczna jest również, zwłaszcza w Krakowie, ciągłość w dziedzinie karykatury teatralnej od Wyspiańskiego poprzez Frycza do Stopki. Jednolitą linię rozwojową przedstawia również polska estrada artystyczna, zaczęta „Zielonym Balonikiem“ na początku wieku, kontynuowana przez Szyfmana i Frycza w „Marcholcie“, a potem przez Jaremę w „Cricocie“, wreszcie zaś przez Mikulskiego w „Cricocie II“. Rozgałęzienia tego kierunku prowadzą do różnych estrad zawodowych i studenckich w Krakowie, Warszawie, Gdańsku. Wywodząca się z „Zielonego Balonika“ szopka polityczna żyje do dnia dzisiejszego. Świetny polski teatr lalkowy również można wyprowadzić z naszych przed-

stawień szopkowych. Ta ciągłość w dziedzinie scenografii jest budująca i napawa optymizmem.

Frycz do pewnego stopnia ustalił zasady projektowania dekoracji estradowych, rysując czarną kreską na białym jakąś karykaturę, w satyryczny sposób przedstawiając jakąś architekturę. I prawdopodobnie ta sama zasada panowała w „Marcholcie“. Były to jakby szkice do obrazów.

Daszewski mniej więcej kontynuuje tę zasadę rysunku satyrycznego na ekranie, ale traktuje temat bardziej graficznie, plakatowo, wyraźniej komponuje rysunek i kolor, wykorzystuje zdobycze współczesnego malarstwa dla efektów komicznych: powierzchnia stołu jest mocno nachylona (jak w obrazie kubistycznym), po to, ażeby nam pokazać na tym stole haftowaną serwetkę. Pochylenia, przekrzywienia naruszają równowagę, statyczność i również ośmieszają temat. Daszewski celuje w karykaturach mieszczańskich wnętrz, z tapetą w jaskółki czy kwiatki, z portierami, palmami, fotografiami i *Wyspą umarłych* Böcklina w akсамitnych ramkach. Ale niektóre dekoracje Daszewskiego do komedii są bardziej architektoniczne, bardziej na konstrukcji elementów trójwymiarowych oparte; nigdzie jednak takiej architektury nie spotkamy: ściany, kolumny, sufity są tylko fragmentami rzeczywistości, nie utrzymują pionu ani poziomu, pochylają się, podpierają — zachowują jakąś równowagę ekwilibrystyczną. Takie rozwiązanie pozwala aktorowi na granie w dekoracji, a nie na tle ekranu.

Można by więc powiedzieć, że istnieją trzy rodzaje dekoracji estradowych: rysunkowa, plakatowa i architektoniczna. „Cricot“ wprowadzi rodzaj czwarty: przedmiot o znaczeniu metaforycznym. Początków tego nurtu moglibyśmy poszukiwać może u dadaistów w Café Voltaire w Genewie podczas I wojny światowej.

W Polsce inicjatorami tego kierunku są futuryści, którzy z Bruno Jasieńskim, Tadeuszem Peiperem i Anatolem Sternem na czele zakładają w 1920 r. klub pod nazwą „Gałka Muszkatułowa“, grupujący poetów i malarzy futurystów i formistów (wśród nich Czyżewski, Winkler, Chwistek i rzeźbiarz Zamoy-ski). Następnymi etapami są: przedstawienie „buffonady scenicznej“ Tytusa Czyżewskiego *Osiół i słońce* w dekoracjach Zygmunta Waliszewskiego, przedstawienia pod kierunkiem Józefa Jaremy: *Św. Mikołaj na 66 piętrze*, *Bombaj — Chicago*, *Serce panny Agnieszki*. W 1933 r. Jarema wraz z kilkoma malarzami tworzy teatrzyk „Cricot“ w Domu Plastyków przy placu Św. Ducha. W repertuarze oczywiście *Ubu król* A. Jarry'ego (ostatecznie nie wystawiony), *Młot* St. I. Witkiewicza, sztuki Czyżewskiego i Jaremy oraz repertuar klasyczny od *Mistrza Pathelina* (w tłumaczeniu Adama Polewki) poprzez Pergolesiego, Norwida aż do Wyspiańskiego. W spisie współpracowników takie nazwiska jak: Maria Jaremianka, Władysław Jarema, Jan Ekier, Alojzy Klucznik, Władysław Krzemiński, Jerzy Merunowicz, Leon Kruczkowski, Adam Polewka, Jacek Puget, Zbigniew Pronaszko, Piotr Potworowski, Władysław Woźnik... wszyscy od tamtego czasu ludzie teatru.

„Cricot“ jest więc drugim po „Zielonym Baloniku“ kabaretem literackim w Polsce, podobnie buntującym się przeciwko teatrowi komercyjalnemu, nieartystycznemu pod względem repertuaru i inscenizacji. Deklaracja programu jest dosyć buńczuczna, ale taki zwyczaj: „«Cricot» jest jedyną sceną awangardową i eksperymentalną w Polsce!”

Dekoracje projektują Zygmunt Waliszewski, Zbigniew Pronaszko, Piotr Potworowski, Henryk Wiciński, Tadeusz Cybulski, Janina Bogucka-Wolfowa, Henryk Gotlieb.

Do najśłynniejszych inscenizacji „Cricot“ należą chyba *La serva padrona* Pergolesiego w scenografii Waliszewskiego i reżyserii Merunowicza, *Mistrz Patherlin* (sc. Potworowskiego, reż. Merunowicza), *Mąż i żona* Fredry (sc. Z. Pronaszki, reż. Krzemińskiego), *Wyzwolenie* Wyspiańskiego z Władysławem Woźnikiem w roli Konrada.

Trudno byłoby powiedzieć, że „Cricot“ oddziaływał na teatr krakowski czy na scenografię. Był chyba wyżyciem się młodych artystów. Jedni do dzisiaj zachowali te same poglądy (jak np. Piotr Potworowski, scenograf *Woyzecka* i *Historii fryzjera Vasco*, oraz Władysław Jarema, twórca „Groteski”), inni „dojrżeli“ i odeszli od ekstrawagancji do teatru „normalnego“. Każde środowisko artystyczne, przede wszystkim malarskie, odczuwa pociąg do teatru. Tak było w Café Voltaire w Zurychu i w Bauhaus w Dessau. „Cricot“ charakteryzuje poszukiwanie nowego repertuaru, nowej muzyki i nowej plastyki; próbuje w oparciu o prawa tych sztuk: rytmu, koloru, stworzyć nowoczesny teatr, nowoczesną inscenizację antyimitacyjną w stosunku do życia. Dlatego wprowadza się maski, nosy, postawy i ruch groteskowy, ostre kolory, pewną nonszalancję dekoracji, znaki dekoracyjno-symboliczne zamiast jakiegokolwiek realizmu.

Doniosłą rolę odegrał w „Cricot“ na terenie Krakowa, a potem Warszawy, w zainstalowanej kawiarni IPS przy Królewskiej, Henryk Wiciński († 1942), rzeźbiarz, uczeń Dunikowskiego; przed samą wojną stworzył on pierwszy artystyczny teatr lalkowy w Łodzi, „Kot w butach“.

Zaraz po wojnie, w 1945 r., Władysław Dobrowolski kontynuując tradycje „Cricot“ wystawia *Fauna* Czyżewskiego w dekoracjach i kostiumach Kantora. Po kilku latach milczenia przymusowego z powrotem powstaje „Cricot“ w 1956 r. jako „Cricot II“. Patronuje duch Witkacego, „pierwszego nadrealisty w Polsce“, jak głosi program z *Mątwy*. Trzeba zauważyć, że „awangardowy i eksperymentalny“ „Cricot“ przedwojenny wystawił tylko jedną sztukę Witkiewicza — mniej niż Trzcński, a nie więcej niż Wierciński, Borowski, Gall... Teraz znowu sięga do *Mątwy*. Surrealizm, który ledwie się rodził w czasach „Cricot I“, teraz jest zasadniczym stylem „Cricot“ II“. Ale ukazuje się również na scenach teatrów państwowych, co zmniejsza prekursorstwo tego kabaretu.

Mniej eksperymentalny kierunek niż „Cricot“ reprezentuje scenografia Mariana Eilego, Jerzego Zaruby, Henryka Tomaszewskiego, plastyków, którzy dosyć często projektowali dla teatrów estradowych.

Swoją twórczość scenograficzną Marian Eile (ur. 1910) zaczął przed wojną, przede wszystkim tworząc dekoracje dla kabaretów. Po wojnie tę działalność kontynuuje projektując, wprawdzie dosyć rzadko, dekoracje dla teatrów dramatycznych — między innymi w Krakowie do *Rewizora* i *Słomkowego kapelusza* i w Katowicach do *Rycerza Ognistego Pieprzu* Beaumonta i Fletchera. W przeciwieństwie do Daszewskiego, Eile nie porzucił kabaretu dla teatru i bardzo często w Krakowie i w Warszawie można spotkać jego dekoracje w teatrze estradowym, który jest główną jego domeną. (Eile porzucił jednak z kolei scenografię estradową dla „Przekroju“.)

Istnieje jakieś podobieństwo kompozycyjne między scenografią Daszewskiego i Eilego, wynikające chyba ze wspólnej bazy, tj. komediowo-satyrycznego widzenia życia. (Oczywiście myślę o Daszewskim, twórcy *Wieczoru Trzech Króli*, *Klubu Pickwicka*, *Ożenku*, *Pana Damazego*, *Żołnierza królowej Madagaskaru*.) Niewątpliwی wydaje się wpływ tej przedwojennej scenografii Daszewskiego, od której on sam odszedł, na pierwsze powojenne prace Eilego, który obecnie, po pewnych poszukiwaniach, znalazł formę bardziej oryginalną i własną.

To podobieństwo widzę w zamiłowaniu do podobnego formowania dekoracji z wycinków ścian, w komponowaniu skrótownego sufitu nadzianego na jakąś pionową belkę i podpartego murem, w podestach i schodkach, które tworzą jakby scenkę na scenie, eksponując aktora i rytmityzując jego ruchy, w komentarzu graficznym do sztuki. Te elementy znajdziemy w *Rewizorze*, *Słomkowym kapeluszu* i *Archipelagu Lenoir* Salacrou, dekoracjach bardzo ciekawie pomyślanych, czytelnych w intencjach i raczej poprzez komentarz osadzonych w czasie i miejscu. Np. w *Rewizorze* powtarza się motyw rosyjskich, carskich słupów granicznych i dwie małe zabawne kopułki cerkiewek (il. 752, 753).

Chyba najciekawszą, bo wyzwoloną z wpływów jest scenografia do *Rycerza Ognistego Pieprzu* (w teatrze katowickim, w reżyserii Berwińskiej), bardzo prosta i skromna w pomyśle, ale wygodna dla aktorów i wyraźnie inscenizująca sztukę przez komediową interpretację dwupoziomowej konstrukcji sceny elżbietańskiej z alkową i dwoma bocznymi wejściami: zamiast kolumn przednich — słup, z którego wystaje wskazujący palec; wskazuje on również na początki surrealizmu w scenografii Eilego. Coś z surrealizmu mają także kostiumy: zamiast pancerza jakiś rycerz ma miednicę na piersiach, zamiast hełmu — doniczkę czy dzbanek, dzisiejsza pralka służy za tarczę, konewka — za dzbanek na wino, piła — zamiast miecza... (il. 756, 757).

Ten surrealizm ujawni się bardzo wyraźnie w dekoracjach estradowych. Podobnie jak Daszewski parodiuje kubizm, Eile parodiuje surrealizm. Dekoracja jest malowana graficznie z nadmiernym akcentowaniem światłocienia i skrótu perspektywicznego; nie wiadomo, co jest rzeczywiste, a co sztuczne, ale podłoga jest zbyt pochyła, ludzie zbyt wielcy, sufit lata w powietrzu, pomimo że zawieszono na nim prawdziwy świecący żyrandol (*Ministerstwo satyry*, 1955). W innej dekoracji Eile łączy *extérieur* zrujnowanego domu z wnętrzem jakiegoś

baru; zastawka jest płaska, ale ruiny są jak żywe — nawet rzucają cień (malowany), na jednej ścianie pozostała przymocowana wanna, w barze ściany są chropowate, otynkowane, fugi w podłodze perspektywicznie wykreślone (il. 754, 755).

Ale najwyraźniej kpi sobie Eile z malarstwa Salvadora Dali w obrazie *Piekło* z programu *Diabli nadali* w Teatrze „Syrena“ (1956). Z podłogi i ścian wystają ludzkie głowy i nogi (i nie wiadomo, która prawdziwa!), kolosalna perspektywa podłogi prowadzi donikąd; a nad tym wszystkim ciąży jakieś ciężkie łapsko ptaka (z pięcioma pazurami i wstążeczką)... zapewne Belzebuba (il. 751).

Scenografia estradowa jest jakby satyrą na malarstwo sztalugowe danej epoki. Przykładem może tu być również twórczość estradowa Jerzego Zaruby, artysty silnie związanego z całą cyganerią warszawską, malarską, literacką, teatralną. Zaruba projektował sporadycznie dekoracje do komedii, z tendencjami do groteskowej przesady (np. *Damy i huzary* w „Ateneum“). Ale talent karykaturzysty predestynował go przede wszystkim do szopek politycznych. Jego lalki są klasyczne. Charakteryzuje je bezwzględne podobieństwo do karykaturowanej postaci, z podkreśleniem cech zasadniczych twarzy, postawy, ruchu. Głowy są zwykle powiększone, a jakiś charakterystyczny, symboliczny rekwizyt dopomaga w określeniu postaci.

Scenografia estradowa Henryka Tomaszewskiego ma charakter bardziej nowoczesny, jego technika jest bardziej graficzna, mniej impresyjna, a bardziej precyzyjna: wyraźna kreska, wyraźny podział kolorów, przemyślana kompozycja. Ostatnie prace Tomaszewskiego grawitują od neorealizmu do jakiejś intelektualnej metafory, a rysunek jest swobodniejszy, wyrafinowanie prymitywizujący. Te same cechy mają wspaniałe plakaty Tomaszewskiego.

W dziedzinie estrady cenny jest również wkład Lecha Zahorskiego, z dekoracjami w stylu Steinberga, rysowanymi ciągłą precyzyjną kreską.

Ale w ostatnich latach dobra satyra gości raczej w amatorskich teatrach studenckich, nie w teatrach zawodowych. W „Bim-Bomie“, „Stodole“, STS-sie „dekoracje“ projektują studenci wyższych szkół plastycznych.

Współpraca wartościowych plastyków, przede wszystkim grafików, z teatrem estradowym jest objawem bardzo korzystnym. Szmira oleodrukowa została wyeliminowana z polskiego teatru estradowego, zastąpiła ją specyficzna scenografia, będąca jakimś odpowiednikiem współczesnego malarstwa i grafiki. Od „Zielonego Balonika“ z 1905 r. do warszawskiej „Syreny“ z 1958 r. wytworzyła się jakaś tradycja artystyczna.

W rozwoju scenografii XX wieku możemy rozróżnić trzy etapy:

Etap pierwszy: Dekoracja określa miejsce i czas akcji — pokój mieszczkański, polską chałupę, plac w mieście niemieckim w średniowieczu. Kostium również określa czas i miejsce akcji oraz w pewnym stopniu charakteryzuje postać — bogactwo lub nędzę, elegancję lub niechlujstwo, dobry smak czy zły.

Etap drugi: Dekoracja określa czas i miejsce akcji, lecz równocześnie charakteryzuje klimat sztuki; tragiczny czy komediowy, poetycki czy realistyczny. Z kostiumu możemy rozpoznać nie tylko charakter postaci, lecz również jej artystyczną konwencję. Również indywidualność scenografa znajduje odbicie w charakterze jego kompozycji plastycznych. Ten etap właśnie stanowi główną zdobycz pierwszej połowy XX wieku.

Etap trzeci: Problem czasu i miejsca akcji zostaje w zasadzie odrzucony jako element iluzjonizmu teatralnego — zarówno w dekoracji, jak i kostiumie. Odrzuca się historycyzm na zasadzie, że widza nie interesuje, co się kiedyś działo, lecz jedynie aktualność zagadnień. Odrzuca się charakterystykę konwencji dramatycznych (tragedii, komedii), a pokazuje w inscenizacji konstrukcję akcji i znaczenie osób. Podest nie oznacza jakiegoś terenu, miejsca akcji, lecz symbolizuje świat postaci, oznacza wywyższenie lub poniżenie, odizolowanie czasem. Zasadniczym kostiumem jest trykot — jakby nagi człowiek odkryty i pokazany widzom; bogacz, bez względu na epokę, dostanie czarny cylinder, zalotna Ofelia — suknię balową, której dwa kolory — kolor Hamleta i kolor Poloniusza — będą oznaczały jej miłość do królewicza i posłuszeństwo wobec ojca. Słowem, i dekoracja, i kostium stanowią pewną przenośnię — metaforę plastyczną, interpretującą dramat.

Podobnie jak załączków etapu pierwszego należy szukać w XIX wieku, jak pewne tendencje wyraźne w drugim etapie zarysowują się już na początku

XX wieku, podobnie trzeci etap ma swoich prekursorów w kierunkach wcześniejszych, w różnych symbolizmach, konstruktywizmach, prądach anty-iluzyjnych i antyhistorycznych.

Awangardą tego kierunku jest najczęściej teatr eksperymentalny i groteska.

Wydaje mi się, że jeżeli Stanisław Wyspiański jest twórcą zaczynającym etap drugi rozwoju scenografii, to Stanisława Ignacego Witkiewicza można by uważać za prekursora na terenie Polski etapu trzeciego. U Wyspiańskiego miejsce akcji jest sprawą podstawową scenografii. Odrzucmy chatę i sukmany krakowskie z *Wesela*, spaloną ziemię z *Kłótwy*, Wawel z *Akropolis*, nagą scenę i kostium Konrada z *Wyzwolenia* — a cóż zostanie z dzieła Wyspiańskiego, z jego widzenia? Ale już widoczne są próby innego gatunku inscenizacji nawet dzieł Wyspiańskiego: w *Nocy listopadowej* w Teatrze Nowym w Łodzi, w *Wyzwoleniu* w Teatrze im. Słowackiego.

Odchodzimy w scenografii od przedstawiania miejsca akcji i konkretnego czasu. W tym kierunku idzie przede wszystkim teatr Nowej Huty i scenografowie Kantor, Szajna. Tę nową formę narzucają sztukom klasycznym, ale ta forma będzie się lepiej tłumaczyła, jeśli znajdzie oparcie w odpowiednim współczesnym utworze dramatycznym. Obecnie ukazują się sztuki, których akcja nie ma ani czasu, ani miejsca (realistycznego, historycznego) — myślę o sztukach Ionesco, Becketta. Ale czy ich poprzednikami nie byli Witkacy, Gombrowicz?

Podobnie jak Wyspiański zapłodnił polską scenografię orientując ją w kierunku bryły i koloru, łącząc tendencje inscenizatorów z tendencjami malarstwa współczesnego, co w wyniku dało polską scenografię przestrzenną, organizującą ruch na scenie, inscenizującą dramat, i malarską, ściśle złączoną z konwencjami malarstwa sztalugowego, podobnie drugi dramaturg-malarz, Witkiewicz, w okresie międzywojennym pchnął rozwój teatru na nowe tory. Jak pierwsza reforma, tak i druga dotarła do teatru z kilkudziesięcioletnim opóźnieniem. Jest to szczególnie bolesne dla polskiej sztuki teatralnej, która mogła być zająć stanowisko przodujące w świecie.

Cechą charakterystyczną nowego kierunku jest metafora wyrażona formami abstrakcyjno-symbolicznymi — najlepszym przykładem realizacji teatralnej są przedstawienia zespołu Nowej Huty.

Każda nowa forma konwencji artystycznych napotyka na silne opory ze strony publiczności, a jeszcze bardziej ze strony starszych artystów, dramaturgów, krytyków przywykłych do starych konwencji. Ale te stare konwencje co parę lat są obalane i zastępowane nowymi, w swoim czasie przez Frycza, Drabika, Prończkę, Daszewskiego. I za każdym razem znaleźli się bardzo namiętni przeciwnicy i zagorzali stronnicy nowego kierunku. Patrzmy na te poszukiwania jako na ewolucję treści i formy sztuki na pewnym etapie historycznym, szukajmy powiązań z innymi sztukami i zasadniczego sensu rozwoju.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

Ten rozdział nie pretenduje do żadnej odkrywczości ani do pełnej analizy. Po prostu w pracy o polskiej współczesnej scenografii nie można pominąć nazwiska Witkacego, szczególnie jeżeli rozumie się tę scenografię jako sztukę plastyczną, jeżeli poddaje się ją analizie formalnej i wykazuje ewolucję formy — jak to usiłuję robić.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885—1939) odgrywa w polskim teatrze rolę podobną jak Wyspiański, chociażby dlatego, że był dramaturgiem i malarzem; dlatego również, że jego idee teatralne były postępowe. Obaj byli niedocenieni przez swoją epokę, uznani zostali dopiero wtedy, gdy z zagranicy dotarły do nas te kierunki, które wcześniej Wyspiański i Witkiewicz głosili. I wtedy rodzimi artyści i krytycy — zapominając wspaniałomyślnie „rżnięcie“ i „chlastanie“, obelgi i nienawiść, jakich im nie szczędzili — z obłudną miłością przygarniali ich do swego grona, dumni, że takich reformatorów posiadamy, zdziwieni, oburzeni, że świat o ich nowatorstwie niczego nie wie!

Przecież dzisiaj, dopiero dzisiaj fenomenalne teorie Witkacego są zrozumiałe poprzez malarstwo Kleego czy Miró, również poprzez surrealistów, poprzez sztuki Becketta i Ionesco oraz Gombrowicza (zawsze pionierskie dzieła własne przyjmowane są u nas później niż zachodnie) i poezję Gałczyńskiego.

Zasadą koncepcji Witkacego jest jeszcze dalsze odejście od iluzjonizmu, od naśladownictwa rzeczywistości, i tworzenie własnej formy teatralnej, czystej formy samowystarczalnej. Podobnie jak w malarstwie, które zerwało z fabułą, anegdotą, i dążyło do wyrażania wszystkiego tylko kolorem, walorem, linią, plamą, fakturą; jak w muzyce, która dźwiękami, ich barwą i rytmem, chciała dać słuchaczowi pełnię przeżycia muzycznego, bez odsyłaczy do księżyców, fontann, kwiatów.

Nazwano ten prąd „sztuką dla sztuki“, formą dla formy. Ale dzisiaj widzimy, że tym terminem awangardowi artyści straszili społeczeństwo, a społeczeństwo karmiło za to artystów. Bo przecież nie chodziło o stworzenie rzeczy nie istniejących w świecie, lecz o dalszą syntezę, o podanie nowej rzeczywistości w nowym skrócie, o deformacje celowe, bo wzmacniające działanie artystyczne dzieła. Nie chodziło o bezsens, lecz o nowy sens, a może o sensowne pokazanie bezsensu świata. Czyż sny przedstawione w malarstwie Chagalla nie są jakimś obrazem rzeczywistości?

Podkreślając formalne wartości dzieła sztuki (malarstwa, teatru) Witkiewicz neguje wszelki psychologizm i historycyzm. Ale przecież psychologizmu nie ma w komedii dell'arte, nie ma w szopkach, nie ma w grotesce, a od historycyzmu, znanego tylko w XIX wieku, znów się oddalamy pragnąc przemawiać do widza językiem dzisiejszym, aktualnym. Ten widz, w gruncie rzeczy, był głównym bohaterem teatru Witkiewicza. O niego mu chodziło. Chciał, żeby jego sztuki były dla tego widza ciekawe, zrozumiałe, odczute. Inaczej ciekawe niż sztuki reali-

styczne, zmierzające do rozwiązania w ostatnim akcie intrygi; inaczej zrozumiałe niż przez szukanie podobieństwa z życiem. A jednak działające na widza, interesujące go, zmuszające do zastanowienia się.

Teraz, po dwudziestu latach zaledwie, wiadomo, że kierunek Witkacego był prekursorski. Krytycy uważają go za „kontynuatora rodzimego nurtu w dramacie“, Gombrowicza i Gałczyńskiego za jego uczniów, sztuki Becketta i Ionesco za bliskie teoriom teatralnym i dramatom Witkiewicza. Można dodać, że teatry Kantora, Jaremy, Mikulskiego oraz Skuszanek i Szajny spełniają postulaty Witkacego. Jest to i sukces Witkacego — którego idee zrealizowały się w dramacie i w inscenizacji tak wspaniale — i sukces tych inscenizatorów, że nawiązali do naszych tradycji.

Jakie więc są zasady inscenizacyjne Witkiewicza?

Stefan Flukowski daje taką charakterystykę ogólną: „Zasługi Witkacego jako inscenizatora są ogromne. W swoich sztukach daje zawsze bardzo bogatą inscenizację, nowoczesną aż do drastyczności, a jednocześnie bardzo tradycyjną, bo tkwiącą w polskiej szopce, w teatrze dell'arte i ludowej farsie zachodnioeuropejskiej. Szereg jego postaci to po prostu kukły...”⁹⁹

Witkiewicz traktuje swoje dramaty jako kanwę do inscenizowania. A wiadomo, że ta sprawa jest przedmiotem konfliktu między autorami i inscenizatorami współczesnymi. Witkiewicz więc wychodzi naprzeciw dążeniom dosyć powszechnym u inscenizatorów (dla jasności: reżyserów i scenografów) dzisiejszych, a nie obcych i w jego czasach, że wymienię chociażby Meyerholda i Piscatora. I nie mogło być inaczej, jeżeli żądał sztuki teatralnej opartej o czystą formę teatralną, bez naśladownictw, bez opierania się o literaturę realistyczną. Witkiewicz rozumiał, ba, wywalczał prawo do twórczości teatralnej na kanwie tekstu dramatycznego — a to jest jedną z cech awangardowego teatru dzisiejszego.

Gra aktora, zdaniem Witkiewicza, powinna być antynaśladowcza, twórcza; „bebechowe“ przeżywanie MChATu czy „Reduty“ nie jest sztuką, bo przeciwne jest wszelkiej kompozycji, wszelkiej formie. Jeżeli aktor nie komponuje formy swojej postaci, to i całe przedstawienie nie może być wartościowe artystycznie. Nie może aktor również uważać siebie za główny element teatru, bo w żadnej sztuce nie ma elementów podstawowych i pobocznych, lecz wszystkie są jednakowej wartości i każdy szczegół podporządkowany jest całości — tylko takie dzieło jest wartościowe, które jest jednolite. (Zob. obrazy Mondriana, Malewicza, Klee, Strzemińskiego.) „Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie”¹⁰⁰ — co oczywiście prowadzi do teatru integralnego. A więc aktor-kukła, aktor w masce — taka forma najlepiej odbiera osobowość psychiczną (w sensie naturalistycznym) aktorowi, najbardziej odpowiada charakterowi postaci dramatów Witkiewicza. I to znów był powód do drwin. A przecież i teatr grecki, i komedia dell'arte, i ludowe szopki z kukielkami, i Craig (nadmarionety), i Meyerhold (biomechanika) podobnie dążyli do zatarcia prawdziwego człowieka w aktorze.

O scenografii Witkiewicz pisze bardzo mało. Przedmiotem jego ataków był przede wszystkim dramat — libretto przedstawienia. Na ogół z wystawienia swoich sztuk był zadowolony, szczególnie z *Tumora Mózgowicza* przez Trzcіńskiego w Teatrze im. Słowackiego w 1921 r. Była to pierwsza sztuka, którą pokazano publiczności, no i autorowi. Niewiele było tych realizacji, a co gorsza, były marginesowe. W 1921 r. w teatrze „Elsynor“ w Warszawie (sala Teatru Małego) pokazano *Pragmatystów*. W 1922 r. Trzcіński wystawia z kolei w Krakowie *Kurkę wodną*. W małym dworku wystawiono w 3 teatrach: w Toruniu w 1923, w Zakopanem w 1925, we Lwowie w 1926 r. *Jan Maciej Karol Wścieklica* pokazany był w Warszawie w 1925 r. w Teatrze im. Fredry i we Lwowie w 1926 r., *Bzik tropikalny* — w Warszawie w 1926 r. W tymże roku *Wariat i zakonnica* oraz *Nowe Wyzwolenie* — w Teatrze Małym w Warszawie w dekoracjach Iwo Galla, *Persy Zwierzontkowska* — w Łodzi w 1927 r., *Metafizyka dwugłowego ciełcia* — w Poznaniu w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, scenografii Feliksa Krassowskiego w 1928 r., i dopiero w 1935 r. *Straszliwy wychowawca* w teatrze „Bagatela“ w Krakowie.

Od scenografii Witkiewicz nie wymagał wiele. W teatrze integralnym i jej rola się zmniejszała na korzyść sztuki teatralnej jako całości. We *Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze* Witkiewicz daje jakby szkic przedstawienia:

„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). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż [...] ubrania mogą być zupełnie dowolne.“¹⁰¹

Widać dosyć jasno założenia kompozycyjne, oparte przede wszystkim na kontrastach: kolor czerwonych sukni na czarnym tle kotary, kontrast kotary i pejzażu jasnego (może tylko granatowe niebo?), kontrast wymienionych trzech osób i staruszka.

Nie sądzę jednak, ażeby realizacje teatralne mogły Witkacego naprawdę zadowolić, raczej posądzam go o to, że nie chciał zrażać i tak już narażonych reżyserów i aktorów, że chciał im dodać odwagi: widzicie, to nie takie trudne ten teatr czystej formy i graliście doskonale, jak prawdziwi artyści, twórcy!

Witkiewicz, jak Wyspiański, marzył o własnym teatrze, w którym mógłby dokonać realizacji swoich sztuk teatralnych. „Bez tego — pisze — nie będę mógł wykonać zamierzonych planów i może czasem ktoś tego prócz mnie będzie żałował.“¹⁰² Sądzę, że żałujących dzisiaj jest wielu.

Nie ulega wątpliwości, że cała twórczość Witkiewicza, malarska, teatralna, teoretyczna, zmierzała w dosyć różnych kierunkach i nie była ani jednolita, ani najwyższego gatunku. Nie zbudował jakiegoś wspianiałego i konkretnego, skończonego dzieła. Raczej wyprorokował przyszłość. Po odrzuceniu wszelkich draścizności Witkacego możemy określić jego rolę w teatrze jako tego, który wy-

znaczył tej sztuce nowe zadania, nowy etap artystyczny — a więc w latach dwudziestych spełnił mniej więcej to zadanie, jakie na przełomie wieków było zadaniem Wyspiańskiego. I tak jak reforma teatru Wyspiańskiego będzie się dokonywała w Polsce niemal przez pół wieku, podobnie postulaty Witkiewicza dopiero dziś się spełniają, i to w niektórych tylko inscenizacjach, tych właśnie, które można uznać za najbardziej nowoczesne.

Dlatego w tym właśnie miejscu książki wydało mi się słuszne umieścić nazwisko Stanisława Ignacego Witkiewicza.

TADEUSZ KANTOR

Tadeusza Kantora (ur. 1915) można uważać za przewodnika nowego etapu polskiej scenografii, chociaż dzieła najbardziej reprezentatywne tego kierunku tworzy Józef Szajna po 1955 r. w teatrze Nowej Huty. Kantor nie jest jednolity, ale za to jest twórczy, poszukuje, bacznie obserwując przemiany prądów artystycznych. Przyjmuje zasady nowych kierunków i szuka w nich przeżyć osobistych, własnego wyrazu. Jego twórczość obejmuje malarstwo, grafikę, scenografię, reżyserię, film. Kantor jest w awangardzie wszystkich tych dziedzin, ale podstawą jego sztuki jest przede wszystkim malarstwo sztalugowe.

Profesorami jego z Akademii krakowskiej byli m. in. Zbigniew Pronaszko, Pieńkowski i Frycz.

Jeszcze podczas wojny Kantor organizuje teatr konspiracyjny i eksperymentalny w Krakowie. W 1943 r. w prywatnym mieszkaniu, bez sceny, wśród widzów, rozgrywa się akcja *Balladyny* Słowackiego. Kostium, rekwizyt, ruch stanowią najważniejsze elementy plastyczne przedstawienia. Dekoracji nie ma. Ale nie należy tego przedstawienia uważać za kompromisowe, przeciwnie, Kantor doskonale radzi sobie w tych warunkach, a brak sceny sprzyja jego teatrowi antyiluzyjnemu. Kantor jest reżyserem i scenografem tego spektaklu. Potem inscenizuje *Orfeusza* Cocteau i *Powrót Odysa* Wyspiańskiego. Po 1945 r. realizuje *Fauna* Czyżewskiego w Domu Plastyków, *Dzień jego powrotu* Nałkowskiej w Starym Teatrze, *Niegodzien i godni* Czechowicza, *Przejrzały oczy nasze* Wandy Karczewskiej w Teatrze im. Słowackiego i *Powrót generała* Wirskiego.

W Encyklopedii Współczesnej J. Bogucki tak charakteryzuje twórczość malarzką Kantora: „Dojrzały dorobek malarski Kantora dzieli się dość wyraźnie na dwie grupy obrazów. Pierwsza z nich to płótna nazwane przez malarza obrazami metaforycznymi, których forma opiera się na doświadczeniach sztuki abstrakcyjnej typu geometryzującego. Nie są to jednak bynajmniej dzieła abstrakcyjne. Motywem najczęściej w nich występującym jest albo przekształcona i wbudowana w konstrukcje przestrzenno-geometryczne postać ludzka, albo też dziwne twory na poły mechaniczne, a na poły zoologiczne o drapieżnym i niesamowitym wyrazie [...] płótna o posępnej i dramatycznej wymowie. Płótna, w których elementarne pasje życiowe upostaciowane w formach biologicznych

poddane są dręczącemu działaniu jakichś okrutnych i potężnych mechanizmów.“¹⁰³

Następny okres zmusza już Kantora do wycofania się z wystaw malarskich lub wycofania się z zajmowanego stanowiska ideowo-artystycznego. Wybiera to pierwsze i maluje niemal wyłącznie dla siebie.

Pierwszy okres scenograficznej twórczości Kantora reprezentują *Dwa teatry* Szaniawskiego i *Cyd* Corneille'a (1946). Potem artysta wyjeżdża na studia do Francji. Po powrocie projektuje: w 1951 — *Alkada* z *Zalamei* Calderona, w 1952 — *Kruki* Becque'a, w 1953 r. — *Turcareta* Lesage'a i *Nie igra się z miłością* Musseta.

W tych dekoracjach, projektowanych pod naporem reżyserów i aktorów o innej ideologii artystycznej, i właściwie pierwszych pracach w „prawdziwym“ teatrze, indywidualność Kantora nie jest jeszcze wyraźnie widoczna. W *Dwóch teatrach* przejawia się deformacja ekspresjonistyczna, w *Alkademie* wpływy realizmu, a w *Turcarecie* — Pronaszki. W tej ostatniej dekoracji ciężkość i masywność form, wykroje ścian, kompozycja przypominają pronaszkowskie budowle i pomimo walorów plastycznych — rzadkich w tym okresie — obciążają komedię. Znacznie lżejsza jest dekoracja do *Nie igra się z miłością*. Tarcza obrotówki została tu podzielona na kilka miejsc akcji, wygodnie zaaranżowanych dla sytuacji; formy pionowe bardzo wysmukłe stwarzają jakiś odpowiednik poetycki. Ale te bramy-magnesy, te wieżyczki przyklepione do murów, te drzewa z kilkoma liśćmi wskazują tylko, że Kantor jeszcze nie ma własnego oblicza jako scenograf, że jeszcze nie wyzwolił się spod wpływów Pronaszki (il. 762).

Te wpływy są widoczne również w *Miarce za miarkę*, ale tylko poprzez pronaszkowskie komponowanie architektury. Zasady inscenizacyjne już są inne.

W Opolu tworzy się młody zespół teatralny pod kierunkiem Krystyny Skuszanki. Tam właśnie Kantor znajduje możliwość formowania spektaklu według swoich poglądów, czego owocem *Miarka za miarkę*. W programie teatralnym czytamy o tej scenografii: „Kantor, którego zainteresowania teatralne wychodzą daleko poza pracę scenografa i ciążą zdecydowanie w stronę skoordynowanej działalności reżysersko-scenograficznej, daje w swoich dekoracjach do *Miarki za miarkę* przykład świadomego wchodzenia plastyka w zagadnienia inscenizacji, wnikania w tekst i ustalania przy pomocy środków plastycznych miejsca akcji oraz poszczególnych sytuacji aktorskich. Dekoracja, zestawiona z drobnych, bardzo uogólnionych elementów architektonicznych, sprawia przez swoją lekkość, funkcjonalność i celowość wrażenie przestrzennie skomponowanych rekwizytów-ruchomości, determinuje na scenie pewne punkty, miejsca, które aktor ma w czasie akcji scenicznej wygrać.“

Wydaje się jednak, że warto by tu wspomnieć o... Pronaszce i Daszewskim. Trzydzieści lat wcześniej wprowadzono w scenografię wartości inscenizacyjne do *Opowieści zimowej*, dwadzieścia pięć lat wcześniej do *Wojny wojnie*. Dalsza

charakterystyka jest jednak słuszna: „I jeszcze jedno. Rzucająca się w oczy «reliktowość» detali architektonicznych, użytych przez Kantora w *Miarce*, posiada przy założeniach formalnych jasny sens ideowy. Zawarta w komedii idea starcia «nowego» ze «starym», idea wdzierania się świeżego, prężnego humanizmu Odrodzenia w anachroniczne już objawy średniowiecza, w jego obskurantyzm, zabobon i zepsucie — nasunęły scenografowi swoisty pomysł: Kantor na tle bardzo szczątkowych, nikłych, nieagresywnych form architektonicznych, będących ideograficznym znakiem średniowiecza, wprowadza barwnego, kipiącego życiem człowieka.“¹⁰⁴

Ten swego rodzaju symbolizm również był wcześniej wprowadzony do scenografii — że wymienię *Dziady* z trzema krzyżami, *Świętoszka* z kariatydami w „Ateneum“. Ale symbolizm raczej nie jest typową cechą Pronaszki (nie występuje w innych pracach), a u Daszewskiego ma raczej charakter satyryczny, rysunku karykaturalnego, ilustracji. Ten pomysł jest bliższy Craigowi czy koncepcjom scenograficznym Franciszka Siedleckiego (*Lilla Weneda*) i będzie rozwinięty w dalszych realizacjach, m. in. w *Miarce za miarkę* z 1956 r., w której wieżę kościelną zastąpi wieża strażnicza.

W tym samym roku 1954 Kantor projektuje jeszcze *Lubow Jarowaja Trenie-wa* w Poznaniu, dając dekorację jak najprostszą, jak najmniej opisową, monumentalizującą, i *Kopernika* w Teatrze Poezji w Krakowie.

Rok 1955. Kantor ma już większą swobodę twórczą. Projektuje scenografię do *Legendy o miłości* i *Lata w Nohant* oraz inscenizuje *Czarującą szewcową*.

W *Legendzie* Hikmeta Kantor nie ukazuje Wschodu poprzez perskie miniatu-ry — jak to zrobili Kosiński i Nowicka w Warszawie. W ogóle Kantor rzadko kiedy sięga do persyflażu, do dawnych konwencji. Dekoracja jego jest jakby wizją legendarnego Wschodu przedstawioną w konwencjach malarstwa współczesnego: z niespokojnego nieba wyłaniają się fragmenty architektury pnącej się ku górze, wieże, bramy, schody, które mającą ostrym światłocieniem bieli i czerni. Na przedzie sceny jeden rekwizyt sugeruje miejsce akcji i, podobnie jak aktorzy, stanowi jakiś konkret w tej poetyckiej wizji. Przez swoją dekoracyjność, płaskość, forma plastyczna tych dekoracji przypomina nieco tkaniny np. Jean Lurçata (il. 760, 761).

Również realistycznej sztuce Iwaszkiewicza Kantor narzuca poetycki nastrój, wywodzący się z muzyki Szopena — odrzuca ściany, przestrzeń ogranicza kominkiem, biurkiem, drzwiami, opuszcza lekkie, przezroczyste draperie. Tworzy dekorację dla koncertu (il. 765).

Najpełniej wypowiada się Kantor w inscenizacjach własnych. Bardzo rzadko ma niestety ku temu okazję. Panuje na ogół w teatrach obawa przed tzw. „dominacją malarza“. To niebezpieczeństwo jednak grozi teatrowi przy współpracy scenografa ze złym reżyserem i złymi aktorami. Aktor, który nie umie się ruszać, bardziej niż dobry aktor potrzebuje podestów, ażeby mógł jakoś znośnie się

ustawić, a w pobliżu — jakiegoś muru, kolumny, balustrady, krzesła chociażby, żeby mógł się oprzeć. I scena musi być zastawiona przedmiotami jak dla paralitika, który chodzi chwytając się mebli. Zadaniem reżysera jest również komponowanie plastyki scenicznej przez odpowiednie rozmieszczenie postaci w przestrzeni, podyktowane nie tylko prawdą psychologiczną, lecz również umotywowane kompozycją malarską i sensem tej kompozycji. Jakże rzadko przedstawienia przekraczają ten stopień naśladownictwa, tej życiowej prawdy, przez pogłębienie artystycznej formy. Pusta scena ujawnia wszelkie braki, wszelkie nieumiejętności. Śpiewać solo trudniej niż w chórze. Słusznie zauważa młody scenograf Wojciech Krakowski, że „pusta scena jest tylko dla bardzo dobrego reżysera i aktora”. Zauważmy, że Pronaszkowski czy Daszewski dekoracje najbardziej rozbudowane, rozgadane stworzyli dla słabych reżyserów.

„Uderzający jest fakt — pisze dalej Krakowski — że w wypadku, gdy scenograf jest jednocześnie dobrym reżyserem i sam dla siebie projektuje oprawę plastyczną, jest ona bardzo oszczędna. Za przykład może posłużyć spektakl stalinogrodzki [katowicki] *Czarująca szewcowa*. Inscenizator, Tadeusz Kantor, sprowadził dekoracje do rekwizytów w postaci kilku stołków, krzeseł i schodków. Wystarczyły one, aby od strony formalnej określić przestrzeń sceniczną, a od strony reżyserskiej wystarczyły do ustawienia aktorów i wywołania nastroju.”¹⁰⁵ (Przykładem może być również bardzo oszczędna scenografia Iwo Galla.) O tej prostocie inscenizacji plastycznej *Czarującej szewcowej* pisze Waław Ku-backi, że „uproszczenie dekoracji miało tutaj walor ponadformalny: było plastycznym wyrazem pełnego fantazji ubóstwa i swobody bytu bohaterów.”¹⁰⁶

Scenografię *Czarującej szewcowej* moglibyśmy określić jako metaforę poetycko-plastyczną: trzy okiennice symbolizują Hiszpanię, młotek Szewca ma kształt fantastyczny, białe rękawice na jego ręku wskazują, że nie chodzi tu o pracę — przy której ręce się brudzą — lecz o konflikt na płaszczyźnie poetyckiej pomiędzy pospolitością a fantazją. I o to chodziło Lorce. Dzięki tej trafności inscenizacyjnej przedstawienie Kantora miało stylową jedność widowiska poetycko-symbolicznego.

Symbole Kantora w *Czarującej szewcowej* są jednak typu realistycznego (hiszpańskie okiennice), a nie abstrakcyjnego.

Ta zasada symbolicznej charakterystyki problemów dramatycznych występuje również w *Świętej Joannie* Shawa (Teatr Stary, Kraków 1956), ale zasada plastyczna jest tu inna.

Symbolizm przejawia się we wszystkich epokach historycznych: znajdziemy go w dziełach tak „realistycznych” malarzy, jak np. Tycjan (*Miłość niebiańska i ziemską* i inne), Goya (szczególnie ostatni okres), Gauguin (*Żółty Chrystus* i inne), a ze współczesnych Ensor, Miró, Klee, Chirico, Dali, Chagall. Wyrażenie idei jest problemem fundamentalnym symbolizmu, ale idea może być wyrażona formami realistycznymi lub znakami. Zawsze jednak symbolizm prowadzi do

syntezy i subiektywizmu, bo wymaga uogólnień (jak każda idea) i wypowiedzi osobistej, osobistego przekonania; prowadzi również do dekoratywności obrazu (Gauguin, Miró, Klee).

W Polsce do dzieł mniej lub więcej symbolicznych można zaliczyć obrazy Grottgera, Malczewskiego, Wyspiańskiego (*Chocholy*, witraże), Podkowińskiego (*Szał*), Wojtkiewicza.

Również i w teatrze symbolizm ukazuje się w formie bardziej realistycznej czy bardziej abstrakcyjnej; oderwać się od realizmu całkowicie nie można — aktor jest tym najistotniejszym łącznikiem, którego nawet kostium i maska nie mogą odrealnić (przykład: tragedia grecka, komedia dell'arte). Przykładami współczesnymi są inscenizacje (Forta, Lugné-Poe, Craiga) sztuk Verlaine'a, Maeterlincka, Claudela i... Szekspira, bo każde wielkie dzieło zawiera w sobie wszelakie izmy.

Problem ewolucji sztuki nie polega więc na przechodzeniu od realizmu do symbolizmu, lecz od formy starej do nowej realizmu, od formy starej do nowej symbolizmu. Ten nowy symbolizm teatralny nazwano teatrem metafory.

Inna jest metafora Kantora w *Miarce-za miarkę*, inna w *Czarującej szewcowej*, inna w *Świętej Joannie*; w tej ostatniej jest wyraźnie surrealistyczna. „Nurt zasadniczy wyrażają trzy nadnaturalnej wielkości figury plastyczne (surrealistyczne manekiny — uw. autora) — symboliczne wyobrażenie trzech potęg: Kościoła, monarchii i rycerstwa. Te monumentalne, łatwo czytelne poprzez swe emblematy (pastorał, berło, tarcza), a przy tym ciekawie rozwiązane w kolorze i fakturze bryły, umieszczone w głębi sceny, patronują niezmiennie przez cały czas przedstawienia wszystkim rozgrywającym się w spektaklu wydarzeniom. Uproszczone i oszczędne elementy lokalizują miejsce i określają charakter zmieniających się obrazów; a więc okno gotyckie i stół uplastyczniają wnętrze mieszkalne, samotna kolumna — katedrę w Reims, łukowate obręcze — dwór królewski w Chinon itd. [...]. Do każdego obrazu wprowadza nas rodzaj introdukcji plastyczno-muzycznej. Polega ona na tym, że na specjalnej kurtynie z gazy wyświetlane jest powiększenie autentycznej miniatury średniowiecznej, z której każda ilustruje odpowiednie wydarzenia z życia Dziewicy Orleańskiej.“¹⁰⁷

Pomińmy te kolosalne „miniatury“; może i w samej dekoracji nie wszystko jest konsekwentne, ale istotne jest postawienie akcentu na problemie ścierania się różnych sił dążących do opanowania świata. Te siły w sposób symboliczno-plastyczny są pokazane na scenie. Myślenie widza jest skierowane plastycznie w istotnym kierunku. I w takim założeniu staje się normalny epilog — w samym pomysle Shawa dosyć surrealistyczny — gdy żywi spotykają się z nieżyjącymi, postacie historyczne ze współczesnymi (il. 766, 767).

To komponowanie dekoracji nie do miejsca akcji, lecz do problemów, do istoty sztuki, jest cenne w scenografii Kantora. Może ktoś się oburzać: jakim prawem scenograf narzuca widzowi problematykę ideową sztuki? Należy widzowi

zostawić swobodę myślenia! Swoboda (jak każda swoboda) jest pozorna; w dekoracji neorealistycznej scenograf również narzucał widzowi pewne widzenie miejsca akcji i sztuki. Po podniesieniu kurtyny widz był od razu zorientowany, że ma do czynienia z tragedią czy komedią, a kostiumy określały pewne postacie — i to interpretowanie plastyką sztuki dramatycznej jest dzisiaj przyjęte, ba, obowiązujące! Tylko rekonstrukcja autentycznego miejsca akcji (np. zamku w Elsynor w Danii) niczego nie narzuca, niczego nie sugeruje, nawet dekoracji teatralnej. Jeżeli nie chcemy widzowi mówić o drzwiach, kolumnach, meblach, to należy je ze sceny usunąć lub uczynić mało widocznymi, a eksponować rzeczy istotne, a więc problemy ideowe.

I taką właśnie interpretację znowu widzimy w *Miarce za miarkę* z Nowej Huty. Przestrzeń sceny jest zagrodzona wysokim murem nadzorowanym przez strażniczą wieżę. Akcja dzieje się w państwie policyjnym opanowanym przez dyktatora-uzurpatora. Ale wszystko jest komedią zagrąną przez aktorów — stąd łatane płachty dekoracji prologu i epilogu (il. 763, 764).

Odnosi się jednak czasem wrażenie, że poza istotnymi wartościami scenografii Kantora, wartościami koncepcyjnymi, twórczymi, nawet odkrywczymi, jego rozwiązywanie sceny wykazuje wiele podstawowych wad. Podesty rozbijają nie tylko przestrzeń, lecz również akcję, przeszkadzają w kontaktowaniu się aktorów, zawadzają w ruchu. Być może, że reżyserzy nie umieją z nich korzystać. W każdym bądź razie funkcjonalność dekoracji nie sprawdza się ani w *Miarce*, ani w *Hamlecie* (Teatr Stary, Kraków 1956). Chyba ma rację Henryk Vogler, gdy pisze o dekoracji *Hamleta*: „Dążenie do budowy tła scenicznego jako wypadkowej układów linearnych i geometrycznych, a to, na przykład, drogą używania podestów, schodów itd., wywoływanie odpowiedniej wizji plastycznej zestawieniami kolorów białego i czarnego — z dodatkiem czerwonego czy pokrewnych — są same w sobie bardzo interesujące. Ale istotna ocena wartości tych środków jest zależna od tego, czemu dane środki służą w przedstawieniu jako w odrębnej całości teatralnej. Absolutyzowanie ich «samych w sobie» może prowadzić do swoistego skostnienia i schematyzmu“¹⁰⁸ (il. 771).

Dekoracja *Hamleta* jest oparta na dwukondygnacyjnej konstrukcji sceny szekspirowskiej; jest nawet kotarka zasłaniająca część dolną. Niektóre kostiumy są dosyć zbliżone do historycznych, np. *Hamleta*, *Króla*, *Rozenkranza*, *Gildensterna*. A więc wydawałoby się, że Kantor odstąpił w tej inscenizacji od metafory. Ale nie — srebrna wieżyczka ze schodami, panująca nad dekoracją, stanowi jakąś przenośnię; czerwone rękawiczki *Króla* również stanowią zrozumiałe aż nadto znak; *Poloniusz* jest spowity w pasy, płaszcz dworzan są w łąty. Szukamy symbolów w każdym fragmencie kostiumu, w każdej sytuacji. Co znaczy zamiłowanie *Ofelii* do rozciągania się na schodach? *Królowa* również siaduje na schodach — jakie to ma znaczenie? *Król* w czarnym kostiumie znika na tle czarnej kotary, *Hamlet* również — czy to symbol, czy przypadek?

Wydać się jednak, że mnóstwo rzeczy w tym przedstawieniu było niekonsekwentnych i nieprzewidywanych.

W inscenizacji o założeniach metaforycznych każdy szczegół nabiera specjalnego znaczenia, jest jakimś znakiem dla widza, drogowskazem. Jeżeli którykolwiek z tych znaków jest przypadkowy, powstaje zamieszanie, dezorientacja.

Na tej płaszczyźnie inscenizacyjno-plastycznej obserwujemy wyraźną ewolucję. W dziewiętnastowiecznej scenografii wszystko było przypadkiem, i forma, i kompozycja, i kolor — bo kopiowane z autentyku. W scenografii np. neorealistycznej obowiązuje bardzo precyzyjna kompozycja brył i kolorów. Plastyk musi przewidzieć, jakie kostiumy będą blisko siebie, na jakim tle dekoracji, ażeby zharmonizować ze sobą wszystkie kolory. W scenografii metaforycznej obowiązuje inna zasada: kolor i forma mają znaczenie symboliczne i grupa osób może mieć taki sam kostium, jeżeli uosabia on ten sam charakter, te same myśli i cele. Jeżeli reżyser ustawia tę grupę w kostiumach, dajmy na to, czarnych na tle czarnym, to znaczy, że ci ludzie nie liczą się w tej chwili, że nie mają znaczenia ideowego, że jakby zniknęli. Schody w dekoracji metaforycznej nie są do chodzenia, lecz do wznoszenia się czy zniżania w stosunku do innych postaci. Ten kierunek inscenizacyjny jest na pewno bardzo ciekawy. Zasady te przenikają zresztą do kierunków realistycznych, tak jak realizm przenika do symbolizmu. Toteż i w scenografii neorealistycznej raczej obowiązuje zasada, że postacie drugoplanowe nie narzucają się kolorem, że kolor czerwony inaczej działa na widza niż niebieski, oba kolory stwarzają różny nastrój, różne skojarzenia. Natomiast metafora odwołuje się do form realnych (jak np. w *Hamlecie* Kantora), chociaż może również operować kształtami abstrakcyjnymi: koło sugeruje spokój, trójkąty, linie połamane raczej niepokoją, jasność jest radosna, ciemność przygnębiająca.

Właśnie w *Antygonie* Anouilha, wystawionej w Teatrze Starym w Krakowie w 1957 r. w reżyserii Jerzego Kaliszewskiego, Kantor stworzył dekorację metaforyczną, ale przy pomocy form abstrakcyjnych.

„Na nagiej w zasadzie, zabudowanej właściwie tylko dwoma przeciwstawnymi sobie podestami (niby dwoma antagonistami w dyskusji), z otwartym, rudo płonącym tłem horyzontu, na którym wymalowane bramki (bramy tebańskie?) są tylko czymś w rodzaju znaków umownych, podkreślających perwersyjnie straszliwą, groźną pustkę — na tej scenie w miarę rozwijania się akcji, w miarę dopełniania się losu działających postaci, wyrastają kolejno surowe, abstrakcyjne konstrukcje plastyczne, przecinające się niemal jak Calderowskie ruchome układy odniesień. Te czyste płaszczyzny nasuwające się na siebie (przy rozdzielających, jakby «elektronowych» dźwiękach muzyki Jerzego Kaszyckiego) różnorodnymi warstwami jak groźne skrzydła mitycznych, nierealnych potworów, jak koszmary senne — zasnuwają scenę, stopniowo coraz szczelniej, wytwarzając coraz gęstszą, coraz bardziej duszną atmosferę. Fatalny pierścień losu dookoła bohaterów zacieśnia się nieuchronnie, aż w końcu osuwa się z góry olbrzy-

mi płat materii (trudno inaczej nazwać ten segment dekoracji teatralnej), jak ostrze kołyszającej się wahadłowo kosi“¹⁰⁹ (il. 768).

Dekoracja *Antygony* jest abstrakcyjna i ewolucyjna.

Wpływy abstrakcjonizmu na kształtowanie scenografii europejskiej były, jak pamiętamy, widoczne u Craiga, Appii, Meyerholda, ale dekoracji abstrakcyjnej raczej nie spotykamy, szczególnie tego typu, jaki zaprezentował Kantor w *Antygonie*. W *Hamlecie* Craiga przestrzeń zamknięta jest prostopadłościanami, taka forma przypomina jednak architekturę ciężkiego, masywnego zamczyska. Również projekty Appii tzw. przestrzeni rytmicznej, chociaż są oparte na geometrycznych bryłach, również bardzo wyraźnie sugerują architekturę. W konstrukcjach Meyerholda spotkamy niemal zawsze elementy realistyczne: stół, krzesła, drzwi. Kompozycja tych konstrukcji nie miała zresztą na celu pokazania sztuki w ramach abstrakcyjnych, lecz stworzenie funkcjonalnego i dynamicznego terenu gry aktora. Próby stworzenia scenografii abstrakcyjnej były podjęte w „Bauhaus“ pod dyktando Gropiusa, ale był to raczej eksperyment malarzy, nie mający wiele wspólnego z dramatem i zwykłym odbiorcą.

Teatralna dekoracja abstrakcyjna nie może wywodzić się z brył geometrycznych, bo te przypominają architekturę. Musi operować plamą, linią, walorem; musi oderwać formy od ziemi; musi się zbliżyć raczej do malarstwa abstrakcyjnego Kandinsky'ego aniżeli form Malewicza.

Jednak *Hamlet* Craiga jest chyba najbliższy *Antygonie* Kantora. W inscenizacji Craiga dekoracja jest ewolucyjna — zmienia się przez ruch prostopadłościanów, ścieśnia, rozszerza, zależnie od akcji, ale nie dla powiększenia czy pomniejszenia terenu, lecz dla symbolicznego wyrażenia sztuki. Dekoracja Kantora jest również ewolucyjna i symboliczna — zmienia się w miarę narastania tragicznej atmosfery, symbolizuje narastające niebezpieczeństwo, jest odpowiednikiem crescendo dramatycznego.

Zasada plastycznego wyrażania jakiegoś narastającego konfliktu jest nienową i dosyć powszechną — jeżeli w przedstawieniu nad polem bitwy, na horyzoncie coraz bardziej kłębią się chmury, jeżeli z aktu na akt światło coraz bardziej się ściemnia, jeżeli ruch jest coraz bardziej niespokojny, to to również wyraża narastający tragizm pewnymi realistycznymi środkami. Kantor w *Antygonie* ten problem wyraża środkami abstrakcyjnymi, bez udziału Boga czy Natury, która w momencie śmierci bohatera mogła zaświecić pięknym słoneczkiem. Narastanie tragiczności jest sprawą kompozycji pisarza, abstrakcyjnego schematu wewnętrznego dzieła dramatycznego, i chyba słuszne jest odzwierciedlenie tego formami abstrakcyjnymi.

Chyba w scenografii *Antygony* Kantor jest najbliższy swojemu malarstwu sztalugowemu, owym formom abstrakcyjnym, tragicznym, drapieżnym, a więc jest najbardziej sobą, nie tworzy wystawy manekinów i mebli, nie tworzy konstrukcji, które mimo jego woli przypominają dawne konwencje teatralne, nie

miesza różnych stylów, nie wydziwia. Jest sobą: poszukującym i twórczym artystą, odsłaniającym nowe horyzonty scenografii.

Ale ażeby jakieś odkrycie się przyjęło, ażeby jakiś styl zapanował, trzeba wytrwać w tym kierunku, trzeba udowodnić zasadniczą słusność tej formy, sprawdzić ją na różnych tematach, trzeba zdobyć dla swoich przekonań szerszą publiczność. Czy abstrakcyjna i ewolucyjna scenografia Kantora z *Antygony* będzie datą w teatrze polskim (a może i europejskim?) — to dopiero się okaże.

Zasługi Kantora dla rozwoju scenografii polskiej są na pewno bardzo duże. Jemu w znacznym stopniu zawdzięcza się wprowadzenie poprzez malarstwo sztalugowe nowego kierunku do plastyki teatralnej. Jego żywotność, intelektualizm, pasja awangardowa, zainteresowanie różnymi dziedzinami — utorowały drogę w różnych kierunkach sztuki, pobudziły do myślenia i awangardowej twórczości młodych artystów. Dlatego uważa się Kantora za wychowawcę wielu młodych malarzy i scenografów, nawet takich, którzy nie byli jego uczniami. Przekonania jego są solidne, nie poddaje się naciskom zewnętrznym, szczególnie takim, które chciałyby go przekonać do sztuki „bardziej zrozumiałej“.

Kantor rozumie teatr jako normalną twórczość artystyczną, bez żadnej taryfy ulgowej w stosunku do publiczności. Myśli o teatrze trudnym, awangardowym, i taki teatr powinien być stworzony, ażeby Kantor mógł w nim wystawić we własnej reżyserii i scenografii nowoczesne dramaty.

JÓZEF SZAJNA

Z najmłodszego pokolenia scenografów Józef Szajna (ur. 1922) ma największy dorobek i najwyraźniejszą indywidualność artystyczną. Można powiedzieć, że reprezentuje on pewien typ teatru, a może nawet teatr na pewnym etapie, na trzecim według naszego rozróżnienia.

Kantor nie jest jednolity — niemal każda jego scenografia przedstawia inny styl plastyczny. Inscenizacje Szajny są jednorodne, we wszystkich panuje ta sama konwencja, ta sama idea artystyczna.

Jaka jest geneza tej jednolitości artystycznej scenografii Szajny? Talent — niewątpliwie. Ale przecież pierwsze prace Szajny nie są rewelacjami. W Opolu nie jest lepszy od Krakowskiego. Wydaje się, że dużą rolę w sukcesie Szajny odegrał zespół teatralny, jednolitość spektakli teatru Nowej Huty, stała wspólną pracą z tymi samymi reżyserami, przedstawiającymi tę samą ideologię artystyczną. To wzajemne oddziaływanie scenografa na reżyserów i aktorów, i odwrotnie, jest, moim zdaniem, podstawą wielkich osiągnięć Szajny, Krystyny Skuszanek, Jerzego Krasowskiego i całego zespołu tego teatru. Schiller i Proszko dali już przykład takiej pracy zespołowej w Teatrze im. Bogusławskiego.

Należy również zwrócić uwagę na datę rozpoczęcia twórczości teatru Nowej Huty, rok 1955. Praca w Opolu była wstępnym zapoznaniem się ze specyfiką teatralną. Niewątpliwy jest wpływ Kantora na młody zespół, na powstanie już w poprzednim okresie idei teatru nowoczesnego, formowanego na podobnych zasadach jak nowoczesna plastyka, opartego na metaforze. I zbiory tego siewu są obfite i wartościowe. Ale jakże czas sprzyjał dojrzewaniu! W początku lat pięćdziesiątych uległ zahamowaniu rozwój wielu artystów, wielu teatrów i wielu scenografów starszych. Musieli zawrócić, a potem znowu rozpocząć rywalizację — z jakiej pozycji? Czy mieli powrócić do dawnego stylu sprzed 1949 r., czy kontynuować drogę, jaką przeszedł pół wieku wcześniej teatr naturalistyczny, czy rzucać się na ostatnie nowości? Szajna miał drogę prostą i swobodę całkowitą, znał tylko jeden kierunek — ku sztuce współczesnej. Kantor zapoznał go lepiej niż Akademia z tendencjami malarstwa współczesnego, pokazał mu reprodukcje malarstwa francuskiego. I chyba nie tylko Szajna był wtajemniczony w problemy plastyki nowoczesnej, lecz i reżyserzy. Wspólnie rozpoczęli poszukiwania na własnej scenie, na uboczu, nie dostrzeżeni.

Z tego związania się ze stałym zespołem, z tego wspólnego dojrzewania artystycznego w atmosferze szczerości i poszukiwania nowoczesności wyrosła scenografia Szajny, związana bardzo silnie z aktorem, dramatem i malarstwem.

Szajna studiował w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie scenografię u Eilego i grafikę u Chomicza. Jeden dyplom otrzymuje w 1952, drugi w 1953 r.

W 1953 r. debiutuje w Teatrze Ziemi Opolskiej scenografią do *Młodej Gwardii* wg Fadiejewa. W tym samym roku projektuje dekoracje do *Sprawy rodzinnej* Lutowskiego i do jednoaktówek Czechowa. W 1954 — *Droga do Czarnolasu* Maliszewskiego, *Ludzie i cienie* Wydrzyńskiego, w 1955 r. — *Barberyna* Musseta. Dla Opery w Bytomiu projektuje scenografię *Don Karlosa* Verdiego i *Toskę* Pucciniego.

W Teatrze Ludowym w Nowej Hucie wystawia w latach:

- 1956 — *Księżniczkę Turandot* w reżyserii Skuszanki i Krasowskiego,
Myszy i ludzi Steinbecka w reżyserii Krasowskiego,
Bohatera naszego świata Synge'a w reżyserii Zegalskiego,
- 1957 — *Jakobowsky'ego i pułkownika* Werfla w reżyserii Krasowskiego,
Nowego Don Kichota Fredry w reżyserii Krasowskiego,
Imiona władzy Broszkiewicza w reżyserii Skuszanki.

Do wszystkich tych sztuk opracowuje programy i plakaty. Prócz tego maluje, ilustruje książki, bierze udział w wystawach. Zaraz po ukończeniu Akademii zostaje asystentem w tej uczelni.

Pierwsze prace nie wnoszą niczego nowego — można je określić jako neo-realistyczne.

Dopiero właściwie w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie rozpoczyna się twórczość Szajny; również Skuszanki i Krasowskiego.

Wybór *Księżniczki Turandot* (Gozziego w adaptacji Zegadłowicza) jest pewnego rodzaju deklaracją ideowo-artystyczną zespołu, deklaracją dotyczącą raczej formy niż treści. *Jakobowsky i pułkownik* czy *Imiona władzy* niewątpliwie będą bardziej wymowne społecznie niż *Turandot*. Na razie młodzi artyści cieszą się teatrem, jego fantastyką i prawdą, żłudą i rzeczywistością, zabawą i sensem, przenośnią i autentyzmem. Zaczepiają się o zasadę ludowego teatru komedii dell'arte, teatru teatralnego, i komponują cały spektakl na współczesnym odpowiedniku tej formy: żadnego historycyzmu ani autentyzmu współczesnego, rekonstrukcji ani kopiowania. Przecież kostiumy komedii dell'arte nie były historyczne i nie były współczesne (nikt w takim „ubraniu” nie chodził), były kompozycją charakteryzującą symbolicznie (a może metaforycznie?) psychikę postaci: żywy i roztrzepany Arlekin, jak kameleon zmienny w swoich stosunkach z innymi postaciami, ma kostium w różnobarwne łaty, maska go odczłowiecza, odrealnia, pozbawia go twarzy, oblicza. Dotychczas zwracano się do komedii dell'arte tylko po rekwizyty. W słynnej inscenizacji Wachtangowa (a może Niwińskiego) panowała zasada nakładania na ubranie współczesne rekwizytów historycznych: turbanu, płaszcz. Postacie z komedii dell'arte w tym przedstawieniu mają bardzo wiele z historycznego kostiumu, a znacznie mniej ze współczesnego. Ale to nakładanie się na siebie dwóch epok było w owym czasie rewelacją.

Szajna idzie w zupełnie innym kierunku. „Kalafa przyodziewa scenograf w gwiazdzisty płaszcz, pod którym widnieją sportowa koszulka i zawiązana na szyi apaszka, białe tenisówki na nogach i zegarek na ręku.” Pantalone jest w lśniącym ubraniu, trampkach, meloniku i muszce. „Brigella jest na dworze Altuma generałem i ma (komicznie wyolbrzymione) wszystkie cechy wojskowego-stupajki, carskiego, powiedzmy, czy sensacyjnego. Jego wojsko wyposażone jest w hełmy, getry i pałki à la Military Police of U.S. Army. Jeden z żołnierzy jest fotografem i prztyka nieustannie co ważniejsze sceny.”¹¹⁰

A więc zasada inna niż w przedstawieniu z 1922 r. Szajnie nie chodzi o ubranie współczesne czy z bliższej lub dalszej przeszłości historycznej — chodzi mu o charakteryzowanie postaci elementami metaforycznymi. Można nawet powiedzieć, że Szajna ucieka od kostiumu historycznego i współczesnego, rekwizyty współczesne deformuje, wyolbrzymia, ażeby nabrały jakiegoś znaczenia metaforycznego, a nie realistycznego, codziennego. W ogóle Szajna zawsze stara się atakować widza niecodziennością, antyautentyzmem, „sztucznością” — podkreśla pierwiastek sztuki, a przeciwstawia się wszelkiemu kopiowaniu rzeczy, małpowaniu ludzi.

Wszystko w teatrze można pokazać, byle nie tak jak w życiu — mówił Wyspiański.

Ta zasada może być odpowiedzią na wiele pytań. Horyzont Szajny zawsze jest dekonspirowany, nigdy nie jest przestrzenią (jak niebo), lecz zawsze białą pomarszczoną płachtą, na którą reflektory rzucają cienie jakichś form. Na po-

dest wchodzi się od strony najmniej wygodnej. Krzesło ma zawieszoną pod spodem jakąś dyktę (nie tak jak w życiu), okno wisi w powietrzu, ale nie zaznacza żadnej ściany. Zwykle ubranie przekreślone jest jakimś krzyżem czy pasami, ażeby nie było ubraniem z ulicy. Ktoś dostaje rękawiczkę na jedną rękę. Na zwykłej spódnicy naszyta jest kolorowa plama (a nie łata!) Nagle zmienia się światło z przedniego na tylne, zaskakujące widza swoją odmiennością w stosunku do zjawisk życiowych.

Oczywiste więc jest, że w *Turandot* nie spotkamy żadnej chińszczyzny; u Wachtangowa pewne aluzje były dostrzegalne. W przedstawieniu nowohuckim są tylko oka migające, koła, kości, które stanowią jakąś metaforę sztuki. Te metafory różnie można rozumieć: np. kości przyłączone do sznurów stanowią rodzaj markizy, a jednocześnie przypominają o uśmierconych pretendentach w sposób dosyć zabawny — a może stanowią jakąś drabinkę, która „po trupach” prowadzi do góry, wzwyż?

Turandot z Nowej Huty jest jednak przede wszystkim odkryciem teatru, poszukiwaniem formy teatralnej (a nie dramatycznej) przedstawienia, jest zabawą, eksperymentem warsztatowym.

W *Myszach i ludziach* Steinbecka (adaptacja teatralna Krasowskiego) zadanie było innej natury, poważniejszej, bardziej tragicznej, i do tych treści należało dostosować styl plastyczny (il. 774, 775).

Scenografia Szajny jest oparta na zasadach surrealistycznych. Pochyły podest pocięty liniami mknącymi w dal jest jakby drogą bohatera, drogą tragiczną najeżoną kikutami drzew, korzeni. Nad nią (i nad ludźmi) wiszą ciężkie, rozdarte formy — jakby chmury — ale rzeczywiście ciężkie, bo brylowate. Ażeby zaprzeczyć jakiejś iluzji przestrzeni, Szajna rzuca wyraźny cień jednej z tych wiszących form na horyzont i w ten sposób demaskuje teatralną płachtę i skraca przestrzeń, zamyka możliwość wyrwania się z tego tragicznego świata.

(Na marginesie wypada zwrócić uwagę na zupełnie inną zasadę oświetleniową w scenografii metaforycznej i np. neorealistycznej, w której jednak jakaś zgodność z prawami przyrody obowiązuje i elektrotechnik ma raczej za zadanie tak oświetlić horyzont, ażeby nie było na nim załamania, fałd czy cieni.)

W obrazie drugim dwie prycze i rozdarte okno wystarczają dla określenia przestrzeni. Ta przestrzeń również nie jest ani zamknięta, ani otwarta. Okno nie określa muru — oznacza raczej tęsknotę do innego świata, który trudno osiągnąć, zdobyć — dlatego może umieszczone jest tak wysoko. Nad nim zwisają jeszcze jakieś atrybuty biedy.

Kostiumy są bliskie autentyzmowi.

Scenografia *Myszy i ludzi*, chociaż bardzo sugestywna, nie wydaje mi się typowa dla kierunku poszukiwań Szajny. Pomimo wszystko sugeruje i miejsce akcji, i iluzję przestrzeni — nie mogło być inaczej, skoro ta scenografia opiera

się na zasadach malarstwa surrealistycznego, które jest powrotem do perspektywy.

Na podobnej konwencji oparta jest również scenografia do sztuki Synge'a *Bohater naszego świata*, chociaż kierunek metaforyczny bierze powoli górę — widoczne to jest w traktowaniu kostiumu i niektórych elementów dekoracji, o wyraźnym podkładzie przerośniętym.

Dojrzwienie artystycznej świadomości Szajny jest wyraźne w następnych sztukach: *Jakobowski i pułkownik*, *Nowy Don Kichot*, *Imiona władzy*. Jeżeli Fredro ma coś wspólnego z Werflem i Broszkiewiczem, to jedynie zasługa plastycznej inscenizacji Szajny, bo repertuarowo zestawienie jest raczej przypadkowe. Jednak założenia scenograficzne są te same, formowane na wspólnej zasadzie nowej metafory plastycznej, wyrażanej najbardziej abstrakcyjnie. Dzięki temu dramaty polityczne i lekka komedia zyskały na głębi i klimacie poetyckim. Zyskało również oblicze teatru, bo stało się bardziej jednolite — przynajmniej formalnie, widowiskowo. Można powiedzieć, że teatr nowohucki ma jakiś stały, nieeklektyczny punkt widzenia na inscenizację. Czy jednak nie jest to zasługą przede wszystkim scenografów, a szczególnie Szajny? (il. 776—777).

Na jakim malarstwie ta scenografia jest oparta? Wydaje mi się, że Szajna grawituje pomiędzy surrealizmem a abstrakcjonizmem, ale zawsze z tendencjami do symboliki (oczywiście nie młodopolskiej). Jego formy są liniami drewnianymi, prostokątami kolorowych płócien czy blejtramów, metalowymi cylindrami. Podesty nie są terenami, ziemią, lecz płaszczyznami działań i dlatego są najczęściej uniesione ponad ziemię-scenę (bez pokazywania konstrukcji nośnych). Dążenie do form abstrakcyjnych jest wyraźne. Ale każda forma abstrakcyjna wywołuje w widzu jakieś skojarzenia. Gdy patrzymy na obraz abstrakcyjny, to w jakiś sposób działa on na nas psychicznie — raduje czy przygnębia, niepokoi czy uspokaja, czasem nawet domyślamy się takich czy innych konkretnych form. W scenografii Szajny kierunek jest przeciwny — od konkretnej formy, mającej znaczenie symboliczne, do formy wyabstrahowanej. Wskutek tego te formy są wieloznaczne — w przeciwieństwie do jednoznacznej, bo realistycznej symboliki młodopolskiej. Tam śmiercią musiała być kobieta — tu wystarczy czarny trapez czy pusta rama, która jednocześnie może oznaczać miejsce na nowy portret, na nowego człowieka.

Scenografia Szajny wykazuje pewne podobieństwa do sztuki Miró, a szczególnie Klego, bo ma te same dążenia do abstrakcjonizmu i metafory poetyckiej, bo czasami posługuje się nawet jakimiś formami realnymi, które mają znaczenie symboliczne (u Klego np. ryba).

Przedstawienie *Jakobowsky'ego i pułkownika* było dużej miary wydarzeniem artystycznym, zarówno przez swoją treść, jak i formę. Pierwsza chyba sztuka polityczna w nowym okresie naszego teatru! Dzięki społecznej treści, dobrej grze aktorów scenografia nie znalazła się osamotniona, lecz zrosła się z całym spektaklem, który zresztą w znacznej mierze uformowała. Obraz w ka-

wiarni wydaje mi się najbardziej odkrywczy i twórczy — to chyba po raz pierwszy tak zdecydowana i wyraźna inscenizacja plastyczna Szajny. Od razu jasno występuje wieloznaczeniowość tej dekoracji: kawiarnia, ale jakby dom wariatów, a może poczekalnia czy szpital? Kilka postaci siedzi nieruchomo w oczekiwaniu, w zamyśleniu; siedzą na jakichś podestach-postumentach — jakby na stołach. Dlaczego postawiono na stołach krzesła kawiarniane? Tak robi się przy sprzątanu lokalu. Teraz porządki w całej Europie zaprowadzają Niemcy — a ludzie siedzą w strachu, osamotnieniu, nieruchomi, ażeby tylko przetrwać; czekają na sposobność ucieczki, nieufni wobec siebie, odwrócenie jedni od drugich, nie dostrzegający bliźniego, nawet gdyby umarł. Takich Niemcy wyłapią jak z worka. Jeden Żyd uratuje swoje człowieczeństwo — w ustępie. Fakt może być autentyczny, ale przez pokazanie ubikacji na scenie zostaje zaakcentowany, urasta do zasady: ratunek przez poniżenie. Niemieccy żołnierze mają na twarzach martwe maski, chód mechaniczny; oficer jest bez maski — nie jest pozbawiony świadomości.

Wydaje mi się, że ta scena przejdzie do historii, tak jak *Opowieść zimowa* czy *Wojna wojnie* — odkrywcze scenografie młodego Pronaszk i Daszewskiego.

W tej samej inscenizacji bardzo piękną plastycznie była trzecia scena, z jakąś fantastyką słupów telegraficznych (tak można było sobie pomyśleć), które stwarzały poetycką przestrzeń współczesną.

Metaforyka Szajny jest czasem niezrozumiała. Są dwie tego przyczyny. Jedną, najłatwiejszą do wytłumaczenia, jest nietrafność pewnych metafor. Druga przyczyna jest bardziej zasadnicza: każda konwencja potrzebuje pewnego czasu, ażeby się przyjęła. Niezrozumiałe w swoim czasie były podesty, przekroje domów, skrótowe formy. Całkowicie niezrozumiała dla muzułmanina może być dekoracja *Dziadów* Pronaszk, bo dla niego kilka patyków zbitych na krzyż nic nie znaczy. Niezrozumiały dla pierwotnego Murzyna jest rysunek realistyczny, a nawet fotografia. Przyzwyczajeni do pewnych konwencji, nie dostrzegamy ich i odczuwamy je jako realizm. Malarze sztalugowi są w podwójnie szczęśliwej sytuacji. Dając szereg dzieł (całą salę, całą wystawę) łatwiej opamiętują widza, łatwiej przyzwyczajają go do nowych konwencji. Mogą zresztą powtórzyć po latach wystawę i przekonać o swojej racji. Scenograf (i teatr) tych możliwości nie ma. Dlatego wydaje się, że w tej dziedzinie niezbędny jest wyjątkowy umiar — po obu stronach rampy.

Niewątpliwie łatwiej jest wyrazić w kategoriach współczesnej plastyki sztukę współczesną niż sztukę napisaną w konwencjach dawnych, szczególnie dziewiętnastowiecznych (oczywiście zdarzają się sztuki, które są współczesne jedynie datą napisania). W *Nowym Don Kichocie* Fredry Szajna (i teatr) miał do przewyciężenia konwencje sztuki, m. in. konwencję czasu i miejsca akcji. W przedstawieniu w Nowej Hucie te sprawy nie są istotne; istotna jest poetyka i przenośnia. Karol, Don Kichot, otrzymuje lancę, jak bohater Cervan-

tesa. Ale chorągiewka jest bialo-czerwona, polska, bo to polski Don Kichot. Przestrzeń jest podzielona ściankami, które organizują kierunki na scenie; w górze kilka plam kolorowych i kilka znaków: księżyc, wiejskie okienka. Różnie można sobie te znaki tłumaczyć, a nawet można w ogóle nie szukać ich sensu — po prostu uzupełnienie bodźców artystycznych przez wprowadzenie dla widza trochę koloru (nie samym słowem żyć publiczność). W tej inscenizacji pojawia się chyba po raz pierwszy tendencja Szajny do komponowania kostiumu w oparciu o trykot; wygląda to tak, jakby scenograf zaczynał projektowanie postaci od aktu, od nagiego człowieka — nagiego również psychicznie (il. 773). Każdy element narzucony na ten akt określa charakter postaci — ale ta zasada wystąpi najwyraźniej w *Imionach władzy*.

Inscenizacja sztuki Jerzego Broszkiewicza stanowi chyba szczytowe osiągnięcie tego teatru, a więc i Szajny, bo jest najbardziej konsekwentna. Sama sztuka jest oparta na problematyce władzy w trzech epokach: w Rzymie starożytnym, w Hiszpanii Filipa II i w czasach współczesnych. Powstały więc trzy jednoaktówki — „dramat w trzech jednoaktówkach“. „Za każdym razem inni ludzie [...] i akcja inna, a nawet typ techniki dramatycznej“ (S. Treugutt), jakby trzy reportaże, szkice polityczne — jak niektórzy krytycy określili sztukę Broszkiewicza (Greń, Kral). Oczywiście Broszkiewiczowi nie chodziło o realistyczno-autentyczne przedstawienie jakichś wypadków historycznych, lecz o pewną metaforę. Zarówno autor, jak i warszawski Teatr Dramatyczny pozostawili widzowi rozsąpanie tej metaforyki i wyciągnięcie wniosków.

Teatr Nowej Huty poszedł inną drogą, swoją drogą. Rozwiązał wszystkie zagadnienia przenośni, odszukał łączące różne postacie problemy, pokazał rozwój tyranii na jednym przykładzie, zastąpił metafory autora metaforami własnymi, metafory realistyczne — metaforami symbolicznymi. A więc mamy do czynienia z podwójną metaforą. Niewątpliwie Broszkiewicz wyobrażał sobie kostiumy określające w jakiś sposób historyczny czas, a dekoracje określające w jakiś sposób miejsce akcji. Skuszanka i Szajna umieszczają wszystkie akcje w jakimś czasie abstrakcyjnym. Nie interesuje ich historia, ewolucja, rozwój — interesuje ich problem wyabstrahowany, a widz musi sobie znaleźć realistyczną podkładkę (il. 780—782).

Normalna kolej rzeczy: w realizmie szukamy symboliki, a w symbolach obrazu życia. W jakiejś scenie realistycznej szukamy abstrakcyjnych walorów kompozycyjnych, a w kompozycjach abstrakcyjnych — jakichś skojarzeń ze światem realistycznym.

Skuszanka i Szajna z trzech jednoaktówek stworzyli jeden dramat o niemal jednakowej obsadzie aktorskiej i niemal jednakowych dekoracjach i kostiumach. Dekorację stanowią platformy symboliczne i metaforyczne znaki — jedne i drugie zawieszone w przestrzeni, wyjęte spod prawa statyki i ciężenia. Platformy porozumień i nieporozumień oraz więzienne jakby okna pozostaną przez cały czas. Problemy aktów będą charakteryzowane w różny sposób: jakimiś

koncentrycznymi obręczami, jakąś czarną trumienne formą i pustą ramą i jakimś zgiętymi blachami.

Kostium komponowany jest w oparciu o trykot (nagiego człowieka). Dla scharakteryzowania swoich idei dyktator Klaudiusz otrzymuje czarną rękawicę na rękę, którą skazuje poddanych, i metalową obrożę, która się na nim zaciska jak pierścienie dekoracji. Namiestnik straży będzie bezwolnym robotem, więźniowie mają cylindry, które przypominają o ich ludzkości. Szajna nie tylko odchodzi od epoki, ale od razu narzuca widzowi swój stosunek do postaci — uczyłowiecza je lub odczyłowiecza, zaopatruje znakami jak emblematami.

Ta metaforyka symboliczno-abstrakcyjna wymaga od widza pewnego wysiłku myślowego, znajomości znakowania — jest nową propozycją konwencji, do których musi się przyzwyczaić publiczność i którą muszą opanować artystycznie inscenizatorzy.

Słusznie pisze Treugutt: „Metaforyczny przykład jest uboższy o całą swą fikcyjność od konkretnej jednoznaczności, a z drugiej strony może być od zwyczajnego realistycznego obrazowania nieporównanie obfitszy w skojarzenia, w przemyślenia abstrakcyjne [...] bo właśnie taka zabawa nie jest jednoznaczna.“¹¹¹

W zasadzie każde dzieło sztuki jest metaforyczne (Treugutt pisze o metaforyce... Broszkiewicza, a nie Szajny), ale w wypadku Szajny ta metaforyka ma formę abstrakcyjną, a nie realistyczną — i to stanowi o nowości propozycji inscenizacyjnych (i zarazem zwiększa trudności odczytania). Tendencje abstrakcyjne coraz wyraźniej manifestują się w malarstwie sztalugowym. Teatr nie bardzo umiał transponować ten kierunek na swoją specyfikę. Zasadniczym błędem było dążenie do określenia formami abstrakcyjnymi miejsca akcji (np. Appia). Bliższy abstrakcji był Meyerhold dzięki koncepcji abstrakcyjnych maszyn do grania. Teatr Nowej Huty jest chyba na bardzo ciekawej drodze: z jednej strony zrywa całkowicie z iluzjonizmem (przez formę abstrakcyjną), z drugiej strony przekazuje widzowi społeczno-polityczny komentarz (znakami-symbolami). Plastyka w najwyższym stopniu zespoliła się z inscenizacją, przedstawienie scala się w jednolite dzieło, w którym dramat odgrywa rolę podstawową. Plastyka Szajny jest bliższa dramatowi niż dekoracje realistyczne, bo interpretuje dramat, bo nie poprzestaje na jakimś określaniu miejsca akcji niezależnie od dramatu, przeciwnie, plastyk-inscenizator w pewien sposób odczytuje i komentuje dramat.

Zdarza się, że ta inscenizacja plastyka nie idzie po myśli inscenizacyjnej autora. Czy to jest zasadniczo błędne? Chyba nie. Wiemy, że i Mickiewicz, i Słowacki wyobrażali sobie realizację dramatów swoich w konwencjach romantycznych oper. Są pisarze dramatyczni, których didaskalia wnoszą coś nowego do inscenizacji, inni, którzy posługują się starymi konwencjami inscenizacyjnymi. Jeżeli teatr jest twórczy (a nie rekonstruktorski), to musi mieć formę współczesną, a zatem tę formę inscenizatorzy muszą narzucać wszystkim sztu-

kom, zarówno klasycznym (nawet gdy opierają się na dawnych konwencjach, to przecież uwspółcześniają je), jak i współczesnym treścią, datą napisania, ale pozbawionym współczesnej formy. Od tego są twórcy teatralni: reżyser, scenograf, aktorzy — ażeby tej formy szukać: może ona być — tak jak poezja, obraz, muzyka, dramat — zła czy dobra, hochsztaplerska czy twórcza.

Wypowiedzi Szajny wyraźnie wskazują na dążenie do zespolenia spektaklu (z dramatem włącznie) w jedną całość artystyczną i współczesną w treści i formie: „Scenografia nie powinna być tylko zewnętrżnością przedstawienia [...]”. Autor mieści się w przedstawieniu na zasadzie jego integralności.“ Ale to nie oznacza podrzędnej roli inscenizacji teatralnej: „Nie mogę pogodzić się z tym, że scenografia, a zatem i teatr, przyjmuje zasadę usługi na rzecz dramatu.“¹¹² Podobnie mógłby określić swoje stanowisko Daszewski z okresu *Zemsty* lwowskiej czy *Wieczoru Trzech Króli*, Pronaszkowski z okresu Teatru im. Bogusławskiego, Drabik... Zawsze widzimy ze strony artystów ataki na zastane konwencje. Trzeci etap, który najbardziej konsekwentnie realizuje Szajna, jest jednym z tych ataków — dlatego jest cenny, bez względu na potknięcia w szczegółach.

MARIAN BOGUSZ

Marian Bogusz (ur. 1920) jest przede wszystkim, jak Kantor, malarzem sztalugowym, choć to określenie zawodowe zbyt może ścieśnia zakres twórczości Bogusza — jest on, jak każdy nowoczesny malarz, plastykiem: grafikiem, projektantem wystaw, scenografem.

W okresie 1949—1955 Bogusz angażuje się do Teatru Powszechnego w Łodzi. Malarstwo sztalugowe w obowiązujących konwencjach nie było ciekawe dla twórców, którzy mieli inne zapatrywania na sztukę, jej zadania i ewolucję. Bogusz maluje sobie a muzom i czeka na okres większej swobody twórczej. Konwencje teatralne też go nie zadowalały, i makiety, które projektuje, jak dotychczas, nie zostały w żadnym teatrze zrealizowane. Tym nie zrealizowanym pracom poświęcimy najwięcej miejsca, bo nie są znane, a charakteryzują indywidualność artysty.

Dekoracje zaprojektowane dla Teatru Powszechnego w Łodzi są interesująco pomyślane, dalekie oczywiście od naturalizmu, a przeciwnie, z dążnością do rozwiązywania ciekawych zagadnień formalnych, przede wszystkim kolorystycznych. Mimo wszystko niczym szczególnym się nie wyróżniają, nie określają też jeszcze prawdziwych dążeń Bogusza.

Może najbliższym jego przekonaniom artystycznym jest projekt scenografii do baletu Perkowskiego *Swantewit*. Projekt ten, który otrzymał wyróżnienie na konkursie w 1948 r., jest dosyć surrealistyczny. Zresztą balet pociąga Bogusza jako najbardziej „formalistyczna” sztuka widowiskowa, całkowicie wy-

zwolona z autentyzmu życiowego, a więc świetny temat do kompozycji plastycznych nowoczesnych, abstrahujących w mniejszym czy większym stopniu od wszelkich form „naturalistycznych“. Szkicuje makietę do *Niedokończonej symfonii* Schuberta, kostiumy do baletu *Gioconda*, do *Fausta* Goethego, *Domu pod Oświęcimiem* Hołuja.

Z dekoracji dramatycznych bardzo teatralny, lekki, ładny w kolorze jest *Pies ogrodnika* Lope de Vega, ze scenką (podium) otoczoną malowanymi parawanami i ażurową markizą zatknietą na trzech słupach (il. 795). Dekoracja do *Awantur w Chioggi* jest przykładem fachowych umiejętności Bogusza rozwiązywania licznych miejsc akcji i szybkich zmian: na małej, ośmiometrowej obrotówce bardzo interesująco rozplanował różne tereny gry przy dekoracji realistycznej. Jeszcze trudniejszy technicznie problem miał do rozwiązania w *Opowieści o Turcji* Hikmeta w Teatrze Nowym w Łodzi (reżyseria Dejmka), gdzie również jakieś konkretne umiejscowienie akcji było niezbędne.

Słowem, z tymi problemami fachowo-technicznymi i realizmem Bogusz daje sobie radę zupełnie dobrze, jak dobry malarz abstrakcyjny z rysunkiem aktu. Ale to go nie interesuje.

W roku 1953 Bogusz opuszcza „posadę“ scenografa etatowego i poświęca się malarstwu sztalugowemu, odnosząc w krótkim czasie wiele sukcesów w kraju i za granicą. Na swoich wystawach eksponuje obok obrazów fotografie i makiety plastyki teatralnej. Najciekawsze z nich są projektami do *Matki i Białej zarazy* Čapka, *Krwawych godów* Lorki, *Romea i Julii* Szekspira. Czasem po zobaczeniu przedstawienia teatralnego Bogusz tworzy swoją własną koncepcję scenograficzną, oczywiście diametralnie różną.

Koncepcje teatralne Bogusza są zbliżone do tych, jakie reprezentują Kantor, Szajna. A więc zadaniem scenografa nie jest „odtworzenie“ czasu i miejsca akcji, „oddanie“ nastroju utworu, lecz wykazanie środkami plastycznymi — formami i kolorami, a nie kształtami figuratywnymi (architektura, pejzaż, wnętrze) — kompozycji dramatu, współczesne jego odczytanie i przekazanie go widzom z komentarzem alegorycznym, symbolicznym. W samych pracach scenograficznych Bogusza możemy się doszukać wpływów bardziej surrealistycznych lub bardziej abstrakcyjnych. W pierwszym wypadku będziemy mieli jakieś czytelne formy, tylko zestawione w sposób nierzeczywisty (nienaturalny, niezgodny z rzeczywistością życiową), jak np. bramy-wejścia czy wyolbrzymione tyczki winnicy w *Krwawych godach*, drzewa i łódź w *Romeo i Julii*. Ale w tej ostatniej dekoracji występują również formy abstrakcyjne: trapezy i trójkąty z drutu, jakieś parabole i kręgi; w *Matce i Białej zarazie* formy pełne są zgeometryzowane, obłe lub kubiczne i kontrastują z jakąś płataniną drutów.

Te makiety należy traktować jako szkice koncepcyjne, a nie gotowe i prze-myślane w każdym calu projekty do realizacji i do grania. Jest również rzeczą zrozumiałą, że grać *Matkę* w scenografii Bogusza należałoby inaczej niż w przedstawieniu w Teatrze Kameralnym w Warszawie.

Matka: krąg podestu i plastyczna forma obła mają zadanie koncentrujące, skupiające — skupiające duchy zmarłych z przestrzeni. Konstrukcja z drutu na przedzie jest jakby majaczeniem, przebitką grozy wojny.

Biała zaraza: dyktatura i mikroby — tak można by scharakteryzować koncepcję plastyczną do tej sztuki. Ale parter może tu być bardzo poszkodowany, bo z krzyża hitlerowskiego widać będzie tylko pionową ściankę przedniego podestu. Nachylić podłogę sceny? Na ile, ażeby krzyż był widoczny, a aktorzy nie pospadali? Te uwagi nasuwają się przy oglądaniu projektu, ale, powtarzam, chodzi tu o kierunek myślenia, kierunek formowania plastyki teatralnej, a nie o gotowe projekty.

Romeo i Julia: inscenizacja uwspółcześnia sztukę. To jest cecha typowa „trzeciego etapu“, co nie znaczy, że zmiana kostiumu historycznego na współczesny załatwia sprawę, raczej chodzi o współczesną metaforę. Bogusz umieszcza akcję jakby na przedmieściu nowoczesnego miasta, z typowymi autostradami, konstrukcjami fabrycznymi. Julia jest centralnym punktem, jej balkon jest jakby latarnią morską dla zbłąkanego Romea. Forma przypominająca łódkę jest symbolem współczesnej wędrowki, wspólnego pożycia kochanków (il. 796).

Krwawe gody: może najbardziej przemyślana kompozycja. Czerwony krąg podestu, na nim kolosalne tyki z pnącym się winem, które w scenie wesela zakwitną białym kwieciami, w lesie zamienią się w sztylety i wreszcie, w tragicznym zakończeniu, znikną pozostawiając po sobie tylko znaki i rozsypane na czerwieni podestu białe kwiaty (il. 793).

Henryk IV Pirandella: białe sklepienia romańskie jak czaszka ludzka. A może dziury w ścianach są odpowiednikiem plastycznym „dziur“ w pamięci bohatera? Pośrodku tron-krzesło, za nim pogmatwana konstrukcja z czerwonego drutu — jakby spięcia w mózgu. Dwa portrety malowane w stylu Légera; kostiumy historyczne również w tym stylu kolorów czystych i czarnych kresek, a kostiumy współczesne — dzisiejsze fraki i balowe suknie (il. 794).

Samobójstwo doskonałe J. P. Conty'ego: dwie malutkie obrotówki do zmian miejsca akcji. Głównym elementem plastycznym jest prospekt w czarno-białych kolorach — jakieś współczesne miasto z niepokojącymi, rozcapierzonymi plamami — nastrój powieści detektywistycznej. (Projekt realizowany w Teatrze Sensacji.)

Kaprysy Marianny (również realizowane): scena symultaniczna z symbolicznymi elementami.

Niemal żaden z projektów scenograficznych Bogusza nie doczekał się realizacji. Dlaczego? Przecież zarówno prace sztalugowe zakupione do Muzeum Narodowego w Warszawie, do Aleksandrii, do Niemiec Zachodnich, jak i jego „realistyczna“ scenografia w Łodzi dowodzą bezsprzecznej wartości tych nowych projektów plastyki teatralnej. Słyszysz się często odpowiedź, że do takich dekoracji musiałyby być napisane specjalne sztuki, również w stylu abstrakcyjnym czy surrealistycznym, że inscenizacja musi być pomyślana w tych samych

konwencjach co i dramat. Takie poglądy nie są słuszne. W myśl takich założeń inscenizacyjnych należałoby rekonstruować teatr grecki dla tragedii Sofoklesa, teatr elżbietański dla Szekspira itd., a przynajmniej opierać koncepcję scenograficzną na tamtych konwencjach. Często tak się postępuje (np. *Mieszczanin szlachcicem* Schillera i Drabika, *Sługa dwóch panów* Schillera i Frycza, *Krakowiacy i Górale* Schillera i Daszewskiego), ale znakomita większość inscenizacji nie nawiązuje do dawnych konwencji i przedstawia sztukę współcześnie. Ale ta współczesność jest zwykle opóźniona o kilkadziesiąt lat, nie jest nowoczesna. Bogusz proponuje nowoczesne inscenizacje, nowoczesne jak jego malarstwo, a przecież przestrzenne i wywodzące się ze sztuki dramatycznej.

Oczywiście ten kierunek plastyczny wymaga aktora nienaturalistycznego i odpowiedniej reżyserii, jakiegoś studium eksperymentalnego. Około 1925 r. nowy styl wytwarzał się w Teatrze im. Bogusławskiego i w poznańskim Teatrze Nowym, dzisiaj przede wszystkim w Nowej Hucie, a liczba teatrów poważnie wzrosła. Czy nie za mało tych poszukiwań nowej formy inscenizacyjnej? Ale czy problemy sztuki nowoczesnej, przynajmniej plastycznej i muzycznej, znane są dostatecznie młodym reżyserom i aktorom, ażeby mógł się uformować jakiś zespół? Wydaje się, że tu leży źródło wszelkich oporów w stosunku do nowej sztuki scenograficznej Bogusza.

XIV
MŁODSZE
POKOLENIE
SCENOGRAFÓW
POLSKICH

Obraz polskiej scenografii nie byłby pełny i właściwy, gdybyśmy pominęli milczeniem wielu bardzo zdolnych scenografów, młodych jeszcze, ale mających wyraźny wpływ na kształtowanie artystyczne teatru, szczególnie na prowincji.

Absolwenci szkół artystycznych coraz bardziej opanowują sceny polskie, wypierając starych dekoratorów-techników i docierając do najmniejszych miast, a — przez teatry objazdowe — nawet do wsi.

Scenografów tych jest bardzo wielu, bo siatka teatralna w Polsce jest bardzo gęsta. Obecnie istnieją stałe zespoły i budynki teatralne w 35 miastach: w Warszawie (15 teatrów), Białymstoku, Bielsku, Bydgoszczy, Częstochowie (2), Elblągu, Gdańsku, Gdyni, Gnieźnie, Gorzowie, Grudziądzu, Jeleniej Górze, Kaliszu, Katowicach (2), Kielcach, Koszalinie, Krakowie (5), Lublinie, Łodzi (5), Nowej Hucie, Olsztynie, Opolu (2), Poznaniu (2), Radomiu, Rzeszowie, Słupsku, Sopocie, Sosnowcu, Szczecinie (2), Tarnowie, Toruniu, Wałbrzychu, Wrocławiu (4), Zabrzu, Zielonej Górze. Prócz tego w pięciu miastach są stałe opery, a w ośmiu operetki: trzy zespoły operowe są w trakcie tworzenia. W sumie daje to 65 teatrów dramatycznych, 16 muzycznych, 29 lalkowych, 30 estradowych. Każdego wieczora około 40 tysięcy widzów znajduje się w salach teatralnych.

Dotacje państwa na teatry wynoszą około 200 milionów złotych rocznie, do każdego biletu państwo dokłada średnio 15 zł.

Wynika z tych liczb, że potrzebne są kadry młodych scenografów, aby tym wszystkim scenom zapewnić wartościową oprawę plastyczną sztuk. Fundusze przeznaczane przez państwo jako dotacje pozwalają na projektowanie do każdej premiery nowych dekoracji i kostiumów, niekiedy dość oszczędnych, ale zawsze bądź co bądź dających młodemu plastykowi możliwość wypowiedzenia się. Nowe kierunki, rozwijające się dzisiaj w teatrze dosyć swobodnie, również sprzyjają

ewolucji, a sukcesy Teatru Nowego w Łodzi i Teatru Ludowego w Nowej Hucie dodają bodźca młodym zespołom.

Młode kadry scenograficzne są znacznie liczniejsze niż reżyserskie, toteż niejednokrotnie plastyk jest właściwym inscenizatorem, a scenografia w wielu wypadkach stanowi o randze przedstawienia. Ale niewątpliwie dopiero współpraca reżysera, scenografa, dyrekcji teatru i zespołu aktorskiego, mających te same poglądy na sztukę teatralną, może dać doniosłe rezultaty. Takie zespoły powoli powstają i można się spodziewać bardzo ciekawych rezultatów za kilka lat. Nigdy warunki nie były bardziej korzystne niż w tej chwili, bo dążenie do upowszechnienia kultury sprzyja rozwojowi teatru na terenie całego kraju. Oczywiście widoczne są niebezpieczeństwa: film, telewizja. Stąd teatr musi chyba stawiać na obecność żywego aktora, na wzajemny kontakt, który w kinie i telewizji (nawet trójwymiarowych i kolorowych) nie jest i nie będzie możliwy. Takim tendencjom niewątpliwie służyłyby teatry sferyczne, w kole (ale można by je również realizować w prostokącie czy kwadracie szopy, remizy). Na razie nie obserwujemy takich prób w Polsce, zasada teatru pudełkowego, wydaje się, nie podlega żadnym atakom, nawet ze strony młodych scenografów i reżyserów, których cała nowoczesność zawiera się w starym pudełku scenicznym i poprzestaje na szukaniu bardziej czy mniej syntetycznych form dekoracji, bardziej czy mniej realistycznych lub surrealistycznych.

W tej grupie młodych scenografów niektórzy mają już swoją wyraźną indywidualność, inni jeszcze nie wyzwolili się spod wpływów szkoły. Oczywiście tu jest zasada: im silniejszą indywidualnością jest profesor, tym bardziej swój styl narzuca uczniom. Podzielimy więc tych scenografów na cztery grupy, odpowiadające czterem studiom: warszawskiemu (2), łódzkiemu i krakowskiemu. Pokazną grupę stanowią również plastycy, którzy chociaż nie studiowali scenografii, „przyjęli się” w teatrze. I wreszcie grupa plastyków dorywczo projektujących dla teatru dramatycznego.

Do uczniów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie należą m. in. Sadowski, Wierchowicz, Konarzewska.

Andrzej Sadowski ma poza sobą bardzo poważne sukcesy scenograficzne. Pierwsze prace realizuje w Teatrze Ludowym w Warszawie. Najciekawszą była scenografia do *Młyna* Lope de Vegi (1954). Na pustą scenę wjeżdżały fragmenty dekoracji bardzo zwięźle pomyślane, bardzo funkcjonalne, a przecież nie pozbawione dekoracyjności: jakieś schody ozdobione piękną bramą z żelazną kratą, tron z baldachimem królewskim, drzewo określające las.

Podobnie były komponowane kostiumy: każdy raczej jednokolorowy, z wyraźnym, dużym motywem ornamentacyjnym, a wszystkie zróżnicowane między sobą kolorystycznie.

W takiej koncepcji jest i realizm, i teatralność. Realizm — przez oparcie się

o konkretne formy z epoki, teatralność — przez skrótowość, kompozycję i technikę zmian.

Sadowski projektuje potem *Optymistyczną tragedię* Wiszniewskiego. Dekoracja o kilku tylko akcentach, ale bardzo wyrazistych; realistyczna, ale zarazem syntetyczna; i teatralizująca, bo podkreślająca podest, nie ukrywająca teatralnych kotar. Osiągnął Sadowski w ten sposób pewną monumentalność realistyczną, odpowiadającą charakterowi dramatycznemu sztuki. Ale ten styl plastyczny odpowiada również indywidualności scenografa (il. 732).

Trzeba podkreślić, że reżyser Lidia Zamkow bardzo dobrze umiała rozegrać akcję na tym terenie, tworząc również skrótowe obrazy jasno skomponowane.

Scenografię posuniętą do samego krańca skrótowości, lapidarności, a przecież nie zrywającą z realizmem, przy tym sugestywną, stworzył Sadowski w sztuce Macieja Słomczyńskiego *Samotność*. Scena w porcie chińskim czy na lotnisku jest zaznaczona minimalną ilością elementów: kilka kresek masztów czy dwie linie pasa startowego wystarczyły dla określenia miejsca akcji i dla wytworzenia atmosfery (il. 733).

Problemem naczelnym *Romea i Julii* nie był ani czas, ani miejsce akcji; ani renesans, ani Weronia — lecz miłość dwojga młodych ludzi, a więc pewne uwspółcześnienie, dyskretnie zaznaczone w kostiumach, dekoracji i zmianach (il. 734).

Na tarczę obrotową teatru nałożona była druga mała obrotówka, ale nie pośrodku, lecz blisko brzegu dużej tarczy, tak ażeby sceny rozgrywane się na niej były bliskie widzowi. Mogła więc obracać się duża tarcza łącznie z małą lub też sama mała tarcza. Wydobycie tego elementu ruchu jest jakimś akcentem współczesnym, w duchu futurystów.

Kubrak *Romea* przypominał jakby sweter z wykładanym kołnierzem, a Julia miała suknię, w której i dzisiaj mogłaby zjawić się na balu.

Schody w „domu“ Julii są wąskie, strome — jak w każdym współczesnym domu; sam dom był zaznaczony jedną tylko ścianą.

Koncepcja chyba słuszna, jednak przedstawienie nie „chwyciło“ u publiczności.

Imiona władzy, sztuka Broszkiewicza, której prapremiera odbyła się w Teatrze Dramatycznym w 1957 r. (il. 736), należy do tych nielicznych polskich dramatów współczesnych, które stawiają przed plastykiem jakiś ciekawy problem do rozwiązania i dlatego, że jest to dramat w trzech jednoaktówkach, a więc wymagający dla trzech obrazów wspólnego mianownika, i dlatego również, że niewątpliwie Broszkiewicz porusza jakieś sprawy aktualne, a przynajmniej zmierza do nich. Sadowski skomponował przestrzeń zamkniętą trzema ciężkimi i wielkimi ścianami, jakby stałymi, niezmiennymi murami więziennymi ludzkości. Zmieniały się formy krat, emblematy, kostiumy, charakteryzując tyranię w różnych epokach historycznych. Pomimo osadzenia sztuki w epoce Sadowski nie robi historycznego kostiumu, nie określa konkretnego miejsca akcji, lecz uogólnia. Klaudiusz jest rzymskim bohaterem, a cała dekoracja jakimś sztafażem dla

tego bohatera. Obraz drugi jest komponowany niemal wyłącznie w czarno-białych kolorach, a czerwony krzyż nabiera znaczenia symbolicznego. W obrazie trzecim więzienie jest ograniczone nie tylko kratami, lecz również światłem reflektorów, widocznych, naświetlających więźniów, jak operowanych w szpitalu.

Ostatnie sztuki: *Antygona* Anouilha (1956), *Księżniczka Burgunda* Gombrowicza (1957, il. 735), *Romulus Wielki* Dürrenmatta (1959), wykazują bardzo piękny rozwój artystyczny Sadowskiego. Zarysowuje się wyraźny kierunek, wyraźna indywidualność. Niewątpliwie te scenografie można określić jako surrealistyczne. Kolumny pałacu Romulusa są w stanie szczątkowym, jak i jego garderoba, i całe państwo rzymskie. Ale Sadowski nie robi kolumn popękanych, kamieni pokruszonych, rozwalonych; kolumny te stały się jakimiś pogiętymi kikutami, jakimiś korzeniami — raczej jakby ruiną duchową niż materialną. Ten rozwój Sadowskiego jest w dużym stopniu zasługą kierownictwa teatru, które, jedno z nielicznych w Warszawie, posiada umiejętność i ambicję doboru sztuk o jednolitym charakterze artystycznym, o jednolitym stylu — współczesnych nie tylko datą napisania, lecz przede wszystkim widzeniem i przedstawianiem ludzi i konfliktów.

Zofia Wierchowicz początkowo współpracuje z Sadowskim w Teatrze Ludowym, potem, od mniej więcej 1955 r. projektuje scenografię samodzielnie w różnych teatrach na terenie całego kraju, m. in. *Wiele hałasu o nic* Szekspira (il. 875—877), *Świecznik* Musseta i *Wesele Figara* dla Teatru Ziemi Mazowieckiej, *Klątwę* Wyspiańskiego w Teatrze Powszechnym w Warszawie, *Hiszpanów* Lermontowa (il. 874), *Antygonę* Anouilha, *Wieczór Trzech Króli* Szekspira w Olsztynie (il. 873), *Fantazego* Słowackiego i *Hamleta* w Koszalinie (il. 878, 879). Wydaje się, że kostium jest głównym atutem jej scenografii — co może być spowodowane również warunkami teatrów objazdowych, dla których Wierchowicz często projektuje. Kostium ten jest zawsze w jakiś sposób uwspółcześniony w sylwecie, linii, proporcjach; jeżeli jest ornament, to duży, wyrazisty (il. 873—880). Dekoracje są niejednokrotnie śmiałe, pomysłowe, z wyrazem.

Izabela Konarzewska projektowała dekoracje do kilku oper objazdowych oraz do *Madame Butterfly* Pucciniego i *Trubadura* Verdiego w Operze warszawskiej. W tej ostatniej operze zaryzykowała próbę z dekoracją ograniczoną do minimum — podest i kilka form niezbędnych dla akcji, nastroju i zaznaczenia miejsca (il. 828, 829).

Śród uczniów Daszewskiego wymienimy Soboltową, Stańczaka, Bąkowskiego, Sיעińskiego, J. A. Krassowskiego.

Ewa Soboltowa w 1937 r. ukończyła wydział rzeźby Akademii warszawskiej, ale scenografię studiowała dopiero po wojnie. Pracuje w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Projektowała w tym teatrze m. in. *Znaki wolności* Brandstaet-

tera, *Zbójców* Schillera, *Sędziego w potrzasku* Fieldinga (il. 646) oraz w Teatrze Nowym *Brygadę szlifierza Karhana* Vaška Kani.

Marian Stańczak. Początkowe jego prace pod wpływem Daszewskiego są ujęte graficznie (*Trzeba było iskry* Pasternaka), potem wyzwala się całkowicie z tych wpływów, a scenografię jego charakteryzuje pewien patos, malarskość, zamiłowanie do ukazywania zachmurzonego horyzontu. W *Balladach i romansach* Maliszewskiego realizowanych w Poznaniu prześwieśla ściany mieszków i ukazuje niebo, po którym płyną chmury, wnosząc dosyć poetycki nastrój. Dla *Cyda* (Szczecin) stawia trzy kolumny z barokowymi emblematami, skomponowanymi z pancerzy, hełmów, tarcz, mieczy, co na tle chmur, również w charakterze malarstwa barokowego, tworzy nastrój teatralnego patosu. W *Sko-wronku* Anouilha w Poznaniu elementem dominującym także są niepokojące czarno-białe chmury, a ażurowe podesty są raczej realistyczną konstrukcją do egzekucji niż elementem teatralności. W *Balladynie* Słowackiego, realizowanej w teatrze nowohuckim, poezję wyrażają jasne promienie czy struny, którymi jest otoczona cała czarna przestrzeń sceny. Na tym tle cokolwiek mocniej scenograf akcentuje niektóre formy charakteryzujące nastrój miejsca — jakąś ażurową kolczugowatą kolumnę, jakieś czaszki wołów. A najmocniejszym elementem są zdecydowane w barwie kostiumy, bardzo proste i dekoracyjne, trochę stylizowane. Dzięki tym środkom scena jakby się powiększyła, a osoby dramatu zdają się unosić w niematerialnej przestrzeni (il. 742).

W *Wizycie starszej pani* Dürrenmatta w Poznaniu jakiś rytm czarno-biały wytwarza napięcie i grozę, które osiągają punkt kulminacyjny w ostatnim obrazie z drabinami na tle zaczerwienionego nieba, jakby przygotowanymi do egzekucji. Kosiński rozwiązał tę sztukę spokojniej, barwniej (il. 749, 750).

Niepokój scenografii Stańczaka nie jest surrealistyczny, nie jest również ekspresjonistyczny — nie ma tu ani zaskakujących zestawień, ani skosów, raczej zróżnicowane są walory, raczej projekt jest potraktowany z malarską swadą, a nie z precyzją graficzną. Ale jeżeli realizacja teatralna nie powtórzy wiernie projektu — jak np. w wypadku *Cyda*, gdy zamiast malowanego chmurzastego prospektu dano tylko gładki horyzont — to wówczas rwie się kompozycja, znika nastrój patetyczny. „Tło“, jeżeli można to tak nazwać, odgrywa bowiem podstawową rolę. Widać to było również w *Żywej masce* Pirandella w Teatrze Narodowym. Zamiast chmur czy promieni cała scena była okratowana „metalowymi“ taśmami, które chyba wyrażały zasadniczą ideę sztuki, jej klimat czy nastrój, ale nie w sensie przyrodniczym, lecz ideowym — nastrój dzieła dramatycznego, a nie nastrój miejsca (il. 744).

Stanisław Bąkowski jest początkowo wiernym uczniem Daszewskiego. I dekoracje, które zrealizował w teatrze w Białymstoku, miały wiele zalet: pomysłowość, kolorowość, precyzję kompozycyjną, wyraźną koncepcję, dowcip, trafną charakterystykę utworu (*Dom złamanych serc* Shawa, *Maszyna do pisania* Cocteau, *Wesołe kumoszki z Windsoru*). W *Kumoszkach* Bąkowski tworzy

ażurową konstrukcję, zaznaczającą z jednej strony dom Pani Page, z drugiej dom Pani Ford. Pośrodku zmieniały się elementy — również ażurowe — charakteryzujące miejsca akcji: oberżę, park, lub też zasłanianą jedną kotarkę, tworząc na proscenium wnętrza mieszkania jednej damy, lub drugą kotarkę, oznaczającą, że akcja dzieje się u sąsiadki (il. 805—808).

Od 1958 r. Bąkowski pracuje w teatrze toruńskim.

Wojciech Sieciński studiował w WSP w Łodzi i w ASP w Warszawie. Najciekawsze prace: *Skowronek* Anouilha dla Telewizji warszawskiej, (pokazany następnie w Sali Kongresowej Pałacu Kultury), *Henryk IV* Szekspira w Teatrze im. Jaracza w Łodzi, *Pastoralka* Schillera w Teatrze Współczesnym w Warszawie. W *Skowronku* właściwymi dekoracjami były kostiumy szaro-biało-czarne — bardzo wyraziste w kompozycji, przerysowane, dekoracyjne, ale oparte na historycznym stylu; konstrukcje podestów i jakieś emblematy stanowiły teren gry. W *Henryku IV* akcja rozgrywała się na podście ustawionym na krzyżakach, tylna zasłona z siatki — jakby kolczuga wojenna — służyła do zawieszania emblematów, które sytuowały akcję. Dwa kolory kostiumów unaoczniały dwa wrogie obozy polityczne. Mniej udane były dekoracje do *Nie igra się z miłością* w Teatrze Kameralnym. Natomiast ciekawe do *Procesu* Kafki w „Ateneum“, stwarzające odpowiedni nastrój środkami bardzo skromnymi, jakimiś majaczeniami ledwie dostrzegalnych fragmentów na ciemnym tle sceny.

Janusz Adam Krassowski projektował w teatrach Wybrzeża scenografię do sztuk *Sługa dwóch panów* Goldoniego (1956), *Podejrzana prawda* J. Ruiza de Alarcón (1957), *Makbet* Szekspira (1958). Charakteryzuje je dobra kompozycja, prostota, tendencje neorealistyczne (il. 835—838). W niektórych pracach znać jeszcze makietowość — objaw dosyć częsty u młodego dekoratora (np. w Goldonim). Dobrze ukształtowanie powierzchni sceny podestami (np. w Szekspirze).

W Akademii warszawskiej uzyskali dyplomy: Ines Kuske, która projektowała *Obronę Ksantypy* Morstina w Teatrze Kameralnym i dla Operetki warszawskiej *Króla włóczędzów*; Jerzy Gorazdowski (dekorator *Nauczyciela tańca* Lope de Vegi, il. 819) i tragicznie zmarły (1959 r.) Henryk Janiga, który projektował w Teatrze Powszechnym w Warszawie *Wojnę i pokój* Tołstoja i Piscatora oraz *Elżbietę, królową Anglii* Brucknera.

Z absolwentów scenografii Wyższej Szkoły Plastycznej w Łodzi pracują w teatrach: Kiliszewski, Kosiorek, Wiśniewski, Swinarski, Zaborowska. Studia scenograficzne w Łodzi zaczynali również: Sieciński, Tośta, Janiga, Nahlik, Kuzyszyn, Garlicki, którzy po zlikwidowaniu studium scenograficznego w Łodzi przenieśli się do Warszawy lub Krakowa.

Najciekawsze chyba wyniki ma Iwona Zaborowska, pracująca w Teatrze Nowym Dejmka (dobry reżyser jest dużą pomocą dla młodego scenografa).

Debiutuje w 1954 r. dekoracją do sztuki Zegadłowicza *Domek z kart*, opartą na zasadzie wyolbrzymionego plakatu z Rydzem-Śmigłym. Na tym tle stało kilka mebli tylko dla oznaczenia miejsca i do gry — to wszystko, ale miało swój wyraz. Bardzo ładnie była skomponowana dekoracja do Szekspirowskiej *Miarki za miarkę* (il. 886), jakby oparta na dwupoziomowej scenie elżbietańskiej, ale bardziej masywna, prosta, asymetryczna — narzucała pewną grozę kontrastami pionów i poziomów, ciemnych i jasnych brył. Ale z dotychczasowego dorobku najbardziej oryginalna jest chyba koncepcja dekoracji świetlnej do *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego (il. 883, 884): na żelazną kurtynę z pofalowanej blachy (kurtyna przeciwpożarowa) rzucono projekcję rysunku jakichś niemal abstrakcyjnych form przypominających gotycką architekturę. Kilka podestów, o kształtach równie nieimitujących i niespokojnych, składało się na tę scenografię bardzo sugestywną i adekwatną w stosunku do sztuki. W odpowiednim momencie świetlne formy i linie wirują, opadają, wznoszą się, towarzysząc pewnym przeżyciom, niepokojom bohatera. Wydaje się, że możemy tę scenografię, podobnie jak scenografię Kantora do *Antygony*, określić jako abstrakcyjną i ewolucyjną. Technika przezroczy jest w Polsce mało stosowana — tym bardziej zasługuje na uwagę i warta jest kontynuowania (stosuje się ją przede wszystkim w Ameryce i Niemczech).

Leon Kiliszewski. Po ukończeniu studium scenograficznego zostaje zaangażowany do teatru w Koszalinie, później do teatru w Białymstoku, gdzie warunki są znacznie lepsze. W jego dekoracjach widoczne jest zamiłowanie do elementów o znaczeniu symbolicznym (*Ożenek*, il. 820, i inne). W 1957 r. wspólnie z Ireną Górską (reżyseria) opracowuje inscenizację adaptacji *Faraona* Prusa; niektóre obrazy są ciekawe, ale całość niekonsekwentna. W *Madame Sans-Gêne* wyraźnie odchodzi od konwencji teatralno-historycznych tej sztuki próbując stworzyć jakąś kompozycję współczesną.

Konrad Swinarski po ukończeniu studium w Łodzi w 1951 r. wstępuje na wydział reżyserski Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, a praktykę na zaproszenie Brechta odbywa w Berliner Ensemble i jego kierunek może najbardziej na nim zaciążyć. Ale zdobyte umiejętności plastyczne i reżyserskie przy nieprzeciętnej wiedzy teoretycznej i uporządkowanym myśleniu (w czym wiele zasługi Władysława Strzebińskiego) pozwalają spodziewać się interesującej twórczości inscenizacyjnej, już zapoczątkowanej *Karabinami matki Carrar* (warsztat PWST), *Panem Puntilą*, *Operą za trzy grosze*, *Księżniczką Turandot* w teatrach Współczesnym i Dramatycznym w Warszawie oraz kilkoma sztukami wystawionymi w Niemczech.

Najwięcej młodych scenografów wypuściła Akademia krakowska. Wyszli z niej m. in. Cybulski, Szeski, Kamiński, Bunsch, Jeleński, Garlicki, Tośta, Janowska, Warzecha, Warpechowski, Horecka, Pożakowska, Krakowski, Pankiewicz.

Andrzej Cybulski projektował kostiumy do *Halki Moniuszki* w inscenizacji Schillera (dekoracje Kosińskiego), wystawionej w Poznaniu w 1949 r., kilka scenografii opracowywał wspólnie z Bunschem dla „Groteski“, potem do *Snu nocy letniej* w Teatrze Poezji w Krakowie (1954), do *Doktora Lubelskiego* Zabłockiego w Katowicach (1955, il. 720), *Jolanty* Czajkowskiego w Operze warszawskiej, *Wielkiej wystawy* Squarziny w Katowicach (il. 721) i *Wizyty starszej pani* w Krakowie (il. 723, 724). Twórczość dosyć różnorodna, ale raczej o tendencjach graficznych, odznaczająca się dobrą kompozycją, dążnością do scharakteryzowania sztuki, jej atmosfery i warsztatu pisarza.

Jerzy Szeski projektuje bardzo dużo we wszystkich teatrach Polski. Dłuższy okres czasu pracował w Teatrze Powszechnym w Łodzi i Klasycznym w Warszawie. Do ciekawszych jego prac scenograficznych należą *Bolesław Śmiały* i *Skalka* Wyspiańskiego (1957), *Ifigenia Obeya*, *Lilla Weneda* w Poznaniu, *Don Cezar de Bazan* w Warszawie. Szeski odznacza się dużą pomysłowością w rozwiązywaniu przestrzeni sceny, ale powtarzają się u niego niektóre pomysły, jak potrójne schody czy belka napowietrzna.

Bardzo ambitne są prace Mariana Warzechy (*Sokrates* Zawieyskiego w Teatrze im. Słowackiego), Janusza Warpechowskiego (*Kłątwa* Wyspiańskiego, *Jonasz i błazen* Broszkiewicza w Lublinie), Jerzego Jeleńskiego (*Droga do Czarnolasu* Maliszewskiego w Krakowie), Mariana Garlickiego (*Wracamy późno do domu* Karpowicza w Teatrze Nowej Huty w 1958 r.).

Wojciech Krakowski jest już scenografem bardzo znanym i cenionym. Debiutuje w Opolu (podobnie jak Szajna). Projektuje tam *Sztorm* Billa-Biełocerkowskiego (1952), unikając naturalizmu dzięki pewnej monumentalizacji, prostocie i operowaniu wielkimi pustymi ścianami, *Niemców* Kruczkowskiego i *Niewinnych winowajców* Ostrowskiego. Wszędzie tu widoczna dążność do charakteryzowania, a nie opisywania przestrzeni i ludzi. Ale późniejsze prace są ciekawsze: *Beatrix Cenci* w Częstochowie (1955), *Kaprysy Marianny*, *Marcholt* Brandstaettera w Teatrze Ludowym w Warszawie, *Dzika kaczka* w Teatrze Starym w Krakowie, tamże *Wysoka ściana* Zawieyskiego i *Irydion* (reżyser Jerzy Kreczmar) oraz *Pan Puntila* na Wybrzeżu. Scenografię Krakowskiego charakteryzuje dążenie do wypowiadania się środkami najskromniejszymi, lecz sugestywnymi i współczesnymi. W *Beatrix* operuje kilkoma tylko arkadami, oklejonymi powiększeniami fotograficznymi z jakiejś rzymskiej architektury — i to połączenie fotograficznego autentyku z teatralnym schematem przedstawianych arkad stwarza plastykę bliską surrealizmowi. Jeszcze bardziej surrealistyczne były *Kaprysy Marianny*, całe w tonacji czarno-szaro-białej, z perspektywą malowaną na kotarkach między arkadami w głębi sceny (przez które wchodzili aktorzy odsłaniając najspokojniej owe perspektywy), z kostiumami „typowymi“, a nie historycznymi. *Marcholt* rozgrywał się cały na tle

kolorowych łąt stwarzających marcholtną atmosferę, trochę niechlujną, ale wesołą (il. 830—834).

Znane są również nazwiska Lilianny Jankowskiej i Antoniego Tośty. Pierwszą ich scenografią o znacznym rozgłosie jest *Sluga dwóch panów* Goldoniego, realizowany ze Skuszanką w Nowej Hucie w stylu komedii dell'arte, ale współczesnej, jakby w wykonaniu dzisiejszych prestidigitatorów. Jak Szajna ze Skuszanką, tak Jankowska i Tośta wiążą się z ambitnym teatrem Byrskich w Kielcach, a potem w Poznaniu. Wspólnie inscenizują *Pluskwę* Majakowskiego, *Kaligulę* Camusa, *Komentarz do podróży Cooka* Giraudoux, zawsze z dążnością do charakteryzowania konstrukcji dramatycznej, symbolizowania zagadnień i ludzi, szukania metafory rozgrywających się wydarzeń. I niewątpliwie ta forma sceniczna nie jest obca nowoczesnemu repertuarowi, na jakim opiera się teatr Byrskich (il. 865—867).

Ali Bunsch jest przede wszystkim scenografem teatrów lalkowych; projektuje również do dramatu (*Ptak, Zbrodnia i kara*) interesujące i śmiałe kompozycje przestrzenne.

Jadwiga Pożakowska stworzyła szereg dobrych prac nacechowanych solidną kompozycją, starannym przemyśleniem detalu, doskonałym wycuciem teatru i sztuki, której nastrój i konwencje trafnie formami plastycznymi określa. W 1953 r. pracuje w Opolu ze Skuszanką. Projektuje *Wesele Figara* oparte na zasadzie kilku lekkich łuków charakteryzujących pałac i komedię i kilku rekwizytów potrzebnych do akcji i nastroju. W sezonie 1955/56 projektuje dla Teatru Kolejarza w Krakowie, w sezonie 1956/57 pracuje w teatrze gnieźnieńskim. Potem angażuje ją dyrekcja teatru w Częstochowie. Tam komponuje scenografię do *Wędkii Feniksany*, ze zmieniającymi się mansjonami przy zachowaniu stałego tła. W *Sludze dwóch panów* głównym motywem jest wóz komediantów, który w różny sposób ustawiany, przekręcany, charakteryzowany, stwarza różne możliwości sytuacyjne i „udaje” dekorację jakby zaaranżowaną przez samych wędrownych aktorów, dla których ten wóz jest domem i sceną. Bardzo interesujące i pomysłowe są nie zrealizowane projekty do tej sztuki — świetny przykład sceny narastającej (Krassowskiego), o której młoda scenografka może nawet nie słyszała. Do *Achillesa i panien* stworzyła scenografię dowcipną i romantyczną — chyba najlepszą do tej sztuki. Z dramatem ma większe trudności: *Konfederaci barscy* i *Warszawianka* nie są udane plastycznie. Na uwagę zasługują kostiumy dobrze komponowane, szczególnie do sztuk komediowych (il. 855—857).

Ale w zasadzie dostęp do teatrów nie jest zarezerwowany tylko dla absolwentów wydziałów scenograficznych; dosyć często spotyka się scenografów, którzy ukończyli inne wydziały szkół artystycznych czy też dostali się do teatru jako asystenci, a posiadając talent zdobyli prawo projektowania. (Jak dotychczas, projektować dekorację może każdy, z kim dyrektor podpisze umowę — ta

swoboda ma zalety, ale jest i niebezpieczna.) W tej grupie należy umieścić Bednarowicza, Bubieca, Wagnera, Torończyka, Zahorskiego, Feldmanna.

Zbigniew Bednarowicz początkowo pracował w teatrze poznańskim, później w Zielonej Górze, gdzie dyrekturę objął młody reżyser Jerzy Zegalski, i wydaje się, że ta współpraca była dla teatru pożyteczna. Scenografię Bednarowicza charakteryzuje duża zwięzłość form, zaznaczanie przestrzeni bez zamykania jej ścianami, skrótowe określanie środowiska, dobra kompozycja — raczej neorealistyczna (*Henryk IV* Pirandella, *Taka miłość* Kohouta, *Kruk krukowi oka nie wykole* Ostrowskiego). Ostatnie prace Bednarowicza również zachowują nastrój poetycki, dosyć rzadki na naszych scenach. Przykładem jego scenografia do Rittnerowskiego *Człowieka z budki suflera* (Zielona Góra, 1960), rozwiązana przy pomocy kilku elementów określających miejsce akcji, umieszczonych na tle malowanego tiulu, który poprzez różne oświetlenia zmieniał barwę, tworząc odpowiedni dla każdego aktu delikatny nastrój kolorystyczny (il. 811—813).

Roman Bubięc pracuje na Wybrzeżu, początkowo w teatrze dramatycznym, później w Operze. Pierwsze prace — w okresie socrealizmu — były wyraźnie w duchu Daszewskiego: *Świętoszek* (1951), *Osobliwe zdarzenie Goldoniego* (1953), *Zwady miłosne* Moliera, ale dzięki temu jakieś czyste, jednolite, graficzne, chociaż bardziej ciężkie. Późniejsze prace w Operze są swobodniejsze, bardziej własne, ale z niebezpiecznymi tendencjami do secesji, wężowatych linii, zakrętasów (*Ognisty ptak* Strawińskiego z 1957 r., *Dafnis i Chloe* Ravela). Surrealizm przejawiony w scenografii *Krakatuka* Szeligowskiego jest dosyć naiwny (czy ze względu na temat tego polskiego *Dziadka do orzechów*?) Najtrafniejsza wydaje się scenografia *Fausta* (1956), bardzo zwięzła, wygodna do grania i do zmian, dobrze skomponowana, stwarzająca właściwą atmosferę (il. 661).

Władysław Wagner. Studia w Akademii krakowskiej przerwała mu wojna. Zaraz po wojnie zostaje zaangażowany na dekoratora w teatrze częstochowskim. Projektuje bardzo dużo dekoracji, prócz tego maluje, rysuje, rzeźbi. W pracach Wagnera wyraźnie widoczne są tendencje do nowoczesnej formy, ale trzeba stwierdzić również pewne niedociągnięcia spowodowane czy to pośpieszną pracą, czy brakiem kontaktów z centrami kultury, nieznaną plastyki zachodnioeuropejskiej. Ale niektóre z jego ostatnich prac są dobre, np. *Gromiwoja* Arystofanesa (bardzo dobre maski), interesujący jest pomysł dekoracji do *Snu nocy letniej* — bez żadnego uciekania się do iluzjonizmu, z dobrą kompozycją podestów; może wyolbrzymione rośliny powodują jednak skarlówanie postaci, a więc i problemów? Czysto skomponowane wnętrza dał w sztukach *Diabeł na plebanii* Agaty Christie i *Miłość Anny* Zawieyskiego. W dekoracji do *Lata w Nohant* starał się wyjść poza realistyczny salon, ale robi to niekonsekwentnie (il. 870, 871).

Jerzy Torończyk. Gdy ukończył gimnazjum, wybuchła wojna. Wstę-

puje do teatru w Grodnie i pełni funkcje asystenta scenografa i w ten sposób zapoznaje się z problemami i techniką plastyki scenicznej. Po wyzwoleniu pracuje w Białymstoku, a później w Lublinie, aż do dnia dzisiejszego. Prace projektowane na przestrzeni ostatnich kilku lat wykazują pewną indywidualność z tendencjami do monumentalizowania. Do najciekawszych prac zaliczyłbym *Mazepę* — dekoracja oparta na stałej konstrukcji scenicznej z podestami, symetryczna, bardzo prosta, zwięzła, monumentalna; poszczególne miejsca akcji są tylko zaznaczone jakimiś elementami komponującymi się z konstrukcją architektoniczną sceny (reżyseria Wandy Laskowskiej, 1955). Również w *Fantazym* szczególnie pejzaż charakteryzuje się formami wyolbrzymionymi; wnętrza są może zbyt lekkie w tym zestawieniu (reżyseria Jana Kreczmara, 1957). Bardzo interesujący i odważny jest jakby surrealistyczno-symboliczny pomysł rozwiązania plastycznego *Dziewczyny za wiatr* Obeya (il. 662—665).

Lech Zahorski powrócił do Polski w momencie zmiany w polityce kulturalnej. Ale zanim krajowi artyści zdążyli się przestawić, on już zabłysnął dekoracjami, które były bardzo kolorowe, czasem nawet były zaprzeczeniem nastroju sztuki i, na tle pewnej nudy, ostrożności, ciężkości, powagi, musiały się spodobać.

Zahorski podchodzi do każdego problemu dramatycznego w sposób jak najprostszy: komponuje symetryczną dekorację opartą na lekkiej konstrukcji kolumnienek, kilka nowoczesnych mebli z drutu, kolorowy horyzont. I okazuje się, że w tym też można grać i wcale nie gorzej niż w dekoracjach uzgadnianych z reżyserem i aktorami, opartych na tzw. „materiałach ikonograficznych”. Nawet dosyć naturalistyczne sztuki w tym ujęciu stały się jakieś bardziej współczesne, a aktorzy mieli okazję do wystąpienia w „ciuchach”, z wdziękiem zaprojektowanych przez Michelle Zahorską.

Ta skłonność Zahorskich do lekkości świetnie została wykorzystana w operetce, w której stworzyli sporo zabawnych rzeczy, szczególnie *Piękną Helenę* Offenbacha do tekstu Minkiewicza. Przy tej okazji Zahorski wprowadził do dekoracji styl rysunków Steinberga, znanego karykaturzysty amerykańskiego o precyzyjnej linii i zamiłowaniu do detalu. Oparł swoje projekty na jego technice rysunkowej, podobnie jak inni scenografowie inspirowali się tym czy innym malarstwem. Dało to zabawny rezultat, wnosząc do domeny operetki trochę nowości, a do dekoracji, które traktowały miejsce akcji (jakże fantastyczne!) bardzo realistycznie zazwyczaj, ton żartobliwy, niepoważny.

Oczywiście Zahorski nie robi tego dla jakiejś reformy, dla jakiegoś głębszego celu, którego wszędzie lubimy się doszukiwać — po prostu wynika to z jego charakteru, z jego stosunku do sztuki w ogóle, powierzchownego, wesołego.

Zahorski projektował kilka sztuk dramatycznych, szczególnie w Teatrze „Ateneum” w Warszawie. Jego scenografia charakteryzuje się dużym wdziękiem, teatralnością, lecz na ogół ze sztuką mało jest związana (np. *Yerma*). Do bardziej udanych należy dekoracja do *Neapolu, miasta milionerów* E. De Filippo.

W 1957 r. Zahorski projektował scenografię do *Cyrulika sewilskiego* w Operze warszawskiej, z ciekawą koncepcją przekroju domu, a potem mniej udane, bo nie odpowiadające charakterowi tego scenografa, *Aidę* Verdiego i balet Szeli-gowskiego *Mazepa* (il. 890—896).

Jerzy Feldmann ukończył Akademię krakowską przed wojną (1930), ale dopiero po wojnie projektuje scenografię w różnych miastach na prowincji: we Wrocławiu, Szczecinie, Bielsku, tworząc kompozycje dosyć czyste i z wyrazem, czasami z tendencjami ekspresjonistycznymi (*Huzarzy* Bréala, il. 815, *Sprzysiężenie Fieska w Genui* Schillera, il. 814, *Otello* Szekspira w Teatrze Klasycznym w Warszawie).

Andrzej Majewski. Należy w tej chwili do najmłodszych scenografów polskich, a już posiada duży dorobek artystyczny i wyraźną indywidualność. Wszystkie jego scenografie są surrealistyczne. Między 1951 r., kiedy to ukończył Akademię krakowską (wydział scenografii u Andrzeja Stopki), i 1961 r. zaprojektował dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie: *Sprytną wdówkę*, *Szkołę żon*, *Cymbelina*, *Troilusa i Kressydę*, *Księżyc dla poniżonych* O'Neill'a, *Pajace* Leoncavalla dla Opery krakowskiej oraz nie zrealizowane scenografie do *Nosorożca* Ionesco i *Hamleta*.

Dekoracja *Nosorożca* jest bardzo typowa dla Majewskiego. Przestrzeń zamknięta jest dokoła kulisami, które sugerują domy, klatki, ale zaniedbane, biedne, poszarpane; bielizna, która wisi na sznurach, również podziurawiona. Na środku sceny wysoki domek z wejściem tylko — kawiarnia; spoza niej wyrasta smukłe drzewo jak parasol, z nagimi, wachlarzowo rozpiętymi gałęziami. Wszystkie domy są ustawione na podeście, jakby dla podkreślenia teatralności. Faktura, malowanie bardzo wyraźnie, niemal naturalistycznie sugeruje zniszczone mury. Zewsząd wieje pustką, niepokojem. Scena „zaludni“ się chyba dopiero wtedy, gdy wejdą nosorożce...

Tę samą konwencję surrealistyczną spotykamy w *Troilusie i Kressydzie* (reż. Korzeniewskiego), a nawet w *Sprytniej wdówce*, która w takiej plastyce staje się tragikomiczna. Na szczególną uwagę zasługują kostiumy, które u Majewskiego odgrywają czasem rolę ważniejszą niż dekoracja, są bardzo dekoracyjne, przerysowane, często niespokojne w zestawieniach kolorystycznych, poszarpaniach tak typowych dla surrealizmu (il. 841—846, 849).

Henryk Poulain. Początkowo projektował scenografię dla teatrów lalkowych, później dla teatrów dramatycznych, m. in. do *Obrony Sokratesa* Platona i *Juliusza Cezara* (wspólnie z Zaborowską) w Teatrze Nowym w Łodzi. O ile można sądzić po tych pracach, Poulain reprezentuje raczej kierunek rzeźbiarski, operuje bryłą, płaskorzeźbą (elementy wojenne w *Juliuszu Cezarze*, il. 885), a nawet rzeźbą (symboliczny posąg jakby Don Kichota w *Obronie Sokratesa*). Są to jednak rzeźby nie klasyczne, lecz sugestie stworzone przez elementy z blachy, drutu, pospawane, coś w rodzaju rzeźb Lynna Chadwicka.

Ryszard Kuzyszyn. Scenograf o wyraźnych tendencjach surreali-

stycznych, związany przede wszystkim z teatrem w Zielonej Górze. Projektował m. in. scenografię do sztuk: *Lato* Rittnera, *Fantazy*, *Elektra* Sofoklesa (il. 840), *Na dnie*, *To samo* Staffa (il. 839), *Najazd* Leonowa, *Jonasz i blazen* Broszkiewicza, *Niemcy* Kruczkowskiego. Zasada dekoracyjna wszystkich tych sztuk jest niemal taka sama: na tle czarnej kotary podest-platforma i jakieś elementy: rzeźba surrealistyczna, maska, porwana draperia; jeżeli występuje horyzont, to tylko mały wycinek. Niewątpliwie warunki teatru objazdowego mają wpływ na taką, a nie inną kompozycję, ale umiejętność scharakteryzowania tak różnych tematów w konwencji jednolitej świadczy o wyraźnej indywidualności scenografa. W *Niemcach* Kuzyszyn ustawia trzy pionowe słupy z czerwonych cegieł — jakby kominy krematoriów. Do poszczególnych scen dodaje elementy niezbędne dla zaznaczenia miejsca akcji, a nad tym wszystkim zawiesza niemal symboliczne elementy: jakąś przerażoną maskę, hełm niemiecki — co stwarza właściwą atmosferę dla sztuki Kruczkowskiego.

Kazimierz Wiśniak. Projektuje przede wszystkim dla teatru w Katowicach i Zielonej Góry. Charakteryzuje go raczej syntetyczny neorealizm i warsztat graficzny. Często ze ścianek pozostaje tylko konstrukcja zaznaczona listwami, jakiś szkielet domu, ale bez nastrojów surrealistycznych — przede wszystkim w sztukach naturalistycznych (*Gabriel Borkman*) — co dobrze oddaje atmosferę tych sztuk, a ratuje przed niepotrzebną dzisiaj opisowością. Również w Zielonej Górze projektował *Szkołę żon*, w Katowicach sztukę Anouilha *Tomasz Becket* (il. 881, 882).

Krzysztof Pankiewicz. Scenografia jego oparta jest na zasadach przede wszystkim surrealistycznych. Wiele uwagi poświęca kostumowi, który z zamilowaniem przerysowuje, wyolbrzymia, szczególnie nakrycia głowy i peruki; elementy stylu epoki są lekko zaznaczone. Spośród jego ciekawych prac należy wymienić projektowane dla Teatru Powszechnego w Warszawie *Kaukaskie koło kredowe*, *Zmartwychwstanie* oraz *Kordian* dla Teatru Polskiego w Poznaniu. Zasadniczym elementem dekoracji do *Kordiana* jest wielki zegar podtrzymywany przez dwie kolosalne figury, zegar dziejów, który co pewien czas ze zgrzytem przesuwają swe wskazówki. Wodzowie narodu wyczarowani przez Szatana są przedstawieni w postaci olbrzymich kukieł z charakterystycznymi emblematami. Są one wyciągane z zapadni i nikną nad sceną. Diabły mają jakby kostium z epoki, z trójgraniastym kapeluszem. Natomiast drabinki, które maszyści ustawiają zamiast podestów dla aktorów na Placu Zamkowym czy na Mont Blanc, są już z innej, nie surrealistycznej, konwencji. Nad akcją *Zmartwychwstania* panują olbrzymie ruskie ikony i kopuły cerkiewne, co bardzo trafnie charakteryzuje nastrój tej sztuki i oddaje jej wielkie dramatyczne wymiary (a nie zwyczajnie naturalistyczne, zwężone).

W tych samych konwencjach Pankiewicz widzi również scenerię sztuk klasycznych: *Cyda*, *Fircyka w zalotach*, *Wesela Figara*. Jest tu zwykle podest ustawiony na środku sceny, a elementy syntetycznie charakteryzujące miejsce

i epokę są zawieszone w przestrzeni; meble w tych dekoracjach są tylko rysunkiem (z drutu), o typowej dla danego stylu linii. Surrealizm jest najwyraźniejszy w scenograficznych fantazjach Pankiewicza do *Turandot* czy *Orfeusza* Monteverdiego, przewidzianych na sceny kolosalne, bezkresnych niemal, z jakimiś wiążącymi w przestrzeni formami, z jakimiś fragmentami autentycznymi (il. 847, 848, 850—852).

Nie sposób scharakteryzować wszystkich scenografów. Jeszcze trudniej poznać dokładnie ich pracę, o której fotografia czy projekt dają znikome pojęcie, ograniczające się co najwyżej do kompozycji w czysto formalnym znaczeniu. Nie znając założeń inscenizacyjnych, wpływu — dobrego czy złego — reżysera i innych okoliczności, możemy popełnić niejedną pomyłkę. Przyszłe prace tych młodych scenografów z pewnością wyraźniej niż dotychczasowe wykażą właściwą ich indywidualność i kierunek oraz znaczenie dla rozwoju polskiej plastyki teatralnej.

Obok tych młodych działają również starsi dekoratorzy, że wymienię Mariana Gostyńskiego, Jana Hawrylkiewicza, Józefa Zboromirskiego, Stanisława Janasika, Mieczysława Nalewajskiego, Antoniego Muszyńskiego, Leonarda Torwirta (bardzo ciekawe prace stworzył w okresie dyrekcji Horzycy w Toruniu), którzy, jeżeli nie tworzą rewelacyjnych plastycznie dzieł, lecz raczej trzymają się tzw. realizmu, to przecież zawsze mogą nauczyć młodych, jak realizować technicznie ich projekty, jak malować, jak pracować w teatrze. Między sceną bowiem a makietą studencką jest jeszcze wielka różnica, a niejeden ciekawy projekt kompromitowała nieudolna realizacja przypadkowych często techników w teatrach prowincjonalnych i nieumiejętność techniczna młodego scenografa, będącego przeważnie jedynie projektantem, bez pojęcia o różnorodności technik teatralnych. Nie byłoby więc słuszne eliminowanie starszych mniej nowoczesnych scenografów, tym bardziej że niektóre tematy całkowicie leżą w ich stylu.

Podobnie jak w okresie międzywojennym sporadycznie projektowali dekoracje malarze i graficy, podobnie i po wojnie można wymienić kilka nazwisk bardziej znanych z innych dziedzin, ale godnych zanotowania również w scenografii, przede wszystkim Siemaszkową, Szancera, Zamecznika.

Olga Siemaszkowa. Świetna ilustratorka książek i pism dla dzieci — zadebiutowała w Łodzi scenografią do bajki Marszaka *Dwanaście miesięcy*, tworząc dekorację bardzo graficzną, trochę pod Daszewskiego (1947). Bardziej indywidualna jest jej scenografia do *Huzarów* Bréala (Teatr Współczesny w Warszawie, 1955) z bardzo pięknie malowanym prospektem (il. 627, 628).

Jan Marcin Szancer. Jest również dużej miary ilustratorem, o wspólnym wyczuciu stylu w kostiumie, rekwizycie i wnętrzu — a więc walorach bardzo teatralnych i realistycznych. Jednak pomiędzy rysunkiem wnętrza

a dekoracją istnieją spore różnice; projekty dekoracji Szancera są bardzo ilustracyjne i prowadzą do dekoracji starego typu. Kostiumy są lepsze — w tej dziedzinie nie jest potrzebna transpozycja z ilustracji na teatr — ale i one poza dobrą charakterystyką postaci i stylu nie wnoszą niczego nowego. Szancer projektował sporo kostiumów dla różnych zespołów tanecznych, estradowych. Z dekoracji wymienić należy: *Porwanie Sabinek* (1948), *Chłopca latającego Szaniawskiego* (Teatr Polski, 1957).

Wojciech Zamecznik. Raczej projektuje dekoracje nie ilustrujące, bardziej teatralne, organizujące przestrzeń sceny — być może, pod wpływem Sawana, z którym najczęściej pracuje, a który ma zwyczaj narzucania plastykowi rozplanowania sceny. Bardzo interesująca była ich inscenizacja *Zielonego gila* Tirso de Moliny (adaptacja Tuwima) w Warszawie w 1950 r. i *Komedii omyłek* Szekspira w Teatrze Ludowym w Warszawie w 1957 r.

Piotr Potworowski. Chociaż nie stworzył wielu scenografii, to jednak wysoka wartość artystyczna i oryginalność tych prac nakazują poświęcić im specjalną uwagę.

Prace Potworowskiego są niewątpliwie przykładem dekoracji malarskiej, w zasadzie przykładem bez precedensu. Wyspiański dążył do stworzenia dekoracji sugerującej trójwymiarowość, Drabik również. W teatrze dramatycznym rozwiązanie przestrzeni sceny było głównym przykazaniem nowoczesnej scenografii. Toteż w polskim teatrze nie spotkamy dekoracji o podobnych założeniach, jak np. dekoracja Picassa czy Légera, które są tylko tłem dla aktorów, a ściślej mówiąc, dla tancerzy, gdyż artyści ci projektowali scenografię dla baletu. Potworowski zaryzykował tę próbę z dekoracją-tłem w teatrze dramatycznym i rezultat okazał się nie tylko bardzo interesujący dla speców, lecz nie wywołał prawie żadnego buntu ze strony publiczności, został zaakceptowany. O ile *Wesele* Wyspiańskiego budziło pewne niepokoje, to zarówno *Woyzeck* i *Pośredniczka matrymonialna*, jak przede wszystkim *Historia fryzjera Vasco* zostały uznane nawet przez krytyków za wspaniałe osiągnięcia (il. 800—804).

Malarstwo Potworowskiego posiada jakieś cechy prymitywistyczne, pewną naiwność, prostotę — oczywiście bardzo wyrachowaną, świadomą — która przeciwstawia się pewnej arogancji malarstwa dzisiejszego. Jest ono spokojne, szczerze, poetyckie, ale skromne i ciche. Nie znaczy to, że jest pozbawione brzmienia, dźwięków czystych, subtelnych, wyrafinowanych nawet, jakich nie spotkamy u prymitywistów z bożej łaski. Jest to prymitywizm wielkiego malarza. Zaproszenie takiego artysty do współpracy wymagało wielkiego smakoszystwa w dziedzinie malarskiej. Jest to dużą zasługą Tadeusza Byrskiego (był wówczas dyrektorem teatru w Poznaniu) i Jerzego Kreczmara z Teatru Współczesnego w Warszawie, że się na ten eksperyment, dosyć przeciwny zasadniczej koncepcji scenografii polskiej (architektonicznej, rzeźbiarskiej), zdecydowali.

Scenografia do sztuki Schehadégo (*Historia fryzjera Vasco*, 1961) wydaje mi się przykładowa. Może dlatego, że poetycka naiwność autora tak doskonale tra-

fiała w styl Potworowskiego. Dekoracje ograniczają się do tła-prospektu i kilku rekwizytów. Reszta — boki sceny, góra, podłoga — są z szarego płótna, są nieważne. Dekoracje są wiernym powtórzeniem projektów i zachowują pewną „nieudolność“ malowania, prowadzenia kreski, przekazują szkicowość i spontaniczność projektu. Ta sama zasada w wykonaniu rekwizytu. Koła wozu są krzywe i płaskie — jakby wycięte z projektu. Płaskość, brak perspektywy, jakiegokolwiek iluzji jest cechą tej dekoracji. Domy są tylko kolorowymi plamami. Kolor jest tu chyba sprawą najbardziej frapującą — różne zestawienia żółtych, fioletów, zieleni bardzo intensywnych. W scenach, w których akcja oparta jest silniej na metaforze, Potworowski maluje w tle jakieś, z fantazji dziecka rodem, czarne drzewa i ptaki-liście. Z tymi dekoracjami na ogół współgra kostium, przede wszystkim jako kolorowa plama.

Kto wie, czy po tych wszelakich architektonicznych dekoracjach, po tej precyzji niemal kreslarskiej dekoracji graficznej twórczość Potworowskiego nie jest jakimś orzeźwiającym nurtem. A w każdym bądź razie nurtem nowym i wzbogacającym polską scenografię.

Należałoby wspomnieć tutaj jeszcze nazwisko Marii Jaremiarki (1908—1958), wybitnej malarki sztalugowej, reprezentującej specyficzny rodzaj abstrakcjonizmu, która zaledwie parę razy projektowała scenografię. W okresie międzywojennym bierze ona udział w pracach „Cricot“ i w szopkach politycznych Adama Polewki. Po drugiej wojnie, w 1948 r., zdobywa pierwszą nagrodę w konkursie na scenografię do baletu *Swantewit* Perkowski. Potem projektuje kostiumy w „Cricot II“ do *Cyrku* Mikulskiego i *Mątwy* Witkiewicza.

XV
PLASTYKA
W TEATRZE
LALEK

Teatr lalek można uważać za teatr najbardziej plastyczny, komponowany, artystyczny, bo w zasadzie nie występuje w nim autentyczny człowiek z naturalistycznym ruchem, lecz stworzona przez artystę lalka, syntetycznie określająca postać swoją formą, gestem, ruchem. Mamy więc tu do czynienia z jakąś transpozycją artystyczną zastępującą autentyk — a to jest warunkiem każdej sztuki, plastycznej przede wszystkim.

Z teatrem dramatycznym teatr lalek jest dosyć blisko spokrewniony. Można by nawet postawić tezę, że dzieje teatru to walka pomiędzy aktorem a lalką. Gdy zwycięża człowiek, teatr zbliża się do autentyku, imitacjonizmu, gdy lalka — teatr staje się bardziej formalny, artystowski. Najczęściej spotykamy formę pośrednią. W Grecji aktor nakłada maskę i koturny, odczłowiecza się, marionetyzuje. W komedii dell'arte maska, kostium, ruch aktorów, tak odległe od jakiegokolwiek naśladownictwa „prawdziwego człowieka“, stanowią elementy czystego artyzmu. „Aktor, który zakłada na twarz maskę, opiera swą grę nie na zmienności fizjonomii ani na głosie, lecz na ruchu całego ciała.“¹¹³ I tak pojmuje zadanie aktora Meyerhold i Tairow. Craig walcząc z naturalizmem proponuje zastąpić żywego aktora nadmarionetą. Piscator i Grosz dla wzmocnienia ostrza antywojennej satyry Haška wprowadzają na scenę kukły. Schiller znów wyraża wielkość i potęgę aniołów przy pomocy marionet.

W teatrze współczesnym ten „romans z marionetą“ układa się na jeszcze innej zasadzie. „Z jednej strony rozwój dramatu intelektualnego i dramatu niemal abstrakcyjnie wyodrębnionych postaw moralnych poszedł w kierunku form kameralnych, małowodowskich. Na ogołoconej z dekoracji scenie prowadzi swój tragiczny monolog człowiek obozów śmierci i bomby atomowej. Marioneta nie pcha się taktownie w niedostępne dla niej rejony. Tym bardziej że antynaturalistyczne tendencje w teatrze raz po raz dochodzą do głosu i wtedy ona właśnie

przybywa na scenę, nie by walczyć, konkurować z aktorem, lecz by z nim współgrać. Groteskowość mechanizmu współczesnego świata znajduje w niej świetnego odtwórcę partii absurdalnych.“¹¹⁴ To trafne spostrzeżenie Krystyny Mazur świetnie ilustrują takie przedstawienia, jak *Czekając na Godota* (zmarionetyzowane postacie na pustej scenie teatru kameralnego), *Krzesła*, *Księżniczka Burgunda*, montaż „teatru“ Gałczyńskiego, sztuki Witkacego.

Z kolei w teatrze lalkowym widzimy wpływy żywego aktora. Nie tylko żywy aktor jest wprowadzany do spektakli z lalkami, lecz często lalka stara się naśladować możliwie jak najwierniej człowieka: porusza ustami, oczami jak żywy krasnoludek.

U ludów pierwotnych „prateatr“ dramatyczny i lalkowy są ze sobą ściśle zespolone. „Aktorzy“ występują w maskach fantastycznych, malują ciało przeróżnymi kolorami lub ubierają się w dziwaczne kostiumy. Gdzie indziej znów teatr lalkowy spełnia rolę obrzędową, jest księgą wierzeń i bohaterskich czynów, historią legend narodowych.

Teatrem lalkowym bardzo gorliwie zainteresowali się wielcy artyści plastycy naszych czasów, szczególnie ci, których skupiał Bauhaus (m. in. Klee, Schlemmer, Schmidt), oraz Léger, Picasso, Miró, Calder, Tauber-Arp. Oni, pomimo że zajmowali się lalkami dorywczo, nadali współczesnemu teatrowi lalkowemu wysoką rangę artystyczną, szczególnie plastyczną. Takimi „patronami“ nie mogą się poszczycić ani dramaturdzy, ani reżyserzy teatrów lalkowych.

Tradycja polskiego teatru lalkowego opiera się przede wszystkim na szopce.¹¹⁵ W innych krajach jest bardziej świecka i reprezentują ją Pietruszka w Rosji, Punch w Anglii, Polichinelle i Pulcinella we Francji i Włoszech, później Guignol. Już z tego widać, że tradycje polskie wysuwają na plan pierwszy teatr jako całość, a nie bohatera jednostkowego — stąd może wyraźne u nas tendencje do większej dbałości o całość spektaklu niż o precyzję i technikę jednej lalki. Pomimo tej tradycji teatr lalkowy naprawdę rozwinął się dopiero po II wojnie światowej i w krótkim czasie osiągnął wysoki, międzynarodowy poziom. Ten rozwój zawdzięcza finansowej pomocy państwa, ambicjom i pasji wielu lalkarzy oraz uznaniu, jakim cieszą się teatry lalkowe szczególnie u naszych sąsiadów, w Związku Radzieckim (Obrazcow) i Czechosłowacji (Skupa).

W terminologii polskiej przyjęto nazywać wszystkie teatry marionetkowe, kukielkowe itp. — teatrami lalkowymi. Lalki dzielą się na kukielki, jawajki, pacynki, marionetki, lalki płaskie i maski.

K u k i e ł k ą nazywamy lalkę na kijku poruszaną od dołu; ruchy rąk i nóg powstają na zasadzie odrzutu; format lalki dowolny.

J a w a j k a jest również osadzona na kijku, ale ręce ma przymocowane do cienkich drutów, którymi porusza jeden lub kilku lalkarzy.

Pacynka jest lalką rękawiczkową, osadzona jest na dłoni lalkarza, a jej wielkość uzależniona jest od wielkości ręki człowieka.

Marionetka (czyli **lątka**) jest lalką zawieszoną na niciach i w przeciwieństwie do poprzednich jest poruszana od góry przez jednego lub kilku lalkarzy.

Lalki płaskie mogą być cieniowe, czarne lub kolorowe i transparentowe. Poruszane są za pomocą drutów przytwierdzonych do różnych partii lalki. Wielkość dowolna.

Maski wielkości wyraźnie nadnaturalnej i formy wyraźnie antyrealistycznej — jak np. karnawałowe — również zalicza się do teatru lalkowego.

Z formy lalek wynika architektura sceny i widowni oraz oświetlenie.

Lalki poruszane od dołu wymagają widowni parterowej i poziomej. Wzrok widzów musi się znajdować mniej więcej na poziomie krawędzi dolnej ramy sceny, poza którą kryją się poruszający kukielki czy jawajki lalkarzy. Podłoga sceny, na której stoją lalkarze, znajduje się poniżej podłogi widowni, tak aby stojący lalkarz nie był widziany przez publiczność.

Lalki poruszane od góry dopuszczają widownię piętrową. Wówczas scena jest podzielona na dwie części — przednią, na której występują lalki, i — tylną, wyższą od lalkarzy, którzy nachyleni nad sceną właściwą (przednią) trzymają w rękach nici prowadzące marionetki.

Trzeci rodzaj teatru — maski karnawałowe — pozwala na całkowicie swobodne poruszanie się na scenie czy w przestrzeni otwartej.

Te wszystkie lalki oświetlone są zasadniczo z przodu, widoczna więc jest ich bryła, kolor, faktura.

Lalki cieniowe czy transparentowe wymagają światła tylnego.

Możliwe są różne połączenia lalek, a więc i różne warianty architektury scenicznej.

W okresie międzywojennym największe zasługi w dziedzinie sztuki lalkowej miał teatrzyk „Baj“, oparty o Robotnicze Towarzystwo Przyjaciół Dzieci. Podczas II wojny światowej w obozach jenieckich powstają teatrzyki lalkowe, dające i twórcom, i widzom jakiś surogat teatru. Również w kraju działa wiele teatrzyków lalkowych, tajnych, ośmieszających okupantów. Jan Sztaudynger twierdzi, że w tym okresie działało około 90 teatrzyków lalkowych w kraju i za granicą, a po wojnie na terenie Polski około 130! Przedstawienia nie mają jednak celów artystycznych, lecz przede wszystkim cele polityczne i dydaktyczne.

Do naszych najwybitniejszych teatrów lalkowych należą:

— „Groteska“ w Krakowie pod kier. Władysława Jaremy, a później Zofii Jaremowej, ze scenografami Kazimierzem Mikulskim, Lidią Minticz, Jerzym Skarżyńskim.

— „Lalka“ w Warszawie pod kier. Janiny Kilian-Stanisławskiej, a potem Jana

Wilkowskiego, ze scenografami Zofią Stanisławską-Howurkową i Adamem Kilianem.

— „Guliwer“ w Warszawie pod kier. początkowo Ireny Sowickiej, ze scenografem Tadeuszem Sowickim; obecnie kier. Monika Snarska.

— „Baj“ w Warszawie pod kier. Jerzego Dargiela.

— „Teatr Dzieci Zagłębia“ w Będzinie pod kier. Jana Dormana (scenograf).

— „Arlekin“ w Łodzi pod kier. Henryka Ryla, ze scenografami początkowo Ali Bunschem, potem Zofią Gutkowską, Wacławem Kondkiem, Stanisławem Fijałkowskim.

— „Pinokio“ w Łodzi pod kier. Wandy Byrskiej, ze scenografem Stanisławem Byrskim.

— „Miniatura“ w Gdańsku pod kier. Ali Bunscha (od 1951 r.), który jest równocześnie scenografem tego teatru.

— „Marcinek“ w Poznaniu ze scenografem Ireną Pikiel, od 1960 r. pod kierunkiem Leokadii Serafinowicz (scenograf).

— „Baj Pomorski“, ze scenografem Eligiuszem Baranowskim.

— „Banialuka“ w Bielsku-Białej pod kier. scenografa Jerzego Zitzmana.

— Teatr Ziemi Opolskiej — scena lalkowa pod kier. Jana Smólki, ze scenografem Zygmuntem Smandzikiem.

Bardzo ważną rolę w tych teatrach odgrywają plastycy, którzy są bądź dyrektorami teatrów, bądź inscenizatorami. Projekt dekoracji, a przede wszystkim lalki, określa charakter postaci, jej ruch i gest, określa konwencję całego teatru, bardziej imitacyjną czy artystyczną. Dlatego również wszyscy twórcy teatru lalek muszą być przynajmniej znawcami plastyki, ażeby z jednej strony mogli porozumieć się ze scenografami, z drugiej, ażeby w tych samych konwencjach komponowali ruch, gest, interpretację słowa, muzykę. Naśladownictwo autentyku w teatrze lalkowym nie jest wskazane. Ze względów czysto technicznych trzeba upraszczać sylwetę postaci; ręce, zamiast mieć pięć palców, najczęściej mają tylko trzy lub cztery; głowę musi się powiększyć dla wyrazistości; gestykulacja jest ograniczona do kilku tylko ruchów, które są bardziej zamaszyste od naturalnych. Te ruchy, ta wielka głowa prowadzą do pewnej karykaturalnej, to znaczy przerysowanej formy plastycznej, do groteski. Z kolei groteska budzi na ogół śmiech — i ten teatr ma za zadanie wywoływanie śmiechu, wesołości.

Porozumienie między reżyserem a scenografem jest o tyle ważniejsze w teatrze lalkowym niż dramatycznym, że tutaj trzeba najpierw stworzyć aktora, z którego wyrazu plastycznego będzie widz mógł rozpoznać charakter psychiczny postaci, który (przez zastosowanie pewnego mechanizmu) będzie zdolny do wykonywania tych, a nie innych ruchów charakterystycznych. Wymową lalki jest jej plastyka: forma głowy i oczu, wielkość rąk, ogólna sylwetka; uzupełnieniem jest ruch, a raczej dyspozycja ruchowa, z której potem aktor-lalkarz wydobywa różne (choćby bardzo ograniczone) możliwości gestykulacyjne.

Te wszystkie trudności prowadzą jednak do jakiejś integralnej formy, do jedności i jednolitości wszystkich elementów wzajemnie się uzupełniających, we wspólnej konwencji pomyślanych, *s k o m p o n o w a n y c h*.

Przeglądając kilka roczników „Teatru Lalek” z lat po 1950 napotkałem na różne artykuły o najróżniejszej tematyce z wyjątkiem tematyki plastycznej. A przecież jest to problem bardzo istotny. Lalka jest komponowana na zasadzie zestawień brył i kolorów, kontrastów i podobieństw, na zasadach kompozycji plastycznej tej samej, która obowiązuje w rzeźbie, obrazie, scenografii. Scenografowie teatru lalkowego, podobnie jak scenografowie teatru dramatycznego, są plastykami, a na przedstawienie mają nawet wpływ znacznie większy; oprócz tego zawodu uprawiają malarstwo, grafikę, a czasem projektują dekoracje w teatrze dramatycznym. Reżyserzy również muszą być w jakiś sposób obeznani z plastyką.

Teatr lalkowy, jak powiedzieliśmy, jest młody. Pomimo to widoczna jest ewolucja formy plastycznej. Lalki z szopki „Zielonego Balonika” wiernie zachowują proporcje człowieka, a ich karykaturalność jest znikoma — a przecież tekst był satyryczny, wierszowany i śpiewany. Późniejsze lalki, np. do szopek politycznych projektowane przez Jerzego Zarubę, mają inny charakter: głowa jest powiększona, a nos przybrał rozmiary nochala — przerysowane są cechy charakterystyczne, powiększone jedne, pomniejszone inne, ale w sposób realistyczny. Potem, niewątpliwie pod wpływem kubizmu i abstrakcjonizmu, forma lalek jest bardziej zgeometryzowana: głowa i brzuch są kulami, nogi i ręce — walcami, kapelusz — stożkiem. Takie lalki tworzy Schlemmer czy Arp już w pierwszej ćwierci naszego wieku; w Polsce — ukazują się dopiero po drugiej wojnie. Obserwujemy również wpływy neorealizmu. Kula głowy przybiera kształt gruszki, nos nie jest już geometrycznym stożkiem, lecz ma formę bardziej skomplikowaną, choć skomponowaną; widoczne jest zróżnicowanie faktury twarzy i włosów. Wpływy surrealizmu zaznaczają się w zmianie proporcji poszczególnych członów lalki, ale przede wszystkim w ożywianiu przedmiotów: ręka w rękawiczce jest kobietą, jabłko jest lalką. I tak jak dla małych biednych dziewczynek Andersena każdy przedmiot owinięty w jakąś chusteczkę mógł być lalką-dzieckiem, podobnie dzisiejszy lalkarz proponuje dzieciom do zabawy miotłę, wieszak, talerz i kubek plastikowy — wszystkie przedmioty codziennego użytku. A może sprawa ma się odwrotnie, może to artysta podejrzwał, jak dzieci ożywiają martwe przedmioty, piękne i barwne, nowoczesnej kuchni?

Nowe formy jest czasem łatwiej wprowadzić do teatru dla dzieci niż dla dorosłych; dziecko nie ma nawyków, nie jest przyzwyczajone do tradycji, starych konwencji; dziecko tworzy bardzo piękne rysunki, a przede wszystkim malowidła, które można by określić jako nowoczesne prymitywy. I nowoczesną plastykę, język nowoczesnej inscenizacji, lepiej czuje niż dorosły. Dlatego teatr lalkowy tak ważną odgrywa rolę w formowaniu estetyki młodego człowieka, a od plastyków wymaga jak największych ambicji teatralnych. Toteż wielu

wybitnych plastyków — malarzy sztalugowych współpracuje z teatrami lalkowymi.

Teatr lalkowy nie ogranicza swojej twórczości jedynie do dzieci, lecz obejmuje również dorosłych. Wspomniałem już o teatrze Bauhausu, który był jakimś studium ruchu i dźwięku w przestrzeni ograniczonej — znalazły tu swoje odbicie matematyczne zainteresowania kubistów i abstrakcjonistów. Surrealiści równie żywo interesują się teatrem, gdyż operują perspektywą, przedmiotem i, bardzo często, manekinem; a więc lalką ożywioną. W polskich inscenizacjach spotykamy od czasu do czasu aktora w masce. Trudno byłoby jednak te przedstawienia zaliczyć do teatru lalkowego, jako że aktor dramatyczny nie wyciąga żadnych wniosków dla interpretacji wokalne i gestycznej z faktu posiadania maski nieruchomej. Inaczej te sprawy wyglądają w teatrze lalkowym. Może dlatego, że zespół przywykł do grania z prawdziwymi lalkami, czuje ruch lalki. Aktor lalkowy po założeniu maski staje się lalką. Ta forma inscenizacyjna szczególnie odpowiada surrealistom, zarówno plastynom, jak i dramaturgom. Łatwo w tej formie balansować między prawdą i urojeniem, między codziennością i kosmosem, między życiem i śmiercią, między realizmem i uogólnieniem.

Postaramy się scharakteryzować najwyraźniejsze indywidualności artystyczne i na dziełach ich pokazać kierunki plastyczne, o których była mowa.

Zofia Stanisławska-Howurkowa była jednym z najstarszych plastyków lalkarzy (ur. 1895, zmarła tragicznie w 1960 r.). Z wykształcenia była rzeźbiarzem i grafikiem. To zawazyło na jej pracach lalkarskich. Celowała raczej w tworzeniu postaci niż dekoracji. Interesowała ją psychika, charakter, typ narodowy. Widoczne to było przede wszystkim w sztukach rosyjskich. Howurkowa dobrze знаła Rosjan, wychowała się na kresach wschodnich, podczas II wojny światowej znalazła się na Ukrainie. Jej Rybak z *Bajki o rybaku i rybce* wg Puszkina jest wielkim, silnym chłopem, ale dobroniosnym, pozwalającym swojej herod-babie ciosać sobie kołki na głowie. Złośliwiej charakteryzuje ową Babę i niektóre postacie z *Wielkiego Iwana* (wg Sergiusza Obrascowa i S. Preobrażeńskiego), jak Car, Pop, Żandarm. Charakteryzacja ta jest syntetyczna, prosta, ale trafna. Forma jest wyraźnie neorealistyczna, wyraźnie komponowana. Szczegóły naturalistyczne są odrzucone. Różnice faktury uwydatnione: twarz jest najczęściej wyklejona z papieru pakowego, a jego kolor szaroróżowy i lekka przezroczystość są atrybutem skóry; włosy Howurkowa robi ze sznura, któremu nadaje rysunek splotów, pukli — formę graficzną. Również kompozycja kostiumu jest oparta na jakiejś prawidłowej bryle, stożku, walcu. To zespolenie wartości formalnych i psychicznych pozwala nazwać lalki Howurkowej klasycznymi (il. 899—905).

Howurkowa najczęściej sama wykonywała swoje lalki, i to z wyjątkową sta-

rannością. Projekty jej są bardzo precyzyjne — przez co tracą na efektywności podania, ale wykonane lalki mają dużo życia, wyrazu.

Współpraca Howurkowej z teatrem lalkowym miała duże znaczenie dla plastyki tego teatru, bo od samego początku wyznaczała wysoki poziom artystyczny i techniczny scenografii, od *Niebieskich migdałów* zaraz po wojnie, jeszcze w Krakowie. Ona była jedyną szkołą Adama Kiliana i, sądząc, wzorem dla wielu młodych scenografów. Praca jej została nagrodzona na Festiwalu Sztuk Radzieckich w 1950 r., a w 1960 r. na Festiwalu Sztuk Polskich.

Do najważniejszych prac Howurkowej prócz wymienionych poprzednio *Bajki o rybaku i rybce* i *Wielkiego Iwana* należy zaliczyć jeszcze *Kopciuszka*, *Panią Twardowską*, *Krzesiwo*, *Króla gór*, *Koziołeczka* i *Świniopasa* oraz oprawę plastyczną filmów rysunkowych *Damon* i *Pan Korek*.

Adam Kilian. Najmłodsza latorośl rodu Stanisławskich. Studia w Akademii przerwał na korzyść praktycznej pracy w teatrze lalkowym pod opieką Howurkowej. Ale dosyć szybko określił własną indywidualność, kierując się raczej na kolor i impresję niż spokojną rzeźbę. Jego projekty odznaczają się malarską swobodą w operowaniu rysunkiem i plamą — czasem te wartości zatracają się przy realizacji (il. 898, 906—911, 915—919). Toteż Kilian ustawicznie zmienia technikę od rzeźbiarskiej do malarskiej i graficznej; próbuje malarstwa na szkłe i stosowania różnych wyrobów plastikowych. Posiada zarówno w dziedzinie inscenizacji, jak i techniki dużo inwencji. Problemy psychologiczne absorbują go w mniejszym stopniu, nie narzuca widzowi charakteru postaci. Współpraca Kiliana jako twórcy dekoracji z Howurkową, twórcą postaci, wydaje się, była bardzo pożyteczna. Wówczas Kilian tworzył formy rzeźbiarskie, architektoniczne, o wyraźnie akcentowanej plastyce trójwymiarowej. Powstawały jakieś klasyczne przedstawienia lalkowe. Scenografia do sztuk, które Kilian sam projektuje, odznacza się większą swobodą formalną. Przykładem może być *Guignol w tarapatach*, *O Zwyrtałowej muzyce*, *Zaklęty rumak*. Pierwsza inscenizacja (Wilkowskiego) łączy żywego aktora z lalką, pokazuje cały mechanizm teatru lalkowego, improwizowanego jakby w Paryżu (który, dla podkreślenia „autentyzmu“, jest przedstawiony olbrzymią fotografią). Scenografia *Zwyrtały* oparta jest na podhalańskim malarstwie na szkłe z wykorzystaniem jego barwności, naiwności — całego czaru sztuki ludowej. Kilian stosuje tu różne techniki: lalki płaskie i trójwymiarowe (te ostatnie występują zwykle w drewnianej ramce, jak obrazki), dekoracje natomiast są płaskie, malarskie, ornamentacyjne. Na zawsze pozostaną w pamięci widzów niektóre obrazy, jak rozkołysane dzwony wielkanocne, bitwa... Tę złotą żyłę folkloru Kilian eksploatuje dalej. Widzimy to w *Zaklętym rumaku*, w którym lalki (grane przez żywych aktorów) mają kostiumy wiklinowe, jakby kosze z wikliny. Również „dekoracja“ do montażu poezji ludowej *Wieża malowana* (świetna recytacja Wojciecha Siemiona) wywodzi się z jakichś chochołów skrzyżowanych z „kostiumami“, jakie noszą chłopcy wiejscy grający w różnych obrzędach wielkanocnych. Były to wielkie

lale, dwumetrowe, wykręcone ze słomy, ze słomianych wiechciów, które stały przez cały wieczór na scenie i jakby partnerowały aktorowi — jak strachy na polu lub jak kukły w surrealistycznych obrazach.

A gdy reżyser Józef Gruda chciał pokazać *Zemstę* Fredry w formie groteski, a postacie jak kukły, to zwrócił się do Kiliana o projekty. Wyszła jakaś *Zemsta* szopkowata, bardzo ciekawa i nowa. Obecnie obaj artyści opracowują inscenizację *Wesela* Wyspiańskiego i wybór Kiliana jako scenografa nie jest tu chyba przypadkowy.

Najważniejsze prace scenograficzne: *Zielony mosteczek* wg J. Zaborowskiego (1952), *Wielki Iwan, Bajka o rybaku i rybce, Krzesiwo* (we współpracy z Howurkową) oraz wymienione już: *Guignol w tarapatach* J. Wilkowskiego i L. Moszczyńskiego (1956) w reżyserii J. Wilkowskiego (widowisko to otrzymuje na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bukareszcie Złoty Medal i Wielką Nagrodę Festiwalu), i *O Zwyrtałowej muzyce, czyli Jak góral dostał się do nieba* J. Wilkowskiego wg K. Przerwy-Tetmajera (reżyseria Wilkowskiego, 1958), wreszcie *Zaklęty rumak* wg Leśmiana (1960, reżyseria Zb. Kopalki), *Zemsta* Fredry w Szczecinie (1961, reżyseria Grudy).

Kilian ilustrował sporo książek dla dzieci: *O smoku wawelskim, Pyza na polskich drózkach, Karuzela, Daleka podróż małego Lucka, Przygody Kasperka*. Projektował lalki i dekoracje do filmów lalkowych: *Przygody rycerza Szalawiły, Sindbad żeglarz, Jak to ze mnem było*.

Tadeusz Sowicki. Studiował scenografię w ASP w Warszawie pod kier. Wł. Daszewskiego. Zaraz po wojnie organizuje wraz z żoną Ireną Sowicką teatr lalkowy „Guliwer” w Warszawie. Teatr odznacza się dużymi ambicjami artystycznymi, szczególną dbałością o stronę plastyczną. Zaprasza do współpracy wartościowych plastyków: Jerzego Srokowskiego, Mariana Bogusza.

Z ważniejszych prac Sowickiego należy wymienić: *Dwanaście miesięcy* wg S. Marszaka (1950), *O dwóch takich, co ukradli księżyc* wg K. Makużyńskiego (1956), *Wielka przygoda* wg G. Rodariego, Z. Ernst i I. Sowickiej (1956).

Lalki są rzeźbiarskie, syntetyczne, zarówno w formie głowy, jak i kostiumów. Tendencje graficzne, bardzo wyraźne w dekoracjach Sowickiego, dostrzec można i w lalkach: w graficznym podziale kostiumu na barwne pasy, w wyraźnych zestawieniach kolorystycznych. Psychika postaci jest zaznaczona, ale ważniejsza wydaje się kompozycja form, ich proporcje, kontrastowe zestawienie, podział (il. 920—922, 951).

Ali Bunsch (ur. 1925). Studia malarskie rozpoczął podczas wojny w Krakowie. Po wojnie uzupełnia je w ASP i w Studiu Teatralnym (E. Eibisch i A. Pronaszko). Pracę scenograficzną rozpoczyna w teatrze dramatycznym w Krakowie, lecz równocześnie angażuje się do teatru lalkowego „Groteska”, w którym projektuje wspólnie z A. Cybulskim oprawę plastyczną *Kolorowych*

piosenek wg G. Franta (1946), *Cudownej lampy Aladyna* (z Z. Jaremową) wg Wł. Jaremy i H. Ryla (1948). Potem pracuje w „Arlekinie” w Łodzi i wreszcie w Gdańsku w teatrze lalkowym „Miniatura” (którego jest również dyrektorem od 1953 r.). W Łodzi realizuje sztukę *Sambo i lew* wg G. Franta (1950), w Gdańsku m. in. *Szewczyka Dratewkę* wg M. Kownackiej (1954), *Pastoralkę* wg L. Schillera (1957) i *Biwak z przyśpiewkami* wg H. Januszewskiej (1958).

W 1960 r. Bunsch przedstawia na Festiwalu Polskich Sztuk Lalkowych piękne dekoracje i lalki do *Flisaka i Przydróżki* Hanny Januszewskiej i *Pastoralki* Schillera. Dekoracją dla obu spektakli była krakowska szopka.

Bunsch odznacza się dużą pomysłowością inscenizacyjną i plastyczną, zamiłowaniem do poszukiwań różnorodnych rozwiązań technicznych (il. 942—950). Często wprowadza żywego aktora, uzyskując w ten sposób lepszy kontakt z widownią. Nie ogranicza się do samej scenografii teatru lalkowego. Dosyć często projektuje dla teatru dramatycznego, a prace te są bardzo interesujące: *Ptak* J. Szaniawskiego (1956), *Zbrodnia i kara* wg Dostojewskiego (1958). Przejawiają się w nich tendencje do charakteryzowania nastroju i symboliki dramatu, unikanie autentyzmu i opisowości w określeniu miejsca akcji. Bunsch bierze udział w wystawach grafiki i malarstwa sztalugowego, wychodząc ze słusznego założenia, że scenograf jest plastykiem i powinien uprawiać wszystkie dyscypliny.

Zofia Jaremowa (ur. 1919). Przed wojną studiuje w Warszawie historię sztuki i bierze udział w pracach eksperymentalnego teatryku krakowskiego „Cricot” (pod kierownictwem Jaremów). Po wojnie kontynuuje pracę i studia; studia u prof. Dunikowskiego (rzeźba) i Frycza (scenografia) w krakowskiej ASP, pracę — w teatrze lalkowym „Groteska”, którego później zostanie reżyserem i dyrektorem. Jej najciekawszymi opracowaniami plastycznymi są chyba: *Cyrk Tarabumba* i *Złoto króla Megamona* J. Kaliby (1955). Wydaje się jednak, że praca reżyserska bardziej pociąga Zofię Jaremową, a talent i wiedza plastyczna są w tej pracy dobrym sprzymierzeńcem, szczególnie w teatrze lalkowym. Na festiwalu lalkowym w 1960 r. Zofia Jaremowa zdobywa pierwszą nagrodę za reżyserię sztuki Mrożka *Męczeństwo Piotra Oheya*, wystawionej z aktorami w maskach. Na tej samej zasadzie inscenizowała, lecz z mniejszym sukcesem, Różewicza *Kartotekę*. Ten typ inscenizacji jest tradycyjny dla „Groteski” i rezultaty są bardzo interesujące, szczególnie w sztukach o tendencjach surrealistycznych.

Kazimierz Mikulski, Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński. Wnoszą oni do teatru lalkowego nowy element plastyczny — surrealizm, styl z pewnością bardzo bliski zarówno twórcy „Zielonej Gęsi”, jak i przyjacielowi Salvadora Dali, Lorce. Ze sztuk K. I. Gałczyńskiego inscenizowali plastycznie *Gdyby Adam był Polakiem* (reżyseria Z. Jaremowej) i *Noc cudów* (reżyseria Wł. Jaremy) — obie w 1955, ponadto *Orfeusza w piekle* (reżyseria Z. Jaremowej) — w 1957 r., a z utworów F. Garcia Lorki — *Szopkę don Cristobala*

(reżyseria J. Wolskiego) — w 1957 r. Wybitnymi osiągnięciami plastycznymi były również przedstawienia: *Konik Garbusek* P. Jerszowa i Wł. Jaremy (1950), *Nowe szaty króla* wg Andersena (1951), *Igraszki z diablem* J. Drdy (1952), *Złoty klucz* wg A. Tołstoja (1957), *Opera za trzy grosze* wg Brechta (1958).

Scenografia Mikulskiego, Minticz i Skarżyńskiego zrywa całkowicie z konwencjami panującymi w teatrach lalek zarówno w Polsce, jak i w Związku Radzieckim. Niektóre fragmenty dekoracji unoszą się w powietrzu; plastyka form jest bardzo silnie akcentowana, ale te formy mają jakieś dziwne proporcje, są najczęściej przeraźliwie wysokie; brak jest powiązania między poszczególnymi fragmentami dekoracji, jakiś wycinek określa całość (balkonik na czarnym tle kotary sugeruje dom); chmurki nie mają lekkości, lecz są jakimiś wrzecionowatymi bryłami, grawitującymi w przestrzeni.

Twórcami projektów dekoracji są najczęściej Mikulski i Skarżyński. Mikulski jest bardzo interesującym malarzem sztalugowym, biorącym udział w wielu wystawach zagranicznych. Jest również reżyserem dramatycznym (*Komedia omyłek* Szekspira w Katowicach, 1956). W 1957 r. stworzył w Krakowie „Cricot II”, do którego sam pisze teksty, reżyseruje i gra — słowem, widoczne jest u tego artysty dążenie do opanowania wszystkich dziedzin sztuki, wypowiadania się w różnych formach. Skarżyński jest grafikiem, a jego ilustracje mają swój specyficzny styl, m. in. przez zamiłowanie do wydłużania postaci, precyzję rysunku, poezję.

Podobny charakter artystyczny mają lalki (ten termin właściwie nie bardzo pasuje do tych... rzeźb ruchomych czy manekinów). Twarz jest zawsze bardzo gładka, prawidłowo owalna lub kulista; oczy są zawsze wrzecionowate — niemal geometryczne figury, a przecież doskonale charakteryzują postać o psychice trochę smętnej, apatycznej, zrezygnowanej. W ciągu kilku lat powstał w „Grotesce” własny, oryginalny świat ludzi, ludzi współczesnych, poetyckich i zatroskanych (il. 912—914, 923—932).

I podobnie jak w najlepszych teatrach dramatycznych widzieliśmy tworzenie się nie tylko indywidualności scenografa, lecz również — przez odpowiedni dobór repertuaru i stałą współpracę artystów o podobnych zasadach, stylu, konwencjach, przekonaniach — indywidualności samego teatru, tak wśród teatrów lalkowych taką wyraźną jednolitość posiada „Groteska”. Jest to w dużym stopniu zasługą Wł. Jaremy.

W ostatnich latach (1960—1961) Skarżyński i Minticz projektowali kilka opraw plastycznych w teatrach dramatycznych, i to z dużym sukcesem. Wymienić tu należy przede wszystkim *Apelację Villona* Barnasia (il. 727—729) i *Indyka* Mrożka (il. 731), obie sztuki w reżyserii Zamkow-Słomczyńskiej. Scenografia w stylu surrealistycznym była w obu wypadkach bardzo trafna. W pierwszej opierała się na konwencjach malarstwa wczesnorennesansowego, z typową perspektywą zaakcentowaną nadmiernym skrótem oraz na obrazach Boscha, z „surrealistycznymi” potworkami. W *Indyku* karczma (miejsce akcji)

rozciągała się aż do samego horyzontu i na tej niewymiernej przestrzeni były ustawione stoliki z polską ówiaratką wódki na każdym. Stoliki zajmowały nawet horyzont... Na środku sceny jeden stolik olbrzymi stanowił podest — jakby pierwsze piętro domu, do którego prowadziły żelazne schodki; tam rozgrywały się sceny między kochankami. Połączenie konkretnych, autentycznych przedmiotów z metaforyczną przestrzenią stanowiło bardzo czytelny i słuszny komentarz sztuki. W projektach kostiumów panowała ta sama zasada. I tak chłopci siedzący przy jednym ze stołów byli ubrani z krakowska, z piórami przy kapełuszach, ale nogi mieli bose. I na tym przykładzie można stwierdzić słuszność zasady łączenia pisarza i malarza z podobnych kierunków — wspólnie się tłumaczą i uzupełniają.

Władysław Jarema. Chociaż nie jest plastykiem, to podobnie jak niektórzy wielcy reżyserzy teatrów dramatycznych (o których pisaliśmy na początku niniejszej części) wybitnie przysłużył się postępowi w dziedzinie teatru lalkowego, a może nawet w dziedzinie teatru *tout court*. Od pierwszych prac w „Cricot“ do ostatnich inscenizacji w „Grotesce“ linia artystyczna Jaremy jest stale ta sama: ucieczka od naturalizmu, poszukiwanie nowego języka w porozumiewaniu się z nowym widzem, tworzenie, a nie naśladowanie i małpowanie. Z teatru lalkowego Jarema przechodzi do teatru dramatycznego z aktorem w masce — realizuje marzenia tych wielkich inscenizatorów i reformatorów, nawiązuje do całej wielkiej tradycji teatru, do najpiękniejszej formy teatralnej, gdy człowiek nie chciał się publicznie obnażać, gdy wyobraźnia widzów potrzebowała tylko sygnału, znaku, napomknięcia dla skierowania fantazji, wyobraźni w pewnym kierunku i niepotrzebne jej były ani wszystkie liście na drzewie, ani wszystkie zmarszczki i grymasy na twarzy.

Gałczyński grany w masce jest najlepszym odpowiednikiem świata poety, realistycznym i transponowanym poetycko, trochę dziwnym, lecz nie dziwacznym. Niemalą to zasługą również Zofii Jaremowej i plastyków Mikulskiego, Lidii Minticz, Skarżyńskiego. Bez dziwactw tworzą *Noc cudów*.

I warto zacytować recenzentów: „Dopiero krakowski teatr «Groteska» odkrył prawdziwego Gałczyńskiego. Odkrył dwie rzeczy na raz: nadrealistyczną poetykę «Zielonej Gęsi» i nowy typ lalkowego widowiska — powiastkę filozoficzną odegraną przez kukielki. Odkrył nowoczesny teatr lalek dla dorosłych.“

Marzenia Jaremy nie zrealizowały się jeszcze w pełni (czy twórczy artysta może zrealizować w pełni swoje marzenia?), bo nie powstał dotychczas teatr kolisty, w którym pragnąłby wystawiać największe arcydzieła dramatyczne z aktorami w maskach. Projekt, makieta i rysunki robocze takiego teatru już istnieją (od kilku lat), lecz nie mogą się doczekać realizacji.

Zofia Gutkowska. Stale współpracuje z Henrykiem Rylem w „Arlekinie“ w Łodzi. Tendencje tego teatru lalkowego są bardziej realistyczne niż poprzednio wymienionych: „Groteski“, „Lalki“ i „Miniatur“. Objawia się to

w pewnym naśladownictwie żywego człowieka, wprowadzie trochę przerysowanego, skarykaturowanego, przede wszystkim w sztukach wziętych z dramatu (*Lekarz mimo woli* Moliera). *Liczyrzepa* J. Zaborowskiego (1955) również jest oparty na wyobraźni trochę przestarzałej. Ciekawsza wydaje się scenografia *Dzikich łabędzi* K. Jeżewskiej wg Andersena (1956) — postacie czarownic są tu bardziej pomysłowe i nie przypominają dziewiętnastowiecznych żebraczek z krogulczym nosem (il. 933—935).

W „Arlekinie” projektowali scenografię również Stanisław Fijałkowski (*Młynek do kawy*, il. 987), Waław Kondek (*Ptasie mleko*), Jerzy Nowosielski (*Krzesiwo*), Jerzy Adamczak (*Balladyna*), Konstanty Mackiewicz (*Złota rybka*).

Stanisław Byrski (ur. 1911). Ukończył przed wojną ASP w Warszawie. Malarz sztalugowy. Współpracuje z teatrem „Pinokio” w Łodzi (reżyser Wanda Byrska). Najciekawsze prace: *Pinokio*, *Pieśń Sarmiko*, *Czarodziejski kalosz*, *Niebieskie migdały* (il. 965—970).

Irena Pikiel. Rozpoczęła pracę w teatrze lalkowym jeszcze przed wojną, po ukończeniu studiów architektonicznych i malarskich w Wilnie. Ale prawdziwa praca zaczyna się dopiero po wojnie w „Baju Pomorskim” w Bydgoszczy, a potem w „Marcinku” poznańskim. Z najciekawszych prac wymieńmy *Baśń o pięknej Parysadzie*, *Janka wędrowniczka*, *Koziołki na wieży*, *Świteziankę*, *Pastoralkę*. W pracach Ireny Pikiel widoczna jest umiejętność trafnego, oszczędnego charakteryzowania postaci, poszukiwanie różnorodnych rozwiązań dekoracyjnych i techniczna czystość, dość trudna do uzyskania w teatrze produkującym więcej niż jedno przedstawienie dziennie (il. 936—939).

Jerzy Zitzman. Pracuje w teatrze „Banialuka” w Bielsku-Białej, którego jest również reżyserem i kierownikiem artystycznym (il. 962—964, 973, 974).

Teatr to ambitny i wiele dekoracji i lalek Zitzmana zasługuje na uwagę; ostatnio artysta — może pod wpływem „Groteski” — szuka jakiejś nowszej formy plastycznej, surrealistycznej, ale nie tak miękkiej, obłej jak w pracach Mikulskiego, lecz bardziej geometrycznej, suchej, klockowej.

Leokadia Serafinowicz. Ukończyła Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Toruniu. Projektowała scenografię do sztuk: Makuszyńskiego *Krawiec Niteczka*, Dominiki *Profesor Serduszko*, Gałczyńskiego *Bal u profesora Bączyńskiego*, Januszewskiej *Tygrysek* oraz do filmów rysunkowych *Kaktus* i *Bazyliszek*. Od 1961 r. jest kierownikiem artystycznym Teatru Lalek „Marcinek” w Poznaniu (il. 952—958).

Lalki jej charakteryzują się skomponowanym realizmem, formą rzeźbiarską i syntetyczną. W *Balu u profesora Bączyńskiego* karykaturalnie potraktowane postaci przypominają satyryczne rysunki Zaruby. Ogromne głowy z wystającymi nosami i małutkimi oczkami osadzone są na drobnych korpusikach. Duża sprawność techniczna, wyraziste, jakby zmechanizowane ruchy głowy przydają

zabawności bohaterom *Zielonej Gęsi*. Pięć lalek pełni w tym spektaklu wiele funkcji, ponieważ jest to rodzaj rewii, w której primabalerina Hermenegilda Kociubińska, Osiołek Porfirion, Piekielny Piotruś i inni przebijają się za różne osoby i przedmioty, a ta przebijanka w teatrze lalek daje komizm specyficzny. Dekorację w tym spektaklu stanowią oklejone gazetami parawany i zawieszony centralnie nad sceną ogromny parasol z zapalonymi świeczkami, nad którym króluje duża Zielona Gęś.

Zygmunta Smandzik. Jest związany ze sceną lalkową Teatru Ziemi Opolskiej; projektuje sporadycznie również dla sceny dramatycznej tego teatru. Scenografia o tendencjach surrealistycznych, metaforycznych, operująca zestawieniem dziwnym, niespokojnym, formą poszarpaną, połamaną, ale z dobrym wyczuciem koloru. *Baśń o pięknej Parysadzcie* (wg Leśmiana, z 1958) jeszcze tych cech nie posiada; dekoracja jest jakby płaskim, geometrycznym rysunkiem o formach bardzo prostych (il. 975, 976, 978—980).

Eligiusz Baranowski. Pracuje w teatrze „Baj Pomorski” w Toruniu; jego lalki o tendencjach realistycznych odznaczają się dobrą charakterystyką (il. 981, 982).

Jan Dorman jest jednym z najciekawszych i najbardziej konsekwentnych inscenizatorów. Punktem wyjścia jego koncepcji jest zabawa dzieci. Stąd wyeliminowanie parawanu, skomplikowanych technicznie lalek, pełnej charakterystyki aktora, a nawet odejście od normalnej struktury dramatycznej. Sztuka jest kanwą, na jej tle „dzieci” improwizują nie obawiając się wtrętów czysto zabawowych, piosenek nie mających z akcją nic wspólnego, podskoków rytmicznych dla wyładowania fizycznego. Lalki są bardzo proste: pacynka, malowanka na tekturze. Ale najczęściej aktorzy, tak jak dzieci, odgrywają postacie charakteryzując się pierwszym lepszym przedmiotem, najchętniej z gospodarstwa domowego. Miotelka podłożona pod podbródek sugeruje brodę, a więc postać staruszka, szczotka — wąsy lub czuprynę ostrzyżoną na jeża, sitko zasłaniające twarz przemienia człowieka w słońce lub księżyc; krowy pacanowskie w *Krawcu Niteczce* mają tylko rogi na głowie i ogon... w ręce, którym wymachują jak laską. Początkowo dla wydobywania tych elementów charakterystycznych Dorman ubierał aktorów w czarny trykot, a scenę zasłaniał czarnymi kotarami, później aktorzy byli ubrani w jakieś kolorowe, taszystowskie kostiumy „robocze”, jakby ubranka, i ta barwność ożywiła widowisko (*Dobranoc Piotrusiu*). Dalszy krok to ożywienie przedmiotów: lalką może być talerz, papier, wieszak, jeżeli nasza wyobraźnia potrafi się nimi zainteresować, wymyślić poetycką akcję z tymi bohaterami.

Można szukać związków teatru Dormana nie tylko z zasadami gry dzieci, lecz również z konwencjami współczesnej sztuki. W plastyce współczesnej spotykamy kompozycje, które są stworzone z „przedmiotów znalezionych” i w nowy sposób pokazanych, nowym wyrazem obarczonych. Widać również u Dormana wykorzystanie taszyzmu. Niewątpliwie i ta zasada inscenizacyjna

pełniej tłumaczyłaby się w innym teatrze, nie pudełkowym, a sferycznym, w którym między widownią a sceną nie byłoby rozdziału, w którym wszyscy byłiby aktorami biorącymi udział w akcji. Chyba w tym teatrze bardziej niż w jakimś innym można znaleźć elementy odróżniające go i broniące przed kapitulacją wobec radia i telewizji. I jeżeli omawiając ewolucję scenografii dramatycznej wprowadziłem termin „trzeci etap“, to sądzę, że w teatrze lalkowym reprezentuje go Jan Dorman (il. 971, 972, 977).

Ciekawe niejednokrotnie prace stworzyli również: H. Poulain, M. Antusiewicz, A. Łabiniec, A. Ejmund, J. Calkowa, Z. Tuczyński, St. Fijałkowski — pracujący dorywczo. W teatrach lalkowych projektowali również scenografie A. Stopka, T. Kantor, M. Stańczak (il. 983—986), Z. Strzelecki (il. 989, 990), R. Ukleja (il. 988).

Duża ilość scenografów teatrów lalkowych świadczy o bardzo pięknym rozwoju tej dziedziny w Polsce powojennej. Głównym zadaniem tego teatru jest bawienie i uczenie dzieci. Ale przecież nie tylko uczenie odróżniania dobrego od złego, lecz również pięknego od brzydkiego, dobrej plastyki od bezwartościowej, estetyki od niechlujstwa. Dziecko również ma poczucie nowoczesności. *Kubuś Puchatek* jest mu bliższy niż *Dzikie łabędzie*, bo ten mały niedźwiadek myśli tak jak dzisiejsze dzieci i jego świat łatwiej sobie wyobrazić, a nawet stworzyć na podwórku czy w parku niż świat księżniczek i rycerzy. Jestem pewien, że w rysunkach dzieci z każdego okresu historycznego widoczne są zmiany formalne, że zmieniają się konwencje, niemal tak jak w sztuce. Niewątpliwie starsi wywierają na wyobraźnię dziecka jakiś wpływ książkami ilustrowanymi, zabawkami, urządzeniem mieszkania, również scenografią teatru lalkowego. Teatr lalkowy ma więc dużą rolę do spełnienia, nie tylko moralną, lecz również artystyczną. Potrzebni są wartościowi plastycy, ażeby od lat najmłodszych przyzwyczajać dziecko do współgrającego z naszą epoką piękna.

Ale nie wszystkich scenografów ta rola nauczycieli zadowala, niewątpliwie bowiem ogranicza ona ambicje artystyczne. Nasza ocena dotyczy formalnych wartości dzieła plastycznego z pominięciem sztuki dramatycznej. Dlatego za najbardziej wartościowe uważamy te scenografie, które przynoszą nowe odkrycia plastyczne (książka dotyczy plastyki teatralnej, a nie przedstawień czy teatru). W polskim teatrze lalkowym nie brak tych wartości, choć niewątpliwie nie każdy teatr, nie każdy scenograf potrafi się na nie zdobyć, pracując w bardzo ciężkich warunkach. Ale osiągnięcia szczytowe, które sygnalizowaliśmy, dowodzą, że plastyka teatru lalkowego dotrzymuje kroku scenografii dramatu, że rozwija się po tej samej linii i w tych samych konwencjach co malarstwo sztalugowe i inne sztuki.

XVI

SZKOLNICTWO
SCENOGRAFICZNE

Akademie Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie oraz Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie odegrały zasadniczą rolę w rozwoju polskiej scenografii, a z profesorów tych uczelni przede wszystkim Schiller, Frycz, Drabik i Daszewski.

Ale zanim na liście przedmiotów nauczanych w Akademii pojawiła się scenografia czy dekoracja teatralna, zawodu tego — przede wszystkim jego tajników technicznych — trzeba było wyuczać się w pracowniach teatralnych. Frycz i Drabik uczyli się w Wiedniu. W Polsce na początku wieku nawet przy największych teatrach nie było pracowni do wykonywania dekoracji — narzekał na to Wyspiański. Więc zaczęto potem budować je w Krakowie, Lwowie, Warszawie. W tym okresie nauczycielami przyszłych dekoratorów są Spitziar i Jasieński, który ze Lwowa przeszedł do Teatru Wielkiego w Warszawie. Uczniem Jasieńskiego jest m. in. Drabik. W 1913 r. Drabik zaangażowany zostaje do Teatru Polskiego, najpierw jako malarz-wykonawca, później jako projektodawca. Tu uczy się sztuki dekoratorskiej m. in. Śliwiński; uczniem Drabika jest również Feliks Krassowski. W pracowniach innych teatrów w kraju i za granicą powstają kadry przyszłych scenografów: jedni dochodzą do swych kwalifikacji przez awans rzemieślniczy z czeladnika na mistrza, drudzy, po studiach plastycznych na wyższych uczelniach, specjalizują się tylko, zapoznają z techniką. Okazuje się potem, że ci drudzy przewyższają pierwszych pod wieloma względami, mają jakieś szersze horyzonty kulturalne, łatwiej przyswajają sobie nowe prądy, wykazują więcej inicjatywy inscenizatorskiej, lepiej komponują formę i czują kolor. A więc przyszłych scenografów należało szukać w akademiach sztuk plastycznych. Około 1920 r. Drabik zostaje mianowany profesorem dekoracji teatralnej w Akademii warszawskiej.

Jest to wydarzenie bardzo doniosłe. Z jednej strony zapewnia dopływ do

teatru artystów plastyków (malarzy), z drugiej — wprowadza w poczet „sztuk pięknych“ dekorację teatralną, która nie była uważana dotychczas za godnego sąsiada malarstwa czy rzeźby — „sztuk czystych“.

Pierwszy wyłom w akademickich zwyczajach zrobił Wyspiański. Jego wszechstronne zainteresowania plastyczne i objęcie katedry sztuki dekoracyjnej w Krakowie były precedensem dla innych malarzy i innych uczelni. W wyniku doprowadziły do ciekawego i pożytecznego rozwoju takich dziedzin, jak grafika użytkowa, tkactwo, meblarstwo, ceramika, metaloplastyka i dekoracja teatralna. Te „dyscypliny“ były dotychczas jedynie w rękach rzemieślników-techników, co doprowadziło do ich artystycznego upadku. Podobna sytuacja istniała w całej Europie, ale wszędzie budziło się już zainteresowanie artystów sztuką stosowaną — rozwój stylu secesyjnego jest jednym z tego przykładów. Prekursorami byli prerafaelici w Anglii (W. Morris, G. D. Rossetti) i chociaż ich „dekoracyjne“ malarstwo nie jest zbyt ciekawe — podobnie jak G. Moreau we Francji — to przecież trzeba widzieć w tym ruchu objaw dokonujących się przemian ideowo-artystycznych, prowadzących do fowizmu, kubizmu i abstrakcjonizmu w malarstwie sztalugowym, do twórczości w dziedzinie grafiki, plakatu, ceramiki, do scenografii takich artystów, jak Picasso czy Léger.

Tak więc wykłady scenografii w akademiach nabierają specjalnie ważnego znaczenia pod każdym względem: malarskim i teatralnym. Dzięki tym studiom dekorator teatralny jest artystą plastykiem.

Ale powstało niebezpieczeństwo braku spójni między scenografem-plastykiem i teatrem, a więc dramatem, reżyserią i sztuką aktorską, niebezpieczeństwo jakiegoś dualizmu. Przykładem może być scenografia francuska: wybitni malarze projektowali do dramatów dekoracje, które nie miały nic wspólnego ani z treścią czy charakterem tych sztuk, ani z intencjami reżysera czy specyfiką gry aktorskiej — było to po prostu dobre malarstwo na scenie. W Polsce absolwentom akademii malarskich tak wielki konflikt z teatrem nie zagrażał, bo wykładowcami scenografii byli zawodowi i czynni scenografowie. Jednak nie zwracano i tu dostatecznej uwagi na analizę dramatu i istnienie aktora. Makieta pociągała do stworzenia samoistnej plastyki, kompozycji przestrzennej i kolorystycznej samowystarczalnej. W akademiach nie mogli studenci zapoznać się w sposób dostateczny z teatralną techniką, która jakieś znaczenie przecież posiada, tym bardziej że ta dziedzina była u „artystów“ w pogardzie, a z drugiej strony „technicy“ nie zdradzali swoich tajemnic fachowych. Niejednokrotnie świetny projekt nie wychodził w wykonaniu scenicznym.

Rozwiązanie tego zagadnienia znalazł Schiller: absolwenci wydziału scenografii ASP kontynuowali studia na wydziale reżyserskim PIST i zapoznawali się z historią teatru, aktorstwem, reżyserią, po czym projektowali dekoracje i kostiumy do tzw. „warsztatów“ — dyplomowych prac kolegów reżyserów, zapoznając się, już praktycznie, z teatrem: z wykonawstwem, oświetleniem, organizacją pracy.

W ten sposób dokonała się przemiana scenografa-plastyka na scenografa-inscenizatora, umiającego odczytać tekst dramatyczny i zorganizować teren dla ruchu aktora, przy jednoczesnym zachowaniu umiejętności plastycznych. Z drugiej strony również studenci reżyserzy mieli wykłady z dziedziny scenografii.

W szkolnictwie scenograficznym można więc odróżnić trzy etapy: pierwszy — szkolenie techniczne przyszłych dekoratorów (projektodawców i wykonawców) w pracowniach teatralnych, drugi — kształcenie scenografów-plastyków w akademiach sztuk pięknych, co prowadzi do zatarcia różnic artystycznych pomiędzy dekoracjami i malarstwem sztalugowym; trzeci — kształcenie malarsko-reżyserskie, prowadzące do ukształtowania plastyka-inscenizatora. Ewolucja jak najbardziej słuszna i prawidłowa.

Mamy więc piękną tradycję w tej dziedzinie — w wielu innych krajach mogą nam jej zazdrościć! Zdaje się, że i wyniki tak ulepszanego szkolenia nie były złe.

Przypatrzmy się bliżej tym trzem etapom szkolenia scenograficznego.

Dawniejszy dekorator zaczynał swoją karierę artystyczną (i społeczną) w malarni teatralnej w roli zwykłego pomocnika malarskiego: mył pędzle i paletę.

Malarnia była zasadniczą pracownią dekoracji. Tu rodziły się i były realizowane projekty. Stolarnia nie odgrywała ważnej roli, a scena była właściwie terenem wystawy. Do malarni przychodził młody amator i dorastał — jeśli miał talent i szczęście — do stanowiska dekoratora.

Malarnia mieściła się zwykle pod samym dachem teatru, który w tym miejscu był oszklony, żeby malarze mieli dobre światło. Dużą przestrzeń podłogi pokrywały napięte płótna prospektów, kulisy, fragmenty plastyczne dekoracji: drzewa, kolumny — wyglądało to wszystko jak obrazek poprzecinany i rozrzucony. Po tych płótnach chodzili malarze z pędzlami na długich rączkach, ze szczotkami, a farby stały obok na niskim wózku obitym blachą, w garnkach i wiaderkach, a nieraz w olbrzymich kubłach, gdy trzeba było kilka ścian zagruntować i pomalować na jeden kolor. Klej stolarski, używany jako spoiwo, stał na kuchni zawsze gorący. W rogu malarni terkotała maszyna, na której jakaś kobieta zszywała z kawałków starego, wypranego płótna nowe płachty na kulisy i prospekty. Te płótna maszyniści lub malarze — zależnie od teatru — przybijali na blejtramy kulis, a potem malarze po zagruntowaniu rozrysowywali na nich odpowiednie partie projektu. Dla ułatwienia i dokładności projekt, zawsze rysowany w jakiejś skali (najczęściej 1 : 25), kratkowano i taką samą siatką (odpowiednio większą) kratkowano kulisę i przy pomocy tych siatek przenoszono dokładnie rysunek. Z kolei należało przygotować farby odpowiednie do zasadniczych barw projektu i odpowiednio skleione, ażeby nie wycierały się i nie miały połysku klejowego. Z tych kolorów robiono próbki, suszono je i porównywano z projektem dekoracji (kolory po wyschnięciu bardzo jaśnieją!).

I wreszcie przystępowano do pracy malarskiej — najpierw podkładano tło (robili to najczęściej pomocnicy malarza), a następnie wykańczano, malując wszystkie detale z cieniami i połyskami światła włącznie. Tę część pracy wykonywał właściwie sam projektant, który był jednocześnie kierownikiem malarni. Pozwalało to na uzupełnianie pierwotnej koncepcji, zaznaczonej tylko z grubsza na kolorowym szkicu.

Na kulisie można było namalować ścianę z belkami czy murem kamiennym, tapetę, drzewo z liśćmi — wówczas wycinano z dykty sylwetę drzewa, kolumny. Choć były one malowane, a nie trójwymiarowe, na scenie sprawiały wrażenie plastycznych. W wyjątkowych wypadkach budowano kolumny czy drzewa trójwymiarowe, ale tylko wówczas, gdy to było absolutnie potrzebne do akcji (np. aktor wchodzi na drzewo, kolumna się przewraca). Budowano również praktykable dla zaznaczenia różnic terenu i maskowano je narzucając malowane płótno.

Innego rodzaju pracą było malowanie prospektów i kurtyn. Metoda była ta sama, ale technika inna: spoiwo musiało być miękkie, ażeby nie usztywniać płótna, co groziłoby mu pognieceniem przy zmianach dekoracji czy transporcie. Do tego celu używano spoiw jajowych, miodowych, olejowych, zarówno przy gruntowaniu, jak i późniejszym malowaniu.

Prospekt był popisową partią dekoracji, a więc wykonywanie tej partii wymagało szczególnie dużej umiejętności. Poprawki były prawie niemożliwe, bo kilkakrotnie kładziona farba groziła pęknięciem przy składaniu prospektu. Bardzo trudne było również uzyskanie głębi, przestrzeni, a to z dwóch powodów: malarz malujący prospekt nie widzi całości obrazu, na którym stoi, tak jest wielki, nie ma więc spojrzenia na całość; druga trudność wynika z różnicy kolorów przed i po wyschnięciu — dopiero kilka godzin po ukończeniu pracy można zobaczyć (z balkoniku biegnącego pod sufitem malarni lub z wysokiej drabiny), co się właściwie namalowało.

Drabik był mistrzem w tej dziedzinie. Wprowadził nowy styl malowania. Dotychczas obowiązywały wiedeńskie zasady malarstwa bardzo precyzyjnego i tonacji ugięto-brązowej. Drabik malował impresjonistycznie, bardzo swobodnie, z rozmachem i kolorowo, czystymi i intensywnymi barwami. Nadto posiadał fenomenalną technikę i fizyczną wytrzymałość.

Tych umiejętności wymagał od uczniów, a zadowolić go było bardzo trudno. Jednak jego uczniowie, i ci, którzy są dzisiaj scenografami, i ci, którzy są kierownikami malarni (świetnymi), wspominają Drabika z wyjątkowym sentymentem. Uczył porządku i pracy. W malarni musiała panować wzorowa czystość: pędzle i garnki wymyte, podłoga wyszorowana, szufladki z farbami zawsze pełne. W okresie wolniejszym od pracy teatralnej Drabik nakazywał wszystkim malowanie z natury — martwej natury, pejzażu, wszystko jedno co — byle malować. Po wakacjach wszyscy malarze musieli pokazać Drabikowi prace z pleneru. W ten sposób zdobywano umiejętności techniczne i artystyczne. Za-

pewne, że wymagane było malarstwo realistyczne, trochę impresjonistyczne, do-
syć wierne naturze; dzięki temu ci malarze byli świetnymi kopistami projektów.

Czasami zdarzały się okazje „projektowania” dekoracji, gdy w nagłym po-
śpiechu trzeba było za tanie pieniądze, a właściwie z niczego, zrobić dekorację
do jakiejś sztuki, na której powodzenie nie liczono. Wówczas młodzi malarze
dobierali kulisy, szkicowali projekty, a Drabik wybierał najlepszy, który reali-
zowano. Nie były to zadania ciekawe, na afiszu nie figurowało nawet niczyje
nazwisko, ale młodzi malarze mieli posmak projektowania dekoracji i każdy
z nich marzył o tej buławie dekoratora-projektanta.

Drabik zdobywał sobie również bardzo ważną pozycję w teatrze: wcześniej
niż jakikolwiek reżyser zaczął inscenizować sztuki, to znaczy naznaczać je swoją
indywidualnością artystyczną — ekspresjonistycznym impresjonizmem. Dzięki
tym walorom Drabik wysuwał się na pierwszy plan, a jego dekoracje publiczność
oklaskiwała na równi z najwybitniejszymi aktorami. Potem został profesorem
perspektywy wykreślnej w Szkole Sztuk Pięknych, a kilka lat później profesorem
dekoracji teatralnej. Wszystko to w sumie podniosło prestiż scenografii i deko-
ratorów. Ta nowa rola wymagała lepszego przygotowania artystycznego przy-
szłych scenografów. Powstanie pracowni dekoracji teatralnej w Szkole Sztuk
Pięknych (późniejszej Akademii) wskazywało wyraźnie, że opierano wykształ-
cenie na malarstwie sztalugowym. Od tej chwili dekorator będzie coraz wyraźniej
plastykiem sceny — scenografem, a jego dzieła dadzą się określić tymi samymi
terminami co dzieła sztalugowe.

Gdy Daszewski po śmierci Drabika obejmuje wykłady scenografii, jest
bardzo młody, ale on jeden odpowiadał temu stanowisku — reprezentował nowy
kierunek i nową metodę pracy. Nie ulega wątpliwości, że wpływ profesora na
uczniów jest znaczny, szczególnie jeżeli ten profesor ma jakąś wyraźną indywi-
dualność (i powodzenie).

Od Daszewskiego zaczyna się właściwie pojęcie kompozycji scenograficznej,
zarówno w dekoracji, jak i w kostiumie. Daszewski przywiązuje większe zna-
czenie do tematyki komediowej i kameralnej. Bryła dekoracji koncentruje się
na środku sceny, ściany z sufitem tworzą jakąś konstrukcję wzajemnie się za-
zębiających brył i płaszczyzn, jednym skosom odpowiadają drugie, pionom —
poziomy, słupy podpierają belki, schodki i podesty organizują ruch aktora,
akcesoria są pomyślane ściśle w związku ze sztuką, z jej interpretacją. Pasję
impresjonistyczną zastąpiła spekulacja intelektualna, dowcipna i nie pozbawiona
zacięcia satyrycznego. Umysł ma tyleż udziału w formowaniu sceny co i odczucie,
nawet więcej. Malarską swobodę zastąpiła graficzna precyzja, eksplozje ekspres-
jonistyczne — spokojny racjonalizm.

Zmieniły się metody pracy. Najpierw powstaje szkic koncepcyjny czy też kilka
szkiców. Potem rysunek rzutowy — plan i rzut pionowy; na tym rysunku
badane są wszelkie proporcje i widoczność. Następnie kolej przychodzi na pro-

jekt kolorowy, na kostiumy i w końcu na makietę, w której mogą zająć jeszcze różne poprawki, zmiany. Projekt musi być dokładny — nawet każda ścianka namalowana oddzielnie, każdy kolor dekoracji i kostiumu podany w próbce. Teraz sam projektant nie będzie malował dekoracji — on daje przede wszystkim koncepcję, wykonawstwo należy do specjalistów, których zadaniem jest jak najwierniejsze powtórzenie projektu.

A więc w Akademii uczy się przyszły scenograf interpretować dramat środkami plastyki współczesnej. Ale pracuje na makiecie, teatr jest mu obcy, zarówno scena, jak i wykonawstwo, specyfika reżyserii i aktorstwa, jak i specyfika techniczna. Młody student nie zagłębia się zbyt w dramat; nie zna zasad analizy dramatycznej, historii dramatu, teatru. Słowem, pomimo wielu zalet, scenografia jest oparta jedynie na komponowaniu plastyki przestrzennej — makiet, które są małymi obrazami trójwymiarowymi, rzeźbami w pudełku.

Ale niebezpieczeństwo oderwania się od teatru jest równie groźne jak poprzednie niebezpieczeństwo oderwania się od malarstwa współczesnego. Chyba Schiller odczuwa je najwyraźniej.

Od 1934 r. istnieje w Warszawie Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej z dwoma wydziałami: reżyserskim i aktorskim, z takimi wykładowcami, jak sam Schiller, Wierciński, Wysocka, Węgierko, Borowski, Zelwerowicz, i z wybitnymi teoretykami: Korzeniewskim, Terleckim, Wysockim, Essmanowskim, Starzyńskim. Dyplomową pracą aktorską był specjalny popis przed publicznością, pracą dyplomową reżyserów — „warsztat teatralny“, którego obsadę stanowili zawodowi aktorzy. Niewątpliwie i Instytutowi byli potrzebni scenografowie dla scementowania, w szkole jeszcze, wszystkich elementów teatru.

Z Akademii przychodzą do Instytutu malarze po dyplomie albo po studiach scenograficznych. Tu uzupełniają wiedzę w nieznanych dziedzinach: analizy tekstu dramatycznego, reżyserii, gry aktorskiej i teorii teatru. Ale z kolei i oni wpływają na oblicze Instytutu, na zwiększenie zainteresowania plastyką. Ci scenografowie będą projektowali dekoracje i kostiumy do „warsztatów“ PIST.

W ten sposób dzięki Akademii i Instytutowi Teatralnemu, Daszewskiemu i Schillerowi powstały młode kadry scenografów o doskonałym przygotowaniu plastycznym i teatralnym — prawdziwi inscenizatorzy plastyczni. O ile się nie mylę, próba taka jest pierwszą na świecie. Obie te szkoły zdecydowały w dużym stopniu o poziomie polskiego teatru, o przodującej pozycji scenografii związanej z dramatem, aktorem i współczesnymi konwencjami plastycznymi.

II wojna światowa wiele napsuła w tej budowie konsekwentnie wznoszonej: przerwała pracę, przerzuciła wykładowców i absolwentów. Ale w Łodzi Schiller i Daszewski próbują na nowo wszystko zorganizować, różnią się jednak w koncepcjach. Przy teatrze Daszewski skupia swoich uczniów, którzy pełnią role asystentów. To powiązanie z teatrem ma niewątpliwie zalety, bo zapoznaje

przyszłych scenografów ze sceną i pracownikami. Tematami są sztuki opracowywane przez zespół teatralny i projektowane przez Daszewskiego. A więc nacisk profesora staje się jeszcze wyraźniejszy, bo przecież nie zależy mu na rozwijaniu indywidualności uczniów, przeciwnie, dekoracje, kostiumy, rekwizyty, które wychodzą z pracowni scenograficznej, muszą wyraźnie mieć charakter prac Daszewskiego. I to jest niewątpliwą wadą tych studiów.

System asystentów okazuje się jednak pożyteczny dla teatru. W pracowni scenograficznej wypracowuje się każdy szczegół: powstają naturalnej wielkości rysunki mebli, rekwizytów, detali kostiumowych — co przyspiesza produkcję pracowni wykonawczych, zmniejsza możliwość pomyłki, wpływa na oszczędność materiałów. Od tego czasu w wielu teatrach powstają pracownie scenograficzne jako łącznik pomiędzy scenografem i pracownikami wykonawczymi.

Niewątpliwie na tę koncepcję miał wpływ charakter pracy Daszewskiego, który jest coraz bardziej kunktatorski, niezdecydowany w wyborze, wahający się między projektami i tak wymagający w stosunku do wykonawców, że dekoracje można oglądać przez szkło powiększające. Asystenci projektują dziesiątki wariantów każdego szczegółu do wyboru profesora. Praca nad każdą dekoracją trwa miesiącami. Spośród uczniów-asystentów z tego okresu wymienić należy Rachwalskiego i Sobołtową.

Warszawa tymczasem odbudowuje się powoli, organizuje się w niej życie, reaktywuje szkoły. Daszewski przenosi się wówczas do stolicy i obejmuje ponownie wykłady scenograficzne, tym razem na specjalnym wydziale Akademii Sztuk Plastycznych. Mniej więcej w tym samym czasie Schiller obejmuje dyrekturę Teatru Polskiego, a Wyższa Szkoła Teatralna przenosi się z Łodzi (1949). Do współpracy między szkołami nie dochodzi, tak jak urywa się również współpraca teatralna Daszewskiego z Schillerem, ze szkodą dla obu artystów i teatru polskiego. Młodzieży także nie wychodzi na użytek brak kontaktów między wydziałami reżyserskim i scenograficznym, chociaż Daszewski wprowadza wykłady z analizy dramatu i technik teatralnych.

W Wyższej Szkole Teatralnej po odejściu Schillera zajęcia związane z plastyką są coraz bardziej ograniczone. Tendencje obu szkół kryją w sobie na przyszłość pewne niebezpieczeństwo dla polskiej scenografii teatralnej.

Wydaje się, że w ostatnich latach absolwenci zakładu scenografii Akademii krakowskiej odnoszą duże sukcesy i reprezentują nowszy kierunek, wykazując większą swobodę twórczą.

Twórcą szkolnictwa scenograficznego w Krakowie jest Karol Frycz. W r. 1931 rozpoczyna wykłady ze scenografii w Akademii Sztuk Pięknych i prowadzi je do dnia dzisiejszego. Początkowo scenografia i malarstwo ścienne stanowiły jedną katedrę. Po wojnie nastąpił rozdział i usamodzielnienie wydziału scenograficznego, a wykłady objęły oprócz projektowania dekoracji i kostiumów również kostiumologię, reżyserię, literaturę dramatyczną, historię stylów. Dotychczas studium

to trwało 5 lat: 2 lata studiów ogólnych (rysunek i malarstwo), 2 lata specjalizacji (scenografia) i rok dyplomowy; obecnie studia mają trwać 7 lat: dopiero po 4 latach studiów ogólnych i uzyskaniu pełnego wykształcenia plastycznego następowałaby specjalizacja w dziedzinie teatralnej.

System Frycza jest nieco inny niż Daszewskiego — swobodniejszy, bez narzucania własnego warsztatu. Prace nie są tak wykończone, tak zwarte kompozycyjnie, ale za to bardziej różnorodne, różnokierunkowe. Po wojnie z pomocą Fryczowi przychodzi Eile, który wnosi kierunek komediowo-satyryczny. Potem wykładowcą scenografii zostaje Stopka i Kantor. To odmłodzenie sił profesorskich, reprezentujących nowsze kierunki, szczególnie w osobie Kantora, niewątpliwie przyczyniło się do większej ekspansji absolwentów-scenografów krakowskich.

Absolwentami powojennymi wydziału scenograficznego ASP w Krakowie są m. in.: Z. Jareмова, J. Ipohorska, A. Bunsch, A. Cybulski, J. Szeski, B. Kamyskowski, J. Szajna, W. Krakowski, K. Horecka, L. Jankowska, A. Tośta, M. Warzecha, J. Jeleński, J. Warpechowski, M. Szulc, W. Długosz, J. Kłosowski, Z. Topolski, Boni-Marczewska, K. Urbański, U. Gogulska, K. Zachwatowicz, K. Żrałek-Pankiewicz, M. Garlicki, W. Krygier, St. Majewski.

O ile w Warszawie obowiązuje neorealizm, zasada płaskiego, graficznego komponowania przestrzeni sceny, słowem, pewna monotonia, to w Krakowie projekty są bardziej różnorodne. Poszukuje się rozwiązań surrealistycznych i innych; widoczna jest dążność do adoptowania najnowszych kierunków malarskich.

Wyda się jednak, że w obu uczelniach powinny być podjęte próby nowego formowania plastyków teatralnych. Może przez wciągnięcie do prac młodych architektów i rzeźbiarzy? Może przez odrzucenie pudeł, makiet i komponowanie — choćby dla eksperymentu — w wolnej przestrzeni, jak w teatrze sferycznym, ze sceną otoczoną publicznością.

Mniejsze znaczenie dla rozwoju scenografii mają dwa studia, które powstały po II wojnie przy Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie i Łodzi. W Warszawie wykładowcą scenografii był Golus, w Łodzi — Strzelecki.

Ostatecznie pozostały wydziały scenograficzne przy Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie pod kierunkiem Daszewskiego i Golusa i w Krakowie pod kierunkiem Frycza i Stopki.

W Warszawie na scenografię przyjmowani są absolwenci innych wydziałów — w pełni uformowani plastycy, którzy specjalizują się w projektowaniu teatralnym. Dopelnieniem studiów akademickich są praktyki teatralne i asystentury, podczas których student zapoznaje się z wykonawstwem teatralnym, organizacją pracy itd. Celem tej koncepcji studiów jest dopuszczanie do teatru w pełni uformowanych plastyków, którzy, jeżeli nie znajdą engagement w teatrze, będą potrafili pracować w innych dyscyplinach sztuki: w grafice, wystawiennictwie, architekturze wnętrza. Szkoły scenograficzne „naprodukowały“ dużą ilość zawodowych

scenografów, których teatry nie są w stanie zatrudnić. Wielu pracuje na etacie asystentów, niektórzy — najzdolniejsi — projektują w teatrze, szczególnie na prowincji, wypierając z tamtejszych scen szmirowatą dekorację, zastępując ją ambitną, chociaż w ciężkich warunkach tworzoną, plastyką współczesną. Dzięki temu na scenach niewielkich miast polskich można często spotkać bardzo dobrą scenografię. I to stanowi zasadniczą i podstawową różnicę pomiędzy scenografią polską i zagraniczną: w Białymstoku, Gnieźnie, Rzeszowie scenografia jest lepsza niż w kilkanaście razy większych miastach Francji, Anglii, Włoch, Niemiec, Związku Radzieckiego.

Wyższa Szkoła Teatralna idzie własną drogą, trzyma swoich studentów raczej z daleka od plastyki współczesnej, a tego nastawienia nie zmieniały nawet wykłady Andrzeja Pronaszk. Szkole tej brak jest zasadniczego elementu — sceny studyjnej, na której mogliby pracować wspólnie studenci aktorzy, reżyserzy i scenografowie, a nawet i uczniowie technikum teatralnego. (Szkoła ta powstała po wojnie celem kształcenia pracowników technicznych teatru: malarzy, modelatorów, krawców.) Można pozazdrościć uniwersytetom amerykańskim wspaniałych, nowoczesnych scen, na których w eksperymentatorskich poszukiwaniach tworzy się współczesną formę teatralną.

W szkolnictwie teatralnym, podobnie jak i w samym teatrze, odejście Schillera okazało się stratą do dnia dzisiejszego nie zastąpioną. On jeden pobudzał młodzież — przyszłych reżyserów i scenografów — do twórczych, nieraz fantastycznych poszukiwań nowej formy plastycznej inscenizacji, nawet nowej architektury teatralnej — tworzył artystów z wyobraźnią.

XVII
TEORETYCZNE
PROBLEMY
SCENOGRAPHII

Na inscenizację plastyczną mają wpływ trzy zasadnicze elementy: dramat, warunki techniczne teatru i konwencje malarskie scenografa.

W dramacie określony jest czas i miejsce akcji, konstrukcja dramaturgiczna, rodzaj dramatyczny — tragedia, komedia, satyra, melodram, wodewil, opera, operetka. W dramacie zawarte są konwencje literackie i teatralne epoki, inne w antycznej tragedii greckiej, inne w misterium średniowiecznym, tragedii elżbietańskiej i klasycznej, komedii barokowej czy rokokowej, inne w dramacie romantycznym czy naturalistycznym i symbolicznym. Oparcie inscenizacji na „planie tekstu“ bynajmniej nie zawęży możliwości artystycznych plastyka, przeciwnie, dopuszcza równie dobrze naturalizm, jak i abstrakcjonizm, zależnie od tego, czego się poszukuje. Innymi wartościami w *Hamlecie* poszukiwał Stanisławski, innymi Craig. Inna była inscenizacja Szekspira, inna Garricka czy Keana. Co innego oznacza określenie czasu i miejsca dla teatru romantycznego, naturalistycznego i współczesnego. Wreszcie i ten problem w imię wierności innym walorom tekstu można pominąć i tworzyć przestrzeń symboliczną, oddającą nastrój bohatera czy też unaoczniającą konstrukcję dramatyczną przy pomocy form abstrakcyjnych. Jeszcze inni inscenizatorzy opierają się na konwencjach teatru z epoki autora i w ten sposób dokumentują swoją wierność sztuce, a wówczas akcja *Hamleta* rozgrywać się będzie w okresie renesansu w dekoracji opartej na scenie „Globe“.

Komponowanie na planie dramatu stwarza więc nieograniczone możliwości twórcze dla scenografa. Inaczej nie byłaby możliwa ewolucja inscenizacji teatralnej — tak charakterystyczna dla sztuki europejskiej.

Zależnie od swojej indywidualności inscenizator wybiera tę czy inną drogę. Intelktualista chętnie będzie korzystał ze znanych konwencji dawnych epok i na tej kanwie tworzył nowoczesną inscenizację. Satyrykowi bliższa będzie ko-

media. Jeden zaakcentuje aktualność problemu, drugi raczej umiejscowi go ściśle w epoce. Każdy inscenizator inaczej widzi dramat.

W dramacie zawarte są m. in. problemy społeczne, które także różnie można odczytać i różnie w inscenizacji podać publiczności. Przekonania społeczno-polityczne inscenizatora decydują o wyborze tego czy innego dramatu, o takim czy innym przeprowadzeniu akcji i scharakteryzowaniu postaci. I w tym wypadku dramat na szczęście nie jest tak precyzyjny i jednoznaczny, ażeby uniemożliwić interpretację różnorodną. Skrajne tendencje widzieliśmy w niektórych inscenizacjach Meyerholda, Piscatora, Schillera. Każda sztuka musi być interpretowana społecznie. Na ten problem zwrócono szczególną uwagę w okresie socrealizmu, i słusznie, ale dążono jednocześnie do dziewiętnastowiecznej formy, a więc wyrażano te tendencje formą przestarzałą, nie twórczą.

Dramat w plastyce scenicznej może być różnie wyrażony. Istotne jest, ażeby odnaleźć w tekście, akcji, działaniu osób zasadniczy problem. Czy w *Kłątwie* Wyspiańskiego zadaniem plastyka jest skomponowanie chałupy Księdza, czy też stworzenie atmosfery tragicznej gorączki, upału, żaru, który ogarnia niebo i ziemię, grozi straszną klęską głodową ludziom — i stąd histeria tłumu. A może raczej należy przeciwstawić sobie symbole dwóch wiar: katolickiej i pogańskiej, które doprowadzone do fanatyzmu są przyczyną tragedii?

Ale scenograf nie jest sam. Jest reżyser, są aktorzy. Każdy inaczej rozumie dramat, każdy ma inną wizję plastyczną. Jeden dostrzeża w dramacie ławkę, na której siada, furtkę, którą otwiera, swój ubiór, rekwizyty. Drugi szuka ścisłości topograficznej. Trzeci — problemów kolorystycznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką, ale ciekawych formalnie. Od razu wynikają nieporozumienia, spowodowane bardzo często zbyt różnymi kierunkami wykształcenia: aktora przyzwyczajono do psychologicznego naturalizmu, scenografa do rozważań formalno-plastycznych w oderwaniu od sceny i sztuki, a reżyser nie otrzymał dostatecznej wiedzy o plastyce nowoczesnej i albo może się sprzeciwić zasadniczo, albo, w imię nowoczesności, zasadniczo zgodzić, bo nie posiada żadnych kryteriów dla osądzenia krytycznego, dla nawiązania współpracy.

Z tych rozważań wynika, że dramat może być podstawą kompozycji plastycznej, ale w różnych okresach różne czynniki dramatu mogą stanowić tę podstawę dla twórczości scenografa, a tym samym wynik może być zupełnie różny stylowo. Jest rzeczą istotną, ażeby twórcy-realizatorzy mieli wspólne konwencje artystyczne, oparte zarówno na znajomości specyfiki teatru, jak i plastyki.

Drugim elementem wywierającym duży wpływ na inscenizację jest architektura sceny i widowni, przede wszystkim urządzenia techniczne sceny. Dekoracja w dużym stopniu zależna jest od tego, czy scena jest mała, czy duża, wysoka czy niska, zwykła czy szufladowa albo obrotowa, czy scena jest pudełkowa, czy na środku widowni, czy jeszcze inaczej pomyślana. Problem: scena pudełkowa czy

scena pośrodku — jest tak zasadniczy, że nie będę go tu poruszał, tym bardziej że jest to problem przyszłości.

Scena zwykła jest spotykana najczęściej i jeżeli jest dosyć duża, ma obszerną przestrzeń za sceną właściwą i ponad sceną, jeżeli zaopatrzona jest w wyciągi z kontrwagami i posiada dobre oświetlenie, to taka zwykła scena jest bardzo wygodnym warsztatem pracy dla scenografa. Powiedziałbym nawet, że scena technicznie bogata stwarza niebezpieczeństwa dla inscenizacji plastycznej, bo ułatwia zbytnią rozbudowę dekoracji i prowadzi do naturalizmu lub baroku. Scena o skromniejszym wyposażeniu skłania do syntezy.

Jakie są możliwości rozwiązania dekoracji na scenie zwykłej? Są trzy zasadnicze możliwości: 1. dekoracja oddzielna dla każdego miejsca akcji; 2. dekoracja o pewnych elementach stałych i pewnych elementach zmiennych, które określają bliżej miejsca akcji; 3. dekoracja symultaniczna, jednoczesna dla wszystkich miejsc akcji.

Zmiany dekoracji pierwszego typu wymagają właściwie normalnego antraktu. Przykładem mogą być dekoracje do sztuk Fredry, Czechowa. Typ drugi dekoracji polega najczęściej na stosowaniu stałych podestów, a części zmienne dekoracji są opuszczane przy pomocy wyciągów (większe partie równoległe do rampy) lub ustawiane ręcznie przez maszynistów podczas krótkich przerw (od 1 do 3 minut maksimum) przy zapuszczonej kurtynie lub tylko wygaszonym świetle, lub na oczach widzów. Przykładem mogą być *Dziady* Pronaszki, *Kordian* Daszewskiego, *Święta Joanna* Roszkowskiej. Typ trzeci, spotykamy rzadziej, wymaga jednej kompozycji plastycznej, w której mieszczą się wszystkie miejsca akcji (prototypem jest dekoracja misteriiów średniowiecznych). Przykłady: lwowski *Sen nocy letniej* Pronaszki, *Żywoć Józefa* Strzeleckiego. Możliwe są pewne połączenia. Np. w *Księżu Marku* przy zasadniczej dekoracji symultanicznej Pronaszko wprowadza jeszcze dekoracje fragmentaryczne. W *Wieczorze Trzech Króli* Daszewskiego elementem stałym jest transparentowa brama, a podesty i inne formy zmieniają się. W *Dziadach* Kosińskiego w zasadzie każde miejsce akcji określone jest samodzielną dekoracją, ale transparent z chmurami jest elementem stałym, w tej ostatniej inscenizacji zmiany dużych dekoracji odbywały się przy pomocy wózków.

Scena szufladowa czy windowa ułatwia zmiany dekoracji, pozwala na zabudowę sceny, bo ustawianie dekoracji może się odbywać podczas akcji za sceną (w tzw. „kieszeni” lub pod sceną), a nawet przed spektaklem, jeżeli jest kilka wind (jak w Théâtre Pigalle) czy wiele wózków. Takie rozwiązanie jest jednak kosztowne i uzasadnione tylko potrzebami istotnymi, np. wielkimi chórami w operze, których ze względów muzycznych nie można zredukować.

Sceny o zmechanizowanych podestach hydraulicznych czy podnoszonych elektrycznością skłaniają do rozwiązania typu drugiego (stałe podesty, zmieniane dekoracje).

Zasadniczo inną koncepcję inscenizacyjną narzuca scena obrotowa, szczególnie wówczas, gdy dekoracja stanowi jedną całość (np. przedstawiającą miasto Weronę w *Romeo i Julii* czy las ateński w *Śnie nocy letniej*), a więc pozwala na granie bez przerw technicznych. Takie rozwiązanie skłania reżysera i aktorów do większej dynamiki, do akcentowania ruchu na scenie. Przykłady: *Sen nocy letniej* Śliwińskiego, *Fiesko* Jarockiego, *Dobry człowiek z Seczuanu* Kosińskiego. Scena obrotowa może być również użyta w celach czysto technicznych, do przyspieszenia zmian dekoracji ustawionych oddzielnie na kole.

Jeszcze większy wpływ na inscenizację mają sceny specjalne, jak np. scena trójdzielna, która wymaga odrębnych dekoracji do każdego miejsca akcji (bardziej rozbudowanych na scenie środkowej, mniej — na bocznych, małych), czy też sceny z pewnymi wadami konstrukcyjnymi (wysoka scena, słupy na środku sceny, betonowa rama prosceniumowa itp.), które to wady scenograf musi sprytnie wyminąć, a nawet uczynić sprzymierzeńcami.

W praktyce ten ostatni typ sceny spotyka się najczęściej i wielokrotnie dekoracja jest uzależniona od niewidocznych dla publiczności wad konstrukcyjnych. Przykładem mogą być dekoracje Daszewskiego w „Ateneum”.

Przy kilku możliwych rozwiązaniach technicznych, będących do dyspozycji inscenizatorów (reżysera i scenografa), na wybór tego czy innego typu dekoracji wpływa dramat i indywidualne zamiłowania realizatorów. Pronaszko i Daszewski na ogół nie lubią posługiwać się sceną obrotową. Ich zasady twórcze (precyzyjna kompozycja kubistyczna u jednego i graficzna u drugiego) sprzeciwiają się pokazywaniu dekoracji z dowolnego miejsca. Wolą oni zasadę stałych podestów i zmienianych dekoracji, jak to widzimy w *Dziadach*, *Nieboskiej*, *Kordianie* Pronaszki i w *Celestynie*, *Burzy*, *Kordianie* Daszewskiego. Natomiast Kosiński chętnie używa obrotówki, bo w ogóle problemy techniczne pociągają go jako specyficznie teatralne. W początku lat pięćdziesiątych Axer i Roszkowska budowali podesty do każdego obrazu oddzielnie, nie szukając żadnego wspólnego mianownika.

Scena, podobnie jak dramat, stwarza jakieś ogólne prawa dla rozwiązania dekoracji, ale te prawa są na szczęście dosyć szerokie i pozwalają na dużą swobodę pomysłów, zależnych nie tylko od urządzeń technicznych sceny, nie tylko od wymagań dramatu, lecz również od indywidualności plastyka. Dlatego sceny o bogatej maszynerii albo są mało użyteczne, albo narzucają pewien styl rozwiązań inscenizacyjnych bez względu na inscenizatora. Scena podestowa ogranicza kompozycję podestów. Scena windowa skłania do budowania każdej dekoracji oddzielnie itp. Oczywiście inscenizator ma zawsze prawo nieposługiwania się maszynami; ale wówczas kosztowna mechanika, wymagająca równie kosztownej konserwacji, zabija teatr finansowo. Zresztą i w tej dziedzinie dałoby się odnaleźć pewne kierunki właściwe poszczególnym narodom. Niemcy niewątpliwie mają zamiłowanie do mechaniki — nie tylko w teatrze — i niejednokrotnie poświęcają indywidualność artystyczną względem gospodarczym. W Związku Radzieckim

na mechanizację scen wpłynęła — sądzić można — apoteoza mechanizacji. We Francji teatry mają raczej skromne urządzenia, „Pigalle” jest wyjątkiem od tej reguły. W Polsce również dominuje moment artystyczny. Dlatego należy sądzić, że budowane wciąż jeszcze teatry o przebogatej maszynerii okażą się dziwolągami, zaspokajającymi ambicje ze sztuką teatralną nie mające wiele wspólnego.

Trzecim elementem inscenizacji plastycznej są konwencje plastyczne scenografa, jego styl indywidualny. Ten styl uzależniony jest od panującego w danym okresie kierunku artystycznego, osobistych skłonności, dyspozycji psychicznych, talentu. W okresie średniowiecza dekoracja zachowuje styl malarstwa średniowiecznego, w renesansie — renesansowego, w wieku dwudziestym musi odpowiadać konwencji współczesnym. Nie oznacza to, że każda nowość musi natychmiast być przyjęta przez ogół plastyków, przeciwnie, taka twórczość byłaby eklektyczna. Matisse jest przede wszystkim fowistą, Léger — kubistą. Ewolucja ich sztuki dokonuje się w ramach jednego kierunku. Picasso jest bardziej zmienny, ale surrealizmu w jego dziełach raczej nie spotykamy. Podobnie ma się sprawa ze scenografami. Drabik pomimo wszystko jest impresjonistyczno-ekspresjonistyczny, Pronaszko — kubistyczny, Daszewski — neorealistyczno-satyryczny, zdecydowany styl mają Roszkowska, Kosiński. Ta jednolitość artystyczna nie jest równoznaczna z jakimś zastojem, powtarzaniem się, skostnieniem, towarzyszącym najczęściej starości, wyczerpaniu twórczemu, spadkowi inwencji artystycznej. Przeciwnie. Jednolitość konwencji oznacza stałość przekonań artystycznych, stałość podstawowych zasad myślenia; w ramach tych zasad jest dostatecznie dużo miejsca na całe bogactwo poszukiwań formalnych i tematycznych, na wyrażenie własnej indywidualności.

Dlatego jest rzeczą niemożliwą cofanie się do dawnych konwencji ani też sięganie do konwencji współczesnych, ale obcych. Kubizm był równie obcy Bonnardowi, jak surrealizm Rouaultowi. Cofanie się w socrealizmie do konwencji dziewiętnastowiecznych nie mogło sprzyjać rozwojowi sztuki.

Ale w wypadku scenografii musimy uczynić pewne wyjaśnienie, bo nasuwa się pytanie, jak w tych konwencjach współczesnych mieści się dekoracja persyflażowa, dekoracja oparta na dawnych konwencjach malarskich i teatralnych? Należy zwrócić uwagę, że dekoracja ta nie jest rekonstrukcją. Najlepszym przykładem może być scenografia Daszewskiego do *Krakowiaków i Górali*, jednocześnie persyflażowa i współczesna. Gdybym szukał porównania w malarstwie sztalugowym, to chyba znalazłbym je w „kopiach” Maneta z Velasqueza, Van Gogha z Rembrandta, Dufy’ego z Tycjana i Renoira — w obrazach twórczych i charakteryzujących bardziej artystów „kopiujących” niż „kopiowanych”. Dekoracja rekonstruowana nie wymaga artysty, lecz uczonego, dlatego możemy ją spotkać najczęściej w przedstawieniach uniwersyteckich (inscenizacje Sorbony).

W scenografii naszego pięćdziesięciolecia widoczne są wszystkie konwencje plastyczne od impresjonizmu do surrealizmu.

Impresjonizm zaznaczył się występowaniem czystych kolorów, intensywnych, rozszaniach w dekoracji i kostiumach. Te kolory artyści fowistyczni jeszcze wzmoćnili i nadali im bardziej dekoratywny charakter wprowadzając czasem okonturowanie czarną kreską. Kompozycja przestrzenna sceny jest oparta na zasadzie wycinka, fragmentu świata — dlatego dekoracje chowają się w kulisach, a na scenie widoczny jest tylko fragment domu czy pejzażu.

Inne zasady obowiązują w kompozycji kubistycznej. Podest jest całym światem i na nim mieści się cała dekoracja, oderwana od kulis i ramy. Dominuje bryła syntetyczna, a nie kolor, który w stosunku do poprzedniego kierunku jest spokojniejszy. Podest więc nie jest tylko ukształtowaniem funkcjonalnym terenu gry aktorów, lecz ma również swoje ideowo-plastyczne znaczenie. Konsekwencją tego jest eliminacja życia scenicznego poza podestem.

Oba te kierunki — rzecz zrozumiała — wpłynęły również na kostium: bardzo kolorowy w impresjonizmie (por. Bakst, Drabik) i bryłowaty jak architektura w kubizmie (por. Léger, Pronaszko).

Impresjonizm i kubizm, kierunki wyraźnie przeciwstawne, miały zasadniczy wpływ na scenografię XX wieku, nie tylko plastyczno-formalny, lecz również ideowy.

Tendencje ekspresjonistyczne, symbolistyczne czy realistyczne mogą występować w każdym z tych kierunków, zależnie od psychiki artysty.

Przykładów kierunku abstrakcyjnego w dekoracji jest bardzo mało. Na razie wykorzystywane są pewne wnioski wypływające z tego kierunku, jak podział przestrzeni i płaszczyzn na zasadzie pewnego modułu, który określa proporcje i wzajemne stosunki.

W tym samym zagadnieniu konwencji plastycznych, ale jakby w innym pionie, mieszczą się zagadnienia warsztatu: malarskiego, architektonicznego, graficznego, wystawienniczego. Najpierw — na przełomie XIX i XX wieku — dekoracje były typu malarskiego, co łączy się z kierunkiem impresjonistyczno-naturalistycznym w malarstwie i teatrze. Reakcją na tę pikturalność jest dekoracja architektoniczna Appii i Craiga; w malarstwie ukazuje się kubizm. W tym samym mniej więcej czasie sztuki graficzne zostają opanowane przez największej miary plastyków. Plakat, ilustracje książek, rysunek satyryczny komponują Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Picasso, Dufy, Rouault. Na odkryciach tych „grafików“, podobnie jak na kierunkach malarskich, oprą się niektórzy scenografowie i w ten sposób zostanie wprowadzona do teatru grafika, jak poprzednio malarstwo i architektura.

W ostatnich czasach wreszcie dają się zauważyć na scenach dekoracje wyraźnie przypominające wystawy: stoiska wystawowe targów, wystawy sklepowe itp. Na ten rodzaj wpłynęło opanowanie przez artystów organizacji plastycznej stoisk wystawowych; przybyła dyscyplina wystawiennicza. Oparciem dla tej dyscypliny jest bez wątpienia surrealizm. Nie jest przypadkiem, że zarówno surrealiści, jak i wystawiennicy operują „autentykami“, przedmiotami rzeczy-

wistymi w przestrzeni nierzeczywistej. Surrealiści malują te przedmioty realistycznie, plastycznie, jednoznacznie; wystawiennicy — po prostu ustawiają te przedmioty w hali wystawowej i dookoła nich tworzą z drutów, draperii, fotografii nadmiernie powiększonych jakąś surrealistyczną przestrzeń. Ten „styl“ wystawienniczy może się okazać użyteczny w teatrze. Doskonałym przykładem jest scenografia Kantora do *Świętej Joanny* Shawa. Manekiny, okna, armaty, mapy — to niemal wystawa przedmiotów do sprzedania. Bliskie wystawiennictwu są również dekoracje Szajny: krzesło eksponowane na podeście, obite jakimś plastikiem, nad nim zawieszona lśniąca blacha i kawałek draperii nylonowej. A niektórzy scenografowie używają nawet powiększonych zdjęć jako dekoracji. Wprowadzenie tej techniki wystawienniczej może budzić opory. Niesłusznie: opory wzbudzało również zastępowanie malarstwa architektoniczną budowlą; w każdej technice wynik może być zły lub dobry! Ten wynik w dużym stopniu jest uzależniony od umiejętności transponowania na specyfikę teatralną. Dekoracje Baksta czy Drabika nie są obrazami impresjonistycznymi czy fowistycznymi: aktor nie jest malowany w kolorowe plamki, jego nos nie jest okonturowany czarną kreską. Również dekoracje Pronaszkę transponują kubizm. Graficzne dekoracje Daszewskiego nie naśladowały żadnego plakatu czy ilustracji — są specyficznie teatralne. Wystawiennicza dekoracja Kantora (*Święta Joanna*) jest ściśle związana ze sztuką i sceną.

Można więc utworzyć tabelę kierunków i technik, w której + oznacza najtypowsze zestawienie:

Kierunki	techniki			
	malarstwo	architektura	grafika	wystawiennictwo
impresjonizm	+			
kubizm		+		
neorealizm			+	
surrealizm				+

Należałoby jeszcze wymienić ekspresjonizm, symbolizm, realizm — które to tendencje mogą występować w każdym kierunku (impresjonizmie, kubizmie) i każdej technice (malarskiej, architektonicznej).

W tym punkcie rozważań o konwencjach plastycznych jest chyba miejsce na problemy kompozycji scenograficznej.

Kompozycja przestrzeni scenicznej powstaje na zasadzie plastycznej i funkcjonalnej. Problemem plastycznym jest zakomponowanie formami i kolorami przestrzeni widocznej poprzez prostokąt lustra scenicznego. Problemem funkcjonalnym jest organizacja ruchu aktora w tej przestrzeni.

Kompozycja plastyczna wymaga w zasadzie jednolitego zakomponowania całej przestrzeni, całego obrazu. Składnikami tej kompozycji są zarówno dekoracje, jak i aktorzy w kostiumach. Dlatego zawsze dół tej kompozycji jest bogatszy (czy bardziej zagmatwany) niż góra — bo aktorzy chodzą po podłodze sceny. Ażeby przeciwdziałać tej wadzie kompozycyjnej, można było albo w tym miejscu, na dole, uprościć dekoracje na korzyść góry intensywnie rozmalowanej i równoważącej bryły i kolory działających na dole aktorów, albo też przy pomocy podestów podnieść aktorów na różne wysokości sceny. Przykładem dla tego drugiego wypadku są schody pokrywające całą scenę od kanału świetlnego po horyzont — rozwijająca się na tych schodach akcja będzie rozwiązywała przestrzeń zarówno w głąb, jak i wwyż (*Noc listopadowa* w Teatrze Nowym w Łodzi).

Tę dążność do równomiernego zakomponowania całej przestrzeni sceny spotkamy również w tzw. przekrojach domów, jak np. u Pitoëffa (*Les Criminels*), Piscatora, w prowadzeniu akcji na różnych piętrach i w różnych pokojach przekrojonego domu. Przykładem bardzo wyraźnym może być dekoracja Daszewskiego do *Zbrodni i kary*, w której również zastosowanie schodów pozwoliło na jednolitość kompozycyjną — plastyczną i funkcjonalną. Kantor w *Antygonie* pozostawia dół sceny aktorom, a góra coraz bardziej zapełnia się formami równoważącymi sylwetę aktorów na dole. Podobnie Szajna umiejscawia wszystkie metafory-dekoracje w górze sceny i wskutek tego unika zagmatwania dołu i jakichś konfliktów kolorystycznych między ruchomymi aktorami i formami plastycznymi.

Kolory i podesty mają więc również swoje zadanie czysto plastyczne, kompozycyjne; ale to rozwiązanie musi pokrywać się z potrzebami funkcjonalnymi. Widzieliśmy, że schody, podesty są jakimś wspólnym mianownikiem obu spraw, bo organizują ruch aktora i przestrzeń sceny.

Drugim problemem kompozycyjnym jest stosunek dekoracji do kostiumu. Jakie są możliwości? Jednolitość lub kontrast. Intensywne kolorystycznie dekoracje i kostiumy lub intensywne kostiumy przy spokojnej dekoracji albo też bryłowate postacie przy płaskiej lub równie bryłowatej dekoracji. W pierwszym wypadku, jednolitości, aktor jest wtopiony w dekorację lub stopiony z nią, ale osiągnięta jest jednolitość formalna, plastyczna. W drugim wypadku, kontrastu, aktor wysuwa się na plan pierwszy, i jako najbardziej intensywna plama, i jako bryła w ruchu.

Przykładem jednolitości kolorystycznej mogą być dekoracje i kostiumy Baksta do baletów rosyjskich. Scenografia Légera do *Création du monde* wykazuje jednolitość kolorystyczną, ale dekoracje są płaskimi malowidłami, a kostiumy — bryłowate. Podobnie *Achilleis* Pronaszki: kostium — rzeźbiarski, dekoracja — płaska, malarska. W *Tricorne* Picasso dla kostiumów rezerwuje intensywne kolory, a dekoracja jest delikatna, spokojna. W *Śnie nocy letniej* Pronaszki i kostiumy, i dekoracje charakteryzują się bryłowatością rzeźbiarską.

Stosowanie takich czy innych zasad kompozycyjnych nie jest oczywiście ani kwestią przypadku, ani jakiegoś widzimisię artysty. Przeczytajmy wywody Appii, Fuchsa, Craiga, przejrzyjmy prace Pronaszki i innych scenografów dużej klasy, a przekonamy się, że są to poszukiwania, odkrycia, wyniki jakichś przemysłów mających związek z rozwojem sztuki. Ten problem rozważany samodzielnie może wydać się „formalistyczny“, ale przecież nigdy samodzielnie nie występuje, występować nie może, jak nie może chodzić po ulicach sam kościec czy układ nerwowy.

W zasadzie te trzy elementy: dramat, scena, indywidualność artystów — mają wpływ na inscenizację plastyczną.

Pominąłem wszakże jeszcze jeden „wpływ“, a to dlatego, że jest on raczej zewnętrzny, spoza sceny — widownię teatralną, publiczność. A jest to wpływ bardzo ważny, istotny.

Literatura, malarstwo w mniejszym stopniu niż teatr uzależnione są od czytelnika i widza, to znaczy społeczeństwa, a w każdym bądź razie są mniej uzależnione od społeczeństwa *współczesnego*. Dlatego można powiedzieć, że teatr jest sztuką najbardziej społeczną, to znaczy działającą na współczesne społeczeństwo i najbardziej odczuwającą reakcję społeczną. Stąd potrzeba stosowania takich środków inscenizacyjnych, ażeby one działały na widzów, a więc ażeby były przez tych widzów zrozumiane. To jest niewątpliwie czynnik hamujący postęp sztuki, bo przecież społeczeństwo nie rozwija się pod względem kulturalnym tak szybko jak sam artysta, tylko zagadnieniami sztuki zajęty. Nowe konwencje artystyczne muszą najpierw dotrzeć do społeczeństwa za pośrednictwem literatury i malarstwa, a dopiero potem mogą ukazać się w teatrze, skąd ogarniają szerokie rzesze, wśród których część jest już przekonana i rozumie nowy język, nowe konwencje. Dlatego plastyka teatralna jest zawsze nieco spóźniona w stosunku do malarstwa sztalugowego. Podobnie uczeń uczący się indywidualnie wyprzedzi klasę uczącą się zbiorowo.

Toteż, być może, przedstawienia teatralne najlepiej świadczą o ogólnym, społecznym poziomie artystycznym. Ale — podobnie jak szkoły — jedne mogą być lepsze, drugie gorsze, jedne bardziej postępowe, inne bardziej konserwatywne.

Ten nurt społeczny najwyraźniej występuje w dramacie. Ale nie tylko w samej problematyce ideowej — również w formie dramatycznej. Mówienie na stronie, mówienie do widowni, monologi, arie nie są niczym innym jak pewnym kontakowaniem się z widownią. Tę samą rolę spełnia chór w tragedii antycznej, Prolog u Szekspira, konferansjer w dramacie współczesnym. Dążenie do kontaktowania się z widownią jest bardzo wyraźne u aktora i objawia się np. w tendencji do grania na proscenium, ustawiania się raczej frontem do widowni itp. Stąd znów widoczne w architekturze teatralnej współczesnej i dawnej tendencje do rozbudowania proscenium. Rolę proscenium w teatrze antycznym odgrywa

orchestra, w teatrze elżbietańskim proscenium jest głównym terenem gry (w stosunku do alkowy i balkonu), a nowe projekty teatrów przewidują rozbudowę proscenium i zaopatrzenie go w zapadnie lub obrotówkę. Sceny pośrodku widowni to również dowód dążności teatru do najbliższego kontaktu z publicznością.

Jest rzeczą zrozumiałą, że te tendencje do wzajemnego wpływu: publiczności na inscenizację i inscenizacji na publiczność — znajdują również swój wyraz w scenografii. Fuchs i Erler tworzą tzw. scenę i dekorację „reliefową”, spłaszczoną, ażeby cała publiczność teatralna mniej więcej jednakowo widziała scenę. Znane są również próby wyjścia z dekoracją na widownię; czasami buduje się podesty wśród widzów, a grający na nich aktorzy są otoczeni publicznością. Wygaszanie światła na widowni i koncentrowanie całej siły reflektorów na scenie również ma na celu wyeliminowanie sali i zmuszenie widza do skierowania całkowitej uwagi na scenę.

Tak więc społeczeństwo widzów w sposób bardzo silny wpływa nie tylko na treść sztuki (o tym wszyscy wiedzą), lecz również na jej formę; również na formę sceny, grę aktorów i scenografię, nawet na oświetlenie.

Zdaję sobie sprawę, że nie wyczerpałem bynajmniej teoretycznych zagadnień scenografii. Są one dość skomplikowane, jak wszystkie zagadnienia teoretyczne związane z wielocłonową sztuką teatru. W przeciwieństwie do malarstwa czy muzyki nie doczekały się one jeszcze w pełni przemyślanego opracowania. Mimo wszystko wydało mi się konieczne zwrócenie przynajmniej uwagi czytelnika na główne problemy warsztatu scenograficznego.

PRZEGLĄD
NAJWAŻNIEJSZYCH
WYDARZEŃ
SCENOGRAPHII
POLSKIEJ W XX WIEKU

- 1903 — Wyspiańskiego inscenizacja *Bolesława Śmiałego* w Krakowie zapoczątkowuje nowoczesną scenografię polską.
- 1905 — Otwarcie „Zielonego Balonika“, nowoczesnego kabaretu artystycznego.
- 1907 — Śmierć Wyspiańskiego.
- 1913 — Otwarcie Teatru Polskiego. Szyfman i Frycz inscenizują *Irydionę* Krasińskiego.
- 1919 — Powstanie „Reduty“ pod kierownictwem Osterwy.
- 1920 — *Nieboska komedia* Krasińskiego w inscenizacji Szyfmana i Drabika.
- 1922 — *Hamlet* Szekspira w inscenizacji Szyfmana i Frycza.
- 1924 — Otwarcie Teatru im. Bogusławskiego. *Opowieść zimowa* Szekspira w inscenizacji A. Pronaszki i Schillera. Początek kubizmu w scenografii polskiej.
- 1925 — *Książę Piatomkin* Micińskiego w inscenizacji Schillera i Pronaszków.
— *Achilleis* Wyspiańskiego w inscenizacji Schillera i Pronaszków.
- 1926 — *Róża* Żeromskiego w inscenizacji Schillera i Pronaszków.
- 1927 — Otwarcie Teatru Nowego w Poznaniu. *Sen* Kruszewskiej w inscenizacji Wiercińskiego i Krassowskiego. Scenografia ekspresjonistyczna.
— *Wojna wojnie* Nowaczyńskiego w inscenizacji Schillera i Daszewskiego (debiut).
- 1929 — *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego — rekonstrukcja inscenizacji z 1903 r. przez Schillera i Frycza w Teatrze Polskim.
- 1930 — *Zwycięstwo* Conrada i inne inscenizacje Schillera i Daszewskiego we Lwowie; początek neorealizmu.
— *Kordian* Słowackiego w inscenizacji Schillera i Jarockiego.
- 1932 — Inscenizacja *Dziadów* Schillera i A. Pronaszki.
- 1933 — Śmierć Drabika w Warszawie.
- 1934 — *Klub Pickwicka* wg Dickensa w inscenizacji Węgierki i Daszewskiego.
— *Wieczór Trzech Króli* Szekspira w inscenizacji Borowskiego i Daszewskiego w Teatrze Polskim.
— Daszewski profesorem scenografii w ASP w Warszawie.

- 1936 — Inscenizacja *Krakowiaków i Górali* Schillera i Daszewskiego.
— *Elektra* Giraudoux w inscenizacji Wiercińskiego i Roszkowskiej.
- 1949 — Otwarcie Teatru Nowego w Łodzi pod dyrekcją Dejmka; scenograf J. Rachwański.
- 1953 — Otwarcie Teatru Ludowego w Nowej Hucie pod dyrekcją Skuszanek; scenograf J. Szajna.
- 1954 — Śmierć Schillera.
- 1955 — Śmierć Wiercińskiego.
- 1957 — Festiwal i wystawa dzieł Stanisława Wyspiańskiego.
- 1959 — Śmierć Iwo Galla w Krakowie.
- 1961 — Śmierć Andrzeja Pronaszki.
-

Wydaje się rzeczą konieczną zastanowienie się teraz nad dwoma zagadnieniami: jakie są cechy charakterystyczne polskiej plastyki teatralnej i jakie jest jej miejsce w rozwoju teatru na świecie.

Z analizy ewolucji naszej scenografii wynika, że 1. silnie podkreślała ona i podkreśla moment społeczny; 2. jest w wysokim stopniu nowatorska. Najwybitniejsze dzieła plastyki teatralnej stworzono dla wielkich dramatów społecznych, kształcących sposób myślenia i odczuwania szerokiej publiczności. Były to przede wszystkim polskie dramaty romantyczne i współczesne sztuki polityczne. Z nich wyrosły monumentalne dekoracje Drabika i Pronaszki oraz neorealistyczne Daszewskiego; społeczną interpretację dramatu odnajdziemy nawet w dekoracjach do sztuk komediowych. Nowatorstwo polskiej scenografii wyraża się w tym, że jej forma plastyczna mieści się w ewolucji sztuki, przede wszystkim malarstwa sztalugowego. Nowatorska jest nie tylko w jednym ośrodku, lecz w większości teatrów kraju, nie tylko w dziełach artystów największych, lecz również w pracach dekoratorów obdarzonych mniejszym talentem. Nowatorstwo to na ogół nie jest skrajne, nie jest formalistyczne, przeciwnie, jest dostępne dla publiczności, chociaż wymaga od niej wysiłku intelektualnego, zapoznania się z nowymi konwencjami artystycznymi. Niektóre dzieła były szokujące — jak każde nowe odkrycie lub jak doświadczenie laboratoryjne. Ale widzimy, że w końcu, po uporaniu się z tym doświadczeniem, które niestety w sztuce teatralnej musi się dokonać publicznie, artysta czynił krok ku publiczności, a publiczność wychodziła mu naprzeciw, i znów panowało pomiędzy sceną a widownią porozumienie, wspólny język. Drabik, Pronaszko, Kantor, Szajna znajdowali się czasem w takiej konfliktowej sytuacji — rzecz nie do uniknięcia w sztuce postępowej. Nigdy jednak konflikt z publicznością, właściwie z częścią publiczności, nie był spowodowany pogardą artysty dla od-

biorcy, ucieczką w igraszki formalne. Natomiast Frycz, Daszewski, Kosiński wprowadzali nowe konwencje bez zadrażnień, bo podchodzili do problemu mniej rygorystycznie, mniej rewolucyjnie, a bardziej ewolucyjnie, bardziej intelektualnie niż emocjonalnie. Jest to tylko kwestia temperamentu artystów. Cel jest zawsze ten sam: postęp w dziedzinie formy inscenizacyjnej i oddziaływanie na społeczeństwo.

Ten charakter scenografii polskiej, społeczny i nowatorski, w dużym stopniu zawdzięczamy Wyspiańskiemu i Schillerowi. Podczas gdy Appię i Craiga interesowały przede wszystkim problemy formalnej inscenizacji, dla Wyspiańskiego nie były one celem same w sobie, lecz służyły wyrażeniu pewnych treści społecznych, a nawet politycznych i narodowych. Toteż dla Appii i Craiga było obojętne, na jakim terenie przeprowadzają te czysto artystyczne doświadczenia, w Paryżu czy Moskwie, we Florencji czy w Hellerau. Wyspiański tworzył dla Polaków, a nawet przede wszystkim dla krakowian — dla swojego społeczeństwa. Od Wyspiańskiego w znacznej mierze wywodzi się polski teatr, jego treść, forma i organizacja. Treść narzucił swoimi dramatami i kultem dla wielkich romantyków narodowych oraz narodowym odczuciem wszystkich dramatów świata. Nawet *Cyd* i *Hamlet* stały się w jego opracowaniu polskimi. Formę inscenizacyjną stworzył oryginalną, wzbogacając dekorację przestrzenną i funkcjonalną nowymi wartościami kolorystycznymi. A w owym czasie w Europie nie nastąpiło jeszcze połączenie tych elementów, bo wielcy inscenizatorzy reformowali scenografię dramatu przez syntetyczną bryłę, a malarze sztalugowi scenografię baletu przez walory kolorystyczne. To połączenie w plastyce Wyspiańskiego malarstwa awangardowego z interpretacją sztuki dramatycznej oraz z organizacją sceny dla sytuacyjnej kompozycji aktorów i statystów zaważyło na naszej scenografii i stało się obowiązujące. Dlatego scenografowie polscy są absolwentami akademii sztuk pięknych i fachowcami teatralnymi, dlatego należą do zespołów teatralnych, tworzą inscenizację, a nie są tylko malarzami sztalugowymi czy tylko fachowcami-technikami.

Pod tym względem Schiller jest kontynuatorem Wyspiańskiego jako inscenizator wielkich dramatów romantycznych i sztuk politycznych, którymi starał się oddziaływać na społeczeństwo w duchu postępowym. Zawsze poszukiwał plastyków awangardowych, ale czujących teatr, komponujących na „planie treści dramatu“. Uczynił z plastyki teatralnej jeden z głównych walorów widowiska, zspolił ją, jak można najsilniej, z całym przedstawieniem, z reżyserią i wyrazem aktorskim. Ideałem scenografa w pojęciu Schillera jest plastyk twórca, współinscenizator dramatu, członek kolektywu. W tym duchu wychowywały również przyszłych artystów teatru (w tym i scenografów) utworzone przez niego szkoły teatralne.

Rezultatem idei Wyspiańskiego i Schillera, a wyznają je i realizują Frycz, Drabik, Pronaszko, Daszewski, jest obecny stan scenografii polskiej. W wartościowych społecznie sztukach granych w teatrach polskich inscenizatorzy szukają

nowych środków wypowiedzi. Najwyraźniej przejawia się to w inscenizacji plastycznej. Najmniejsze sceny prowincjonalne, a nawet objazdowe, konkurują z największymi. Nie ma u nas teatrów tkwiących w konserwatyzmie, są jedynie bardziej lub mniej odważne, bardziej młode i śmiałe, lub bardziej umiarkowane, ostrożne. Ale na wszystkich scenach, w pracy wszystkich scenografów, widoczne jest dążenie do wyrażenia dramatu nowymi formami. Sądzę, że w sumie mamy jeden z lepszych teatrów na świecie.

W tym teatrze jest kilku scenografów o bardzo wyraźnej indywidualności, a dzieła, które stworzyli, są najwyższej klasy. Mało gdzie można spotkać takie połączenie smaku kolorystycznego z wytrawną znajomością stylów epoki, łatwość aranżowania sytuacyjnego z umiejętnością charakteryzowania klimatu sztuki, wycucie detalu i poczucie syntezy, jak to widzimy w dekoracjach i kostiumach Frycza, przede wszystkim w jego pierwszym, najbardziej nowatorskim okresie. Swoistym zjawiskiem w scenografii światowej jest również Drabik, z jego rozmachem, fantastyką, monumentalną poetyckością i romantyką, z gamą kolorystyczną wziętą z ludowych strojów. Artysty tego typu nie było wśród ekspresjonistów niemieckich, przestraszonych, ciężkich, bez poczucia poezji, bez palety pawich kolorów. Romantyczną poetyckość odnajdziemy również w plastyce scenicznej Pronaszki — spokojnej, silnej, brylowatej, doskonale wyważonej, ale przez rytm podestów, linię drzew, proporcję kolumn, delikatną szarość kolorów — smętnej i wielkiej jak polska ziemia. Własne miejsce w scenografii światowej ma Daszewski; teatralność, funkcjonalizm, satyryczna interpretacja społeczna i równocześnie intelektualne podejście do sztuki, precyzja i jednolitość kompozycyjna całości i każdego detalu czynią twórczość Daszewskiego zjawiskiem wyjątkowym. Lecz nie tylko prace tych scenografów odznaczają się wybitną oryginalnością. W okresie międzywojennym powstało wiele ciekawych scenografii kubistycznych pod wpływem Pronaszki (mniej więcej w latach 1925—1935) i neorealistycznych pod wpływem Daszewskiego (po 1930 r.). Ten ostatni kierunek może najpotężniej w Polsce się rozwinął. Wydał wybitnych plastyków teatralnych, jak Kosiński, Roszkowska, Axer, Stopka.... Po 1950 r. ukażą się na naszych scenach dekoracje surrealistyczne Kantora, Langego, Szajny. Ten ostatni pójdzie jeszcze dalej tworząc plastykę neosymbolistyczną, charakteryzując problemy dramatu formami metaforycznymi wyprowadzonymi z kształtów abstrakcyjnych. I znów ta scenografia będzie jak najbardziej społeczna i awangardowa.

Nieprzerwany ciąg rozwojowy polskiej plastyki teatralnej rozwija się i narasta coraz potężniej. Młodzi scenografowie wypierają z najmniejszych scenek rutynę i konserwatyzm. Fala nowoczesnej scenografii ogarnęła całą Polskę. Ci młodzi plastycy są na ogół inscenizatorami, myślą kategoriami dramatycznymi, scenicznymi i aktorskimi; są również praktykami teatralnymi, dobrze obznajmionymi z problemami technicznymi; uprawiają najczęściej malarstwo sztalugowe lub grafikę. Najlepiej, najpełniej wyrażają się jednak w scenografii,

którą poprzez przedstawienia codziennie wpływają na wychowanie estetyczne społeczeństwa, wyrabiają jego wrażliwość plastyczną, prowokują do myślenia o formie i kolorze.

To jest ambitna i poważna działalność. Teatrem wielkiego formatu może być tylko teatr społeczny, a twórczym tylko teatr nowatorski. Nurt społeczny jest cechą charakterystyczną polskiego dramatu od *Odprawy posłów greckich* przez *Dziady* do *Wyzwolenia*. W tym kierunku zmierza również twórczość dramaturgów współczesnych, chociaż niewątpliwie brak wielkich indywidualności w tej podstawowej dla teatru sztuce powoduje brak równowagi pomiędzy treścią dramatyczną i formą inscenizacyjną. W takiej sytuacji scenografia wysuwa się jeszcze bardziej na pierwsze miejsce. W historii teatru zjawisko takie niejednokrotnie występowało. Świadczy to tylko, że raz uzyskuje przewagę dramaturg, raz inscenizator, raz wyraża się pewne treści słowem, raz formą. I niewątpliwie scenografia polska wypełnia lukę dramaturgiczną w naszym teatrze i dobrze zasłużyła się społeczeństwu i sztuce.

Wynikałoby z tego, że znakomita scenografia polska powinna być w świecie doskonale znana i podziwiana. Tak jednak nie jest. Nawet nazwiska naszych najwybitniejszych scenografów nieczęsto można spotkać w zagranicznych historiach teatru czy publikacjach o dekoracji teatralnej. Przyczyną tego stanu jest przede wszystkim brak polskich publikacji, brak dobrych reprodukcji, brak wystaw za granicą. Wszystko to nie zmienia obiektywnego faktu wysokiej wartości tej scenografii. Poznana za granicą mogłaby mieć wpływ na niejednego artystę czy nawet na kierunek. Ale nie znana nie traci przecież swej artystycznej rangi ani oryginalności. Pragnąłem w pracy mojej wykazać, że jest to szkoda niepowetowana, zarówno dla teatru polskiego, jak i dla rozwoju sztuki teatralnej w innych krajach.

Wydaje się, że scenografia zrodzona na początku wieku staje się coraz bardziej jedną z form twórczości plastycznej. Twórczości, w której artysta może wypowiedzieć się bez żadnych ograniczeń, w pełni swobody formalnej, może tworzyć nowe konwencje w sztuce — jak w malarstwie sztalugowym. I twórczości, która bardziej trafia do społeczeństwa niż obrazy olejne. Dlatego obecnie tak ważne.

Rozwój scenografii polskiej jest bardzo wyraźny, konsekwentny, logiczny, bogaty w oryginalne talenty. Może służyć przykładem łączenia talentu twórczego z wiedzą techniczną, poszukiwań formalnych, warsztatowych, ze służbą społeczną artysty, wychowawczą w aspekcie zarówno estetycznym, jak i ideowym.

PRZYPISY
DO CZĘŚCI
TRZECIEJ

- ¹ S. Rzecki, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, „Sztuka i Krytyka” 1957 nr 3—4, s. 45—46
- ² T. Boy-Żeleński, *Znaszli ten kraj*, Kraków 1955, s. 146
- ³ T. Boy-Żeleński, *Legenda „Zielonego Balonika” z perspektywy ćwierćwiecza*, z masyzynopisu łaskawie użyczonego przez p. Stanisława Żeleńskiego
- ⁴ T. Boy-Żeleński, *Znaszli ten kraj*, posłowie A. Polewski, s. 215
- ⁵ *ibid.*, s. 229
- ⁶ A. Szyfman „Cele i zadania Teatru Polskiego”, „Pamiętnik Teatru Polskiego” 1914, s. 4—5
- ⁷ L. Schiller, *Od „Reduty” do neorealizmu*, „Teatr” 1956 nr 1
- ⁸ J. Zawieyski, *Serce „Reduty”*, „Listy z Teatru Polskiego” 1957—58 nr 2, s. 8
- ⁹ z nie publikowanej noty biograficznej Iwo Galla
- ¹⁰ O tych dekoracjach zob. rozdział IX: Iwo Gall (s. 378 i nast.), Feliks Krassowski (s. 386 i nast.).
- ¹¹ M. Orlicz, *„Współczesny teatr polski”*, Warszawa 1932, s. 38
- ¹² Wyjątek stanowiła inscenizacja *Nieboskiej komedii* w Teatrze im. Bogusławskiego.
- ¹³ W. Zawistowski, *Teatr im. Bogusławskiego*, „Droga” 1927 nr 12, cytowane w: M. Orlicz, *op. cit.*, s. 240 i 248
- ¹⁴ „Teatr” 1954 nr 10, *Przemówienie Władysława Daszewskiego*
- ¹⁵ Zob. S. Rzecki, *op. cit.*
- ¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie „Zielonego Balonika”*, „Teatr i Film” 1957 nr 9
- ¹⁷ T. Trzciński, *Karola Frycza pierwsze kroki w teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1952 zeszyt 2—3, s. 320
- ¹⁸ *ibid.*, s. 321
- ¹⁹ *ibid.*, s. 323
- ²⁰ *ibid.*, s. 324
- ²¹ *ibid.*
- ²² *ibid.*, s. 328
- ²³ *ibid.*, s. 327
- ²⁴ wypowiedź Frycza przed premierą *Irydiona*, cytowane w: St. W. Balicki, *Kilka przypomnień o Karolu Fryczu*, „Teatr” 1952 nr 13, s. 9
- ²⁵ Wykonawcą projektów (które znajdują się w archiwach teatru) był jednak Wierciak, który zajął się całą stroną realizacyjną.

- ²⁶ K. Frycz, *Nasza współpraca*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 zeszyt 3—4, s. 368
- ²⁷ *ibid.*, s. 376
- ²⁸ *ibid.*, s. 369
- ²⁹ *ibid.*, s. 378—379
- ³⁰ *ibid.*, s. 371—372
- ³¹ *ibid.*, s. 387
- ³² A. Szyfman, *Jubileusz Frycza*, „Teatr” 1957 nr 10
- ³³ L. Schiller, *Artysta teatru Wincenty Drabik*, Warszawa 1936, s. 32
- ³⁴ *ibid.*, s. 33
- ³⁵ *ibid.*, s. 29
- ³⁶ L. Schiller, *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy*, „Scena Polska” 1937, cytowane w „Teatrze” 1954 nr 10
- ³⁷ L. Schiller, *Artysta teatru Wincenty Drabik*, s. 28. Wypowiedzi Schillera nie należy uważać za obiektywną. Jego ingerencja w styl Drabika nie była, moim zdaniem, słuszną; należało raczej nawiązać współpracę z bardziej odpowiednim co do kierunku scenografem.
- ³⁸ *ibid.*, s. 29
- ³⁹ *ibid.*, s. 34
- ⁴⁰ W. Zawistowski w artykule bez tytułu zamieszczonym w publikacji pt. *Wincenty Drabik*. Warszawa 1936, s. 7
- ⁴¹ L. Schiller, *Artysta teatru Wincenty Drabik*, s. 27
- ⁴² Zob. część pierwsza, rozdział I, s. 20 i nast.
- ⁴³ Zob. rozdział IX niniejszej części, s. 368 i nast.
- ⁴⁴ L. Schiller, *Artysta teatru Wincenty Drabik*, s. 34
- ⁴⁵ Zob. część pierwsza, rozdział II, s. 58 i nast.
- ⁴⁶ Należy zwrócić uwagę na znamieny fakt, że Pronaszko jeszcze po II wojnie światowej buduje dekoracje w oparciu o sytuacje wyznaczone przez Wyspiańskiego (*Warszawianka*, *Wesele*).
- ⁴⁷ [L. Schiller], *Leon Schiller*, autobiografia, przedruk z „Głosu Robotniczego” z 1946 r., „Pamiętnik Teatralny” 1955 zeszyt 3—4, s. 6
- ⁴⁸ A. Pronaszko, nie publikowana *Notatka biograficzna*, napisana dla autora niniejszej pracy
- ⁴⁹ *ibid.*
- ⁵⁰ *ibid.*
- ⁵¹ A. Pronaszko, *Fragmenty wspomnień*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 zeszyt 3—4, s. 396—397
- ⁵² A. Pronaszko, *Notatka biograficzna*
- ⁵³ Termin „secesyjny” uważa się u nas za wysoce deprecjonujący artystę. Niesłusznie. Jest to duże uproszczenie. Secesja spopularyzowała się jako styl brzydkich mebli z lat końcowych XIX i początków XX wieku. Tymczasem z istoty swej był to prąd, który dążył do zerwania z zasadami sztuki dziewiętnastowiecznej we wszystkich dziedzinach: malarstwie, grafice, architekturze, meblarstwie; który akcentował dekoracyjność i linearność i doprowadził do odrodzenia różnych sztuk stosowanych: plakatu, metaloplastyki, mozaiki, malarstwa ściennego, tkaniny. Secesyjne są plakaty Lautreca, linię secesyjną znajdziemy i u Van Gogha, i u Gauguina. Każdy artysta pracujący na początku XX wieku przez secesję musiał przejść.
- ⁵⁴ A. Pronaszko, *Fragmenty wspomnień*, loc. cit., s. 394
- ⁵⁵ Scenografię opartą na podobnych zasadach miał natomiast balet Légera *Création du monde*.
- ⁵⁶ S. Zahorska, *O dekoracjach w „Róży”*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 16
- ⁵⁷ Zob. rozdział XI niniejszej części, s. 474—475.

- ⁵⁸ A. Pronaszko, *Notatka biograficzna*. W r. 1962 teatrologzy odnaleźli kilka projektów kostiumów do *Achilleis*.
- ⁵⁹ W. Horzyca, *Wspomnienia i zdarzenia*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 nr 3—4, s. 420—421
- ⁶⁰ A. Pronaszko, *Notatka biograficzna*
- ⁶¹ *ibid.*
- ⁶² spis sporządzony przez A. Woycieckiego
- ⁶³ F. Siedlecki, *O dekoracjach Słowackiego*, w: *Królowi Duchowi na dniu powrotu Teatr im. Słowackiego*, Kraków 1927, bez numeracji stron
- ⁶⁴ A. M. Swinarski, *Scenograf Zygmunt Szpingier*, „Teatr” 1954 nr 2
- ⁶⁵ z nie publikowanej notatki I. Galla
- ⁶⁶ *ibid.*
- ⁶⁷ M. Orlicz, *op. cit.*, s. 139
- ⁶⁸ I. Gall, *Budowniczy tła scenicznego* [bez miejsca i daty druku, jedynie z zapiskiem dotyczącym powstania: Wilno 1929—1931], s. 88
- ⁶⁹ *ibid.*, s. 57—58
- ⁷⁰ Z jednego ze szkiców Galla wynika, że na tę tylko ścianę-tło może być rzucona projekcja.
- ⁷¹ I. Gall, *op. cit.*; wszystkie powyższe cytaty ze s. 55
- ⁷² *ibid.*, s. 91
- ⁷³ K. Grzybowska, *Z życia teatru*, „Teatr” 1946 nr 3, s. 49—50
- ⁷⁴ K. Puzyra, „*Balladyna*” *odkrywcy*, „Odrodzenie” 1947 nr 49
- ⁷⁵ z nie publikowanej notatki I. Galla
- ⁷⁶ z nie publikowanej notatki F. Krassowskiego
- ⁷⁷ F. Krassowski, *Scena narastająca — zasady i projekty*, Kraków 1926, s. 4
- ⁷⁸ *ibid.*, s. 4
- ⁷⁹ Znalazły się w tej dekoracji także elementy ulicy współczesnej, jak napisy „Bar pod Pegazem” itp.
- ⁸⁰ To zagubienie skali jest bardzo typowe w pierwszych pracach scenografów; nawet makieta z figurkami nie jest dostatecznym sprawdzianem.
- ⁸¹ Wł. Daszewski, *Pierwsze próby*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 nr 3—4, s. 432—434
- ⁸² *ibid.*, s. 439
- ⁸³ *ibid.*, s. 440—441
- ⁸⁴ M. Sterling, *Inscenizacje plastyczne Wł. Daszewskiego*, „Arkady” 1937 nr 6
- ⁸⁵ *ibid.*
- ⁸⁶ *ibid.*
- ⁸⁷ P. Borowy, *Uwagi o scenografii*, „Teatr” 1950 nr 2—4, s. 116
- ⁸⁸ A. W. Kral, *Kształt sceniczny „Czekając na Godota”*, „Teatr” 1957 nr 7
- ⁸⁹ S. Skwarczyńska, *Inscenizacja „Nieboskiej komedii”*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 nr 3—4, s. 187—188
- ⁹⁰ L. Vaillat, *Ballets de l'Opéra*, Paryż 1943, s. 105
- ⁹¹ J. Kosiński, „*Im krzywiej, tym śmieszniej*”, „Listy z Teatru” 1946 nr 4
- ⁹² J. Kosiński, *Refleksje po dyskusji*, „Dialog” 1958 nr 10, s. 97
- ⁹³ Zob. Spis scenografów sceny łódzkiej, rozdz. IX, s. 392
- ⁹⁴ E. Csato, *Nowy „Horsztyński”*, „Teatr” 1952 nr 1
- ⁹⁵ *Wyspiański i teatr*, Kraków 1957, s. 49
- ⁹⁶ K. Puzyra, *Dygresja o „Nocy listopadowej”*, „Teatr” 1956 nr 6
- ⁹⁷ E. Csato, *Przedstawienie nie po brechtowsku*, „Teatr i Film” 1957 nr 3/13
- ⁹⁸ E. Csato, *W związku z premierami „Wyzwolenia”*, „Teatr i Film” 1958 nr 4
- ⁹⁹ *Witkiewicza teoria i teatr*, stenogram dyskusji, „Dialog” 1957 nr 1, s. 124
- ¹⁰⁰ St. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 278—279
- ¹⁰¹ *ibid.*, s. 281

- ¹⁰² Rozmowa ze St. I. Witkiewiczem, „Wiadomości Literackie“ 1924 nr 15
- ¹⁰³ J. Bogucki w Encyklopedii Współczesnej 1957 nr 12, s. 547
- ¹⁰⁴ P. K., *O scenografii w PTZO*, w broszurze: *Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej. Od „Sztormu“ do „Młodej Gwardii“*, Opole 1954
- ¹⁰⁵ W. Krakowski, *O aktualnych problemach scenografii*, „Teatr“ 1956 nr 15—16
- ¹⁰⁶ W. Kubacki, *Czarująca szewcowa*, „Teatr“ 1955 nr 19
- ¹⁰⁷ L. Jabłonkówna, „Święta Joanna“ *Shawa w Krakowie*, „Teatr“ 1956 nr 8
- ¹⁰⁸ H. Vogler, *Krakowski przyczynek do hamletologii*, „Teatr“ 1956 nr 22
- ¹⁰⁹ H. Vogler, *Współczesna „Antygona“*, „Teatr“ 1957 nr 5
- ¹¹⁰ A. W. Kral, *Refleksje o „Księżniczce Turandot“*, „Teatr“ 1956 nr 9
- ¹¹¹ S. Treugutt, *Dramat dziejowy w trzech przykładach*, w programie Teatru Dramatycznego w Warszawie do sztuki *Imiona władzy* (18. IX. 1957)
- ¹¹² *Scenografia a dramat*, stenogram dyskusji, „Dialog“ 1958 nr 10, s. 88
- ¹¹³ K. Miklaszewski, *La commedia dell'arte*, Paryż 1927, s. 117—118
- ¹¹⁴ K. Mazur, *Romanse marionety*, „Teatr“ 1961 nr 18, s. 10
- ¹¹⁵ Zob. wstęp do cz. II.
-

BIBLIOGRAFIA
DO CZĘŚCI
TRZECIEJ

- Boy-Zeleński T., *Legenda „Zielonego Balonika” a perspektywy ćwierćwiecza*, w maszynopisie
 Boy-Zeleński T., *Znaszli ten kraj*, Kraków 1955
 Brumer W., *Dwie inscenizacje „Dziadów”*, Warszawa 1937
 Gall I., *Budowniczy tła scenicznego* [Warszawa 1932?]
 Grzymała-Siedlecki A., *Ludzie „Zielonego Balonika”*, „Teatr i Film” 1957 nr 9
Królowi Duchowi na dniu powrotu Teatr im. Słowackiego, Kraków 1927
 Lorentowicz J., *Teatr Polski w Warszawie*, Warszawa 1938
 Orlicz M., *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1932
O Wyspiańskim i artystach okresu Młodej Polski, „Sztuka i Krytyka” 1957 nr 3—4
 Reinfuss R., *Szopki krakowskie*, Kraków 1958
Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca, księga pamiątkowa, Warszawa 1957
Teatr Polski. Arnold Szyfman, Warszawa 1948
 Treter M., *Teatr a sztuki plastyczne*, „Sztuki Piękne” 1932 nr 86 i 88
Wincenty Drabik 1881—1933, album, Warszawa 1936
 Witkiewicz St. I., *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959
 Woycicki A., *Karola Frycza żywot niestrudzony*, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 14 (429)
Wyspiański i teatr 1907—1957, Kraków 1957
 „Encyklopedia Współczesna”

CZASOPISMA

„Arkady”
 „Dialog”
 „Pamiętnik Teatralny”
 „Polska”
 „Projekt”
 „Przegląd Kulturalny”

„Scena Polska”
 „Sztuka i Krytyka”
 „Teatr”
 „Teatr i Film”
 „Teatr Lalek”
 „Tygodnik Powszechny”

WYKAZ
WSPÓŁCZESNYCH
SCENOGRAFÓW
POLSKICH

Adamczak Jerzy
Antusiewicz Mieczysław
Axer Otto
Balk Henryk
Baranowski Eligiusz
Bąkowski Stanisław
Bednarowicz Zbigniew
Berdyszak Jan
Bogusz Marian
Borowski Wacław
Bubiec Roman
Bunsch Ali
Byrski Stanisław
Całkowa Julia
Cegielski Stanisław
Cybulski Andrzej
Czaplanka Wanda
Daszewski Władysław
Dorman Jan
Drabik Wincenty
Eile Marian
Ejmund Andrzej
Fedkowicz Jerzy
Feldmann Jerzy
Fijałkowski Stanisław
Frycz Karol
Gajewski Karol
Gall Iwo
Garlicki Marian
Gawrońska Salomea
Głowacka Henryka

Godlewski Marian
Gogulska Urszula
Golus Jan
Gorazdowski Jerzy
Gronowski Tadeusz
Gutkowska Zofia
Hawrylkiewicz Jan
Horecka Krystyna
Hryńkowski Jan
Ipohorska Janina
Janiga Henryk
Jankowska Liliana
Jaremowa Zofia
Jarnutowski Józef
Jarocki Stanisław
Jeleński Jerzy
Jędrzejewski Aleksander
Kaja Zbigniew
Kamykowski Bolesław
Kantor Tadeusz
Kilian Adam
Kiliszewski Leon
Klimczyk Zbigniew
Kołodziej Marian
Konarzewska Izabela
Kondek Wacław
Kosiński Jan
Kosiorek Wacław
Krakowski Wojciech
Krassowski Feliks
Krassowski Janusz Adam

Krygier Waldemar
Kudewicz Bolesław
Kuzyszyn Ryszard
Lange Wiesław
Lorentowicz-Karwowska Irena
Łabiniec Andrzej
Mackiewicz Konstanty
Majewski Andrzej
Makojnik Wiesław
Maszkowski Karol
Mikulski Kazimierz
Minticz Lidia
Muszyński Antoni
Nahlik Ewa
Nalewajski Mieczysław
Nicz-Borowiakowa Maria
Nowicka Irena
Nowicki Romuald
Orłowicz Tadeusz
Pankiewicz Krzysztof
Perkowska Irena
Pietrusińska Zofia
Pikiel Irena
Poduszko Zenobiusz
Ponińska Teresa
Potworowski Piotr
Poulain Henryk
Pożakowska Jadwiga
Pręczkowski Kazimierz
Pronaszko Andrzej

Wykaz współczesnych scenografów polskich

Pronaszko Zbigniew
Przeradzka Jadwiga
Rachwański Józef
Roszkowska Teresa
Różański Mieczysław
Ruszczyc Ferdynand
Rybkowski Jan
Sadowski Andrzej
Serafinowicz Leokadia
Sieciński Wojciech
Siedlecki Franciszek
Siemaszkowa Olga
Skarżyński Jerzy
Skoczeń Irena
Smandzik Zygmunt
Soboltowa Ewa
Sowicki Tadeusz
Stanisławska-Howurkowa
Zofia

Stańczak Marian
Starowieyska Ewa
Stażewski Henryk
Stopka Andrzej
Stryjeńska Zofia
Strzelecki Zenobiusz
Swinarski Konrad
Syrkus Szymon
Szajna Józef
Szancer Jan Marcin
Szeski Jerzy
Szpingier Zygmunt
Śliwiński Stanisław
Targońska Teresa
Tartylło Janusz
Tenerowicz Stanisław
Torończyk Jerzy
Torwirt Leonard
Tośta Antoni

Tuczyński Z.
Ujejski Wacław
Ukleja Roman
Wagner Władysław
Warpechowski Janusz
Warzecha Marian
Wenzel Marcin
Węgierkowa Zofia
Wierchowicz Zofia
Wierciak Zygmunt
Wiśniak Kazimierz
Wiśniewski Mieczysław
Zaborowska Iwona
Zachwatowicz Krystyna
Zahorski Lech
Zamecznik Wojciech
Zaruba Jerzy
Zboromirski Józef
Zwoliński Hieronim

ZAKOŃCZENIE

Praca ta miała przede wszystkim dwa cele. Jej celem pierwszym było utrwalenie dorobku polskiej scenografii przez omówienie możliwie największej ilości dzieł scenograficznych, od najświetniejszych, które wnoszą nowe, odkrywcze elementy w ewolucję plastyki scenicznej, do prac mniej twórczych, ale o doniosłym znaczeniu społeczno-kulturalnym, bo przyczyniających się do przeniesienia artystycznych zdobyczy plastycznych do ogółu społeczeństwa. Starałem się wykazać ciągłość tej ewolucji scenograficznej, wydobyć i uwypuklić zasadę przemian formalnych, pokazać na wskroś polskie źródła i charakter całej naszej scenografii, czerpiącej z najdawniejszych tradycji i wspaniale rozkwitłej dzięki teatralnemu geniuszowi Stanisława Wyspiańskiego.

Drugim celem tej pracy było skłonienie czytelnika, a szczególnie artystów teatru, do wyciągnięcia wniosków użytecznych w dalszej pracy twórczej. Znając przeszłość łatwiej budować przyszłość. Dlatego słowa Jacques Copeau, które tę myśl tak pięknie wyrażają, umieściłem jako motto całej pracy.

Gaston Baty w zakończeniu swojej książki *La vie de l'art théâtral* pisze: „Zadaniem naszego pokolenia nie jest rozpalenie na wzgórzach wspaniałych ognisk, lecz przekazanie, poprzez wieki ciemności, skromnej pochodni, która tlić się będzie aż do dnia, gdy lepsza ludzkość będzie umiała rozżarzyć ją na nowo“ (s. 294).

Zakończenie bardzo pesymistyczne, którego nie podzielam. Prawda, nie mamy Sofoklesów, Szekspirów, Molierów. Ale cenimy ich bardziej, niż byli oni cenieni za życia. Przecież o Szekspirze, jego dramatach i teatrze prawie niczego nam nie przekazano, był nieznany, bardziej od niego ceniono jakiegoś malarza, złotnika czy nawet lokaja. Moliera przyjmował w swoim pałacu król Francji, ale „śmierć tak wielkiego artysty została niedostrzeżoną, podobnie jak i Corneille'a,

jedenaste lat wcześniej. Nie poświęcono mu ani artykułu w gazecie, ani żadnej pochwały oficjalnej. Ludwik XIV nie pomyślał nawet o ustawieniu w sali teatralnej Luwru czy Wersalu biustu tego, który go bawił, i jeżeli mamy jego portret, to dlatego że podczas pobytu w Lyonie zaprzyjaźnił się z Mignardem" (F. Flutré, *Molière*, s. 56). Dzisiaj badamy życie i dzieła tych wielkich artystów teatru, a przede wszystkim gramy ich sztuki, wskrzesiliśmy je w nowoczesnej inscenizacji.

Zasadniczemu polepszeniu uległa pozycja artystyczna i społeczna twórców teatralnych: aktorów, scenografów i reżyserów; zajmują oni miejsce w rzędzie pisarzy, malarzy, kompozytorów — nigdy nie umieszczano ich tak wysoko, traktując sztukę teatralną i jej twórców jako artystów niższego rzędu. Zmieniło się zachowanie publiczności podczas przedstawienia. Zamiast wchodzenia podczas spektaklu, rozmów prowadzonych w łóżach z sąsiadami, całej nonszalancji w stosunku do tego, co dzieje się na scenie, widzimy dzisiaj szacunek, uwagę niemal taką, jaką mają uczniowie dla wykładowcy, nauczyciela. Poprawiły się warunki bytowe artystów teatralnych, a niejednokrotnie duże zarobki są dowodem oceny społeczeństwa. Artyści są dyktatorami mody, elegancji, narzucają społeczeństwu gusta i estetykę, spełniają rolę arystokracji kulturalnej.

Zmieniła się rola teatru. Chociaż utracił swoją funkcję religijną, to stał się jednak bardzo ważnym czynnikiem artystycznym i społecznym. Sztuka widowiskowa jest sztuką najbardziej powszechną, o oddziaływaniu najszerszym, tym bardziej gdy włączymy do niej film, telewizję, w których biorą twórczy udział również reżyserzy, scenografowie i ci sami co w teatrze aktorzy. W samych np. stu teatrach polskich uczestniczy codziennie w spektaklach około pięćdziesięciu tysięcy widzów; a ilu ich jest w kinach, ilu ogląda telewizję?

Teatr rozrósł się, upowszechnił ogromnie. I chociaż nie ma masowych teatrów, jak w Grecji i w średniowieczu, chociaż widowiska są dziś bardziej zindywidualizowane, to jednak stokroć więcej ludzi chodzi do teatru. Wydaje się, że nie ma powodów do rozpacz, przeciwnie, teatr i artyści teatru nigdy nie odgrywali tak doniosłej artystycznej i społecznej roli jak dzisiaj. Obserwujemy rozwój sztuki teatralnej, a nie jej zanik i umieranie.

Do dalszego interesującego rozwoju niewątpliwie przyczyni się scena arenowa (*théâtre en rond*), a więc zerwanie ze sceną pudełkową, z pudłem iluzjonistycznym, większy kontakt między aktorem a widzem, wspólne przeżycie przedstawienia. I rola plastyki stanie się ciekawsza, bo zamiast odgrzebywać historię, naśladować, skieruje się w stronę tworzenia jakichś metafor zgłębiających sens filozoficzny dramatu.

Dlatego jest rzeczą bardzo ważną, aby ten rozwój sztuki teatralnej dokonywał się na drodze właściwszej, bez zahamowań, bez błędów. Potrzebny jest głęboki rozum kierowników kultury, delikatność i dobra wola. Potrzebne jest również poczucie najsilniejszych więzów artysty ze społeczeństwem. Fałsze, pomyłki, zboczenia mszczą się dotkliwie i przez wiele lat, zubożają skarbiec sztuki polskiej, który każdego roku, przez każde przedstawienie winien się powiększać, a nie

zmniejszać, wzbogacać wartościami najtrwalszymi, a nie takimi, które szybko śniedzieją, butwieją, giną. Teatr polski wart jest jak największej troski społeczeństwa i artystów.

Z analizy półwiekowego rozwoju wynikają pewne prawa, słuszne nie tylko w scenografii, w teatrze, lecz we wszystkich sztukach. Sztuka jest w ciągłym rozwoju, środki wypowiedzi ciągle się zmieniają. Nowe konwencje artystyczne nie zawsze są od razu jasne i zrozumiałe dla ogółu. Artysta poszukiwał ich długo i mozolnie, krok za krokiem. Wynik ostateczny pokazuje publicznie. A więc i publiczność musi zrobić pewien wysiłek intelektualny, ażeby zrozumieć artystę. Nie jest to łatwe, tak jak niełatwo jest zrozumieć pracę chemika, chirurga, każdego specjalisty. Ale jakieś wnioski, nauki z historii, ewolucji sztuki należy wyciągnąć. Wszyscy artyści pragną być odkrywcami nowych form. W sztuce współczesnej jest to szczególnie widoczne. Może artystom udziela się atmosfera i rytm dzisiejszego życia bardzo szybkiego i niespokojnego. Niewątpliwie wiele z nowych propozycji formalnych nie ma żadnej wartości. Zawsze były wynalazki bezsensowne i nieużyteczne. Ale niewątpliwie jest również, że z tych wszystkich poszukiwań coś pozostanie, że ktoś jest na drodze właściwej, że ktoś obdarzony niepospolitym talentem potrafi scharakteryzować współczesne mu życie w nowych formach. Ale jak odróżnić artystów awangardowych, nowatorskich, od przodujących hochsztaplerów? Sądzę, że jest to możliwe. Artysta nowator zawsze jest kontynuatorem poprzednich kierunków, wywodzi z nich, rozwija je i z kolei wywiera wpływ na współczesnych i młodszych artystów. Zawsze ma poczucie społecznej odpowiedzialności swojej sztuki. Interesuje się życiem, bo pragnie pokazać je w swojej sztuce. Hochsztaplerzy prędko odpadają, bo tylko na krótko potrafią omamić, i to przede wszystkim ignorantów kulturalnych.

W pracy mojej starałem się ukazać tych artystów, którzy wnieśli do rozwoju teatru nowe wartości, wartości trwałe.

Zrozumienie ewolucyjności teatru nie jest rzeczą prostą, nawet w samym środowisku teatralnym. A to z winy samej specyfiki teatralnej, przede wszystkim aktora.

W malarstwie, muzyce problem ewolucji formalnej jest od dawna przyjęty. Ale to jest sprawa jasna, łatwa do dowiedzenia. Wystarczy obejrzeć pod tym kątem widzenia wystawę w wielkiej galerii sztuki. W Luwrze urządzano tego rodzaju poglądowe i bardzo kształtujące wystawy, mianowicie wystawy portretu czy pejzażu. Obok siebie wisiały drzewa malowane przez malarzy średniowiecznych, Botticellego, da Vinci, Poussina, Claude Lorraina, Watteau, Courbeta, Corota, Moneta, Cézanne'a, i każdy widział, że to samo drzewo w każdej epoce malarze malują inaczej, według innych konwencji. W muzyce problem jest równie jasny. Ale to są sztuki utrwalone, zarejestrowane. W sztuce aktorskiej dowieść tej ewolucyjności jest trudno; z całą jednak pewnością istnieje, obserwujemy ją w rozwoju od naturalizmu poprzez ekspresjonizm do neorealizmu; widzimy różnice między różnymi szkołami: rosyjską, francuską, niemiecką. Już

jaśniej widać ewolucję reżyserii, a chyba najwięcej dokumentów teatralnych, inscenizacyjnych dotyczy scenografii — i tu widać zupełnie wyraźnie równoległy rozwój plastyki scenicznej i malarstwa sztalugowego. Tę zasadę paralelnego rozwoju scenografii i malarstwa przyjąłem w niniejszej pracy. Ale taki sam rozwój, jednoczesny i współzależny, odbywa się we wszystkich rodzajach sztuki, tylko że w jednych jest bardziej widoczny, w drugich mniej, trudniej zauważalny.

Strzeмиński udowadniał nawet, że ewolucja sztuki jest ściśle zsynchronizowana z ewolucją form społecznych, ustroju politycznego. I niewątpliwie miał rację. Cały świat się zmienia niemal równocześnie i przemiany mają ten sam sens i kierunek ogólny.

Ta analogia scenografii i malarstwa nie powinna być rozumiana dosłownie. Malarstwo jest jakby matką wszystkich sztuk plastycznych. Wszystkie sztuki plastyczne mają wspólną konwencję, wspólną linię ewolucyjną. Ale oprócz tego mają własną specyfikę. Scenografia ma również własną specyfikę i nie polega na naśladowaniu malarstwa sztalugowego czy architektury lub rzeźby.

Wpływy impresjonizmu na teatr nie polegają na malowaniu aktora w plamki, lecz na wejściu czystych kolorów na scenę i rozłożeniu ich w całej przestrzeni, na dekoracjach i kostiumie. Wpływy kubizmu nie polegają na zdeformowaniu człowieka (trudno mi wymienić więcej przykładów na „nie“, bo ten kierunek malarski jest bardzo teatralny), kubizm uspokoił kolorystykę, wydobyl syntetyczną bryłę i przestrzeń, złączył kostium z dekoracją itd. Wpływy abstrakcjonizmu jeszcze bardziej rozszerzyły czas i miejsce akcji, a funkcjonalizm przestrzeni scenicznej stał się głównym celem scenografii.

Można opierać się na malarstwie, ale nie można dosłownie przenosić konwencji jednej gałęzi sztuki do drugiej.

Być może, że eksperymenty z rzeźbą kolorową, przestrzenną i ruchowo-dźwiękową, wywołujące zdziwienie na wystawach (podobnie jak swego czasu kubizm), również w teatrze znajdą lepsze zastosowanie, właściwszy teren — przyjęcie tych założeń może doprowadzić do wyjścia aktora z ramy sceny na cokół pośrodku widowni. Scenografia wówczas ograniczy się do kostiumu, podestów i linii organizujących przestrzeń. Plastikiem będzie wówczas przede wszystkim reżyser i aktor.

Czy reżyser i aktor są przygotowani do tej roli? Tylko połowicznie. Problemy plastyczne, które powinny być im równie bliskie jak malarzowi czy rzeźbiarzowi, są im niedostatecznie znane, niemal obce. Tkwią jeszcze w starych konwencjach. Nawet młodzi. Niewątpliwie jakąś winę ponosi szkoła. Koncepcja Schillera sprzed kilkudziesięciu lat jest już przestarzała, a nie ma nikogo, kto by narzucił nową organizację, nowe zadania.

Obawy budzi nasza dramaturgia, nie stojąca na wysokości zadania, niezdolna odzyskać prymatu w teatrze. W takim wypadku nie może być mowy o wierności autorowi, bo często ten autor, chociaż współcześnie żyjący, tworzy w konwen-

cjach przestarzałych, nie stwarza podniet dla interpretacji swego dzieła w nowych koncepcjach plastycznych.

Niedobrze przedstawia się również sprawa z naszą architekturą teatralną. Nie buduje się teatrów, które pozwoliłyby awangardowym inscenizatorom na stworzenie nowych form widowiskowych. A przecież istniały te możliwości.

Wydaje się, że w środowisku teatralnym panuje jakaś inercja, że akumulator wiedzy tylko się wyładowuje, a nie jest na nowo ładowany, i to od dłuższego czasu.

Niełatwo doprowadzić do upowszechnienia wiedzy o sztuce w społeczeństwie, trudno wzbudzić ogólne zainteresowanie, jeszcze trudniej ujednolicić poglądy. Ale zespoły teatralne powinny powstawać na zasadzie wspólnych przekonań artystycznych, wspólnych poszukiwań w jednym kierunku, wspólnej, jednej konwencji przedstawienia, a nawet teatru. Ułatwić tę drogę mogą dyskusje o przedstawieniach, publikacje, monografie teatrów, więcej wiedzy o sztuce teatralnej i innych sztukach, deklaracje ideowo-artystyczne kierownictw, które zmuszą do uświadomienia sobie celów i środków działania zespołu. Pracę teatralną mogłaby ułatwić dobra, fachowa krytyka, nie literacka, lecz teatralna (a takiej niemal u nas nie ma).

Dopiero w zespołach może dojść do wypracowania nowych form inscenizacji. Dlatego w historii naszego teatru tak ważną rolę mogły odegrać: „Reduta“, Teatr Polski, Teatr im. Bogusławskiego, „Ateneum“ Jaracza, teatr lwowski, a po wojnie teatry Dejмка w Łodzi, Skuszanki w Nowej Hucie. Nie ulega wątpliwości, że postęp tylko na tej drodze może być zrealizowany, na drodze zespołowości i jednolitości konwencji artystycznych. Sukcesy poza zespołem są tylko wydarzeniami bez zasadniczego znaczenia. Istotą zespołu jest kierownik artystyczny, reżyser, scenograf i grupa aktorów; do zespołu powinien należeć dramaturg. Jedynie jak najdłuższa współpraca tego kolektywu może przynieść rezultaty artystycznie i społecznie pozytywne. Inna metoda pracy jest równie wsteczna jak stosowanie dziewiętnastowiecznych konwencji.

W polityce kulturalnej na ten problem trzeba szczególną zwrócić uwagę. Popieranie i utrzymywanie zespołów teatralnych stworzy warunki rozwoju sztuki teatralnej. W ustroju socjalistycznym ta rzecz jest łatwiejsza do przeprowadzenia niż w kapitalistycznym. Brak pomocy dla Wyspiańskiego, Schillera, Witkacego był powodem niedostatecznego rozwoju ich możliwości twórczych. W podobnej sytuacji było i jest wielu artystów za granicą (Craig, Barrault). Z drugiej strony, widzieliśmy, jak wspaniały rozwój teatru w Związku Radzieckim uległ czasowemu zahamowaniu i hegemonia w tej dziedzinie została przerwana — strata i pod względem artystycznym, i politycznym nieodżałowana. Już chyba lepiej dopuścić do wypadków fałszywego nowatorstwa niż zabić postęp sztuki.

Jeżeli scenografia jest sztuką plastyczną, to podobnie jak inne sztuki musi utrwalić swoją historię, swoją przeszłość. Rzecz wartościowa nie powinna za-

ginać. Świadomość, że tworzone dzieło w jakiejś formie pozostanie na wieki, dodaje nawet bodźca samym twórcom, wpływa na poważniejszy stosunek do zagadnienia, a więc i na jakość pracy. Scenografia polska rzadko kiedy była omawiana czy reprodukowana w albumach, chociaż oficjalnie uznawano ją za bardzo silną pozycję w polskim teatrze. Taki stan mógłby osłabiać ambicje scenografów. Najwyższy więc czas na ukazanie się książki z tej dziedziny.

SŁOWNICZEK
WYRAZÓW
TECHNICZNYCH

- Blejtram** — rama zrobiona z listew drewnianych nie obciągnięta płótnem lub obciągnięta, ale nie malowanym, bo wtedy już byłaby ścianką.
- Blok** — krążek metalowy z rowkiem na ośce, przez który przechodzi kabel czy sznur — dzięki obrotowi bloku zmniejsza się opór, tarcie, a więc ułatwia się manipulacje.
- Blokownia** (Cugownia) — część sceny nad sceną właściwą, gdzie mieści się całe urządzenie do podnoszenia dekoracji. Bloki są umocowane na ażurowej podłodze, jakby kratownicy (między deskami przebiegają linki wyciągów).
- Bryt** — kawał materiału, w zasadzie szerokości normalnej, fabrycznej, a dowolnej długości.
- Butafor** (Modelator) — pracownik techniczny teatru wykonujący modelowane tekturą partie dekoracji (np. gałęzie drzew), rzeźby, rekwizyty (np. jabłka, żyrandole); właściwie musi zrobić to wszystko, czego nie zrobią stolarze i co nie da się lub nie opłaci kupić.
- Cug** — zob. **Wyciąg**.
- Cugownia** — zob. **Blokownia**.
- Cyklorama** — horyzont półokrągły, biegnący dookoła sceny, zamykający ją z boków i od tyłu. Specjalna aparatura rozciąga taki horyzont na całą scenę lub go zwija na bębnie z boku sceny. W Operze paryskiej cała cyklorama jest podnoszona do góry. Cyklorama może być również murowana, stała lub ruchoma (do zmian dekoracji, na szynach) — szczyt iluzji nieba w teatrze.
- Faktura** — najczęściej farba z trocinami, którą pokrywa się ściany mające imitować kamień, tynk. Ale również wszelkie zastępcze oznaczenie materiału autentycznego: drzewa — korą z płótna lub malowanym słojem itp.
- Ferm** — część dekoracji przed samym horyzontem, najczęściej przedstawiająca góry, służy do zakrycia styku horyzontu (nieba) z podłogą (ziemią). Ferm może być malowany lub półplastyczny (jakby płaskorzeźbowy). W pewnym sensie ferm służy iluzji pogłębienia sceny.
- Gruntowanie** — malowanie ścianki lub prospektu farbą podkładową, najczęściej białą; zasadniczy kolor kładzie się dopiero po zagruntowaniu.
- Horyzont** — duże na całą scenę, białe płótno wiszące w głębi sceny, udające niebo, gdy jest oświetlone na niebiesko, a tym bardziej, gdy rzucone są na nie z projektora chmury ruchome. Ale może być horyzont oświetlony na każdy kolor. Wystarczy coś na nim namalować, a stanie się prospektem. Na horyzonty używa się specjalnych płócien, bardzo szerokich, ażeby nie zszywać, bo powstają zmarszczki, fałdy. co dekonspiruje to teatralne niebo.

- K a b i n a** — elektrotechnika lub oświetleniowca — pomieszczenie z aparaturą, z której pomocą kieruje się oświetleniem sceny (opornice). Kabina może być umieszczona z boku sceny przy rampie prosceniowej — wówczas oświetleniowiec ma bliski kontakt z inspicjentem i sceną; może być umieszczona pod sceną — wówczas oświetleniowiec ma wgląd na całą scenę przez budkę na proscenium (podobną do suflerskiej, co niewątpliwie przeszkadza widzom); może być umieszczona na widowni, z tyłu — oświetleniowiec doskonale widzi wówczas cały obraz sceniczny, a kontakt ze sceną utrzymuje przy pomocy telefonu lub głośnika.
- K a n a ł** — może być świetlny (rampa dolna) i orkiestrowy (wówczas zwany również fosą). Kanał świetlny biegnie po podłodze sceny, tuż przy samej kurtynie, oddziela widownię od sceny. Dawniej stawiano w tym miejscu świece z abażurkami, które zasłaniały płomień od widzów. Dzisiaj kanał ma różnokolorowe żarówki; służy do podświetlenia od dołu, jest mało używany.
- K a s z e r u n e k** — wypchanie jakiejś formy, dla pogrubienia, watą (watówka) lub sianem (jak materac). Kaszeruje się brzuchy dla pogrubienia aktorów, fałdy trwale (Pronaszkowskie „rury”), draperie o utrwalonych, brylowatych fałdach.
- K i e s z e Ń** (Pacha) — pomieszczenie dla dekoracji z prawej, lewej lub z tyłu sceny właściwej; może służyć jako magazyn dekoracji, ale najczęściej w „kieszeniach” montuje się dekoracje na wózkach, ażeby w czasie krótkiej przerwy wprowadzić je na scenę (podczas gdy dekorację ograną wywozi się do wolnej „kieszeni” i rozmontowuje). Jeżeli „kieszeń” jest duża (wielkości sceny), można w niej zmontować całą dekorację, jeżeli jest mała, można w prawej „kieszeni” zmontować połowę dekoracji, drugą połowę w „kieszeni” lewej i zestawić obie części na scenie. Wysokość „kieszeni” musi być w proporcji do wysokości otworu scenicznego.
- K o n t r w a g a** — ciężar, który zakłada się na pręcie umocowanym do linki od wyciągu. Kontrwaga równoważy ciężar dekoracji przywiązanej do wyciągu i ułatwia maszyniście podnoszenie dekoracji do góry.
- K r o k s z t y n a** — konstrukcja z lat drewnianych o formie trójkąta prostokątnego; u góry znajduje się uchwyt do dekoracji, u dołu obciąża się krokstyną ciężarem. Zob. Szprajsa.
- L u s t r o s c e n y** — otwór sceniczny, otwór ramy sceny, przez który widoczna jest przestrzeń sceniczna, a więc najmniejszy wymiar wewnątrz ramy wewnętrznej (jeżeli są dwie ramy: zewnętrzna, architektoniczna, i wewnętrzna, cokolwiek węższa, prosceniowa).
- Ł a t a** — określenie przyjęte w teatrze na listwę drewnianą.
- M a k i e t a** — model dekoracji w pewnej skali (najczęściej 1 : 25), zrobiony z tektury lub sklejk i pomalowany. Francuska *maquette* oznacza projekt kolorystyczny na brystolu, a nie model trójwymiarowy.
- M a r k o w a n i e s c e n y** — dla prób sytuacyjnych na scenie zaznacza się teren, dekoracje, meble jakimiś elementami zastępczymi, dopóki właściwe podesty, dekoracje i meble nie zostaną wykonane przez pracownię teatru i stworzą już nie markowaną, ale właściwą dekorację. Sceny markowane mają dużo uroku i niektórzy pisarze i inscenizatorzy wyzyskali je formalnie, m. in. Wyspiański w *Wyzwoleniu*.
- M o d e l a t o r** — zob. B u t a f o r.
- M o s t** — górna część ramy prosceniowej, na której zamocowane są reflektory. Most może być ruchomy (obniżać się lub podnosić, zależnie od dekoracji) lub nieruchomy (w biedniejszych teatrach; wówczas nie można zmieniać proporcji ramy). Most może być również konstrukcją niezależną od ramy — wówczas jest to kładka zabezpieczona balustradkami, na których zamontowane są reflektory, a elektrotechnicy mogą prowadzić aktorów światłem z tego dogodnego miejsca. W niektórych krajach (Francja, Związek Radziecki) mosty oświetleniowe nie są na ogół używane.
- P a c h a** — zob. K i e s z e Ń.

- Paleta** — niski wózek prostokątny z farbami w garnkach i małym wkłnięciem obitym blachą, które służy do rozrabiania koloru z kilku farb, słowem, duża paleta na kółkach.
- Pal(u) dament** — zwany również w Polsce „fartuchem”. Wąskie długie pasmo materiału (najczęściej czarny plusz), zawieszane na wyciągach. Kilka paludamentów kryje górną część sceny.
- Patrony** — szablony, wzory wycięte w kartonie natłuszczonym do malowania powtarzających się motywów tapety, rzucików na ubraniu czy materiale.
- Podest** — wzniesienie o kształtach specjalnych, najróżniejszych, nieprawidłowych — dlatego raczej nie jest składany, lecz stały. Dawniej podesty czy praktykable maskowano malowanym na teren płótnem. Dzisiaj raczej nie osłania się zdecydowanych, geometrycznych form podestów, a nawet dla odrealnienia pokazuje się konstrukcję drewnianą czy żelazną podtrzymującą blaty. Podesty wzbogacają powierzchnię sceny, organizują sytuacje.
- Podszprajsować** — zob. **Szprajsa**.
- Praktykabl** — skonstruowane wzniesienie, składające się z blatu-nawierzchni i 4 ram „skuplowanych”, tzn. złączonych zawiasami, na których ów blat się wspiera. Praktykabl ma formę prostopadłościanu o wymiarach znormalizowanych i jest składany.
- Prospekt** — część dekoracji wisząca w głębi sceny; wielkie płótno, na którym namalowany jest pejzaż czy architektura, w zasadzie iluzjonistycznie, dla pogłębienia sceny. Ale prospekt Daszewskiego w *Krakowiakach i Góralach* jest graficzny, a bynajmniej nie iluzjonistyczny; może być nawet abstrakcyjny, np. w baletcie.
- Przecięcie** — część dekoracji utworzona z bocznych kulis i paludamentów czy sufitów górnych, tworząca jedną całość, np. kolumny i sufit czy drzewa i gałęzie zamykające się nad sceną. Kilka przecięć zamkniętych prospektem w głębi tworzyło całą dekorację kulisową czy panoramiczną.
- Szczotka** — duży pędzel na kiju do zamalowywania dużych powierzchni dekoracji.
- Szprajsa** — podpórka z drewnianej łaty ze świderkiem, służąca do podszprajsowania (podparcia) pionowo stojącej dekoracji. Wyspiański w *Wyzwoleniu* używa terminu „drągi” („poprzystawiać drągi, przyśrubować”). W niektórych teatrach nie używa się świderków, ażeby nie niszczyć podłogi sceny (szczególnie w teatrach baletowych), i używa się kroksztyn.
- Sztanga** — zob. **Wyciąg**.
- Ścianka** — część dekoracji utworzona przez blejtram obciągnięty płótnem lub obity dyktą i pomalowany na ścianę murowaną czy drewnianą.
- Wózki** — niskie podesty na kółkach, służące do wwożenia na scenę lub wywożenia ze sceny zamontowanych na nich dekoracji. Wózki przyspieszają zmiany; mogą się poruszać na szynach lub po podłodze sceny; kółka lub rolki mogą być jednokierunkowe, i wtedy wózek może jeździć tylko do przodu lub do tyłu, lub obrotowe, i wówczas wózek ma możliwość poruszania się we wszystkich kierunkach.
- Wyciąg (Cug)** — metalowa rura („sztanga”) przytwierdzona do kabli lub sznurów przeciągniętych przez bloki znajdujące się nad sceną. Wyciągi służą do zawieszania dekoracji, kurtyn, prospektów — fragmentów dekoracji raczej płaskich i równoległych do rampy. Drugi koniec kabla lub sznura jest obciążony kontrwagą, równoważącą zawieszoną na wyciągu dekorację, co ułatwia maszyniście manipulację, to znaczy opuszczanie lub podnoszenie dekoracji. Bardzo praktyczny wynalazek ułatwiający zmiany dekoracji. Wyciągi są możliwe tylko w teatrach zakrytych, na scenach pudełkowych. Spowodowały rozbudowę klatki sceny wwyż, bo podniesiona do góry dekoracja musi się chować w przestrzeni nad sceną właściwą. Na wyciągach (zwanych również „cugami”) w dawnym teatrze zjeżdżali bogowie („sztanga”, czyli rura metalowa lub „łata” drewniana wyciągu, była zakryta chmurkami).

Z a p a d n i a — otwór w podłodze sceny, poprzez który pojawiał się w dawnym teatrze diabeł czy inne duchy podziemne; zejście do piwnicy czy niższego piętra. Zapadnia może być zwykła (otwór, do którego dla zejścia dostawiono schodki) lub mechaniczna — wówczas prostokąt wyciętej podłogi zapadni może się obniżyć, zapadać lub podnosić, ukazując stojącą na tej zapadni postać. W teatrze współczesnym mało używana. Konieczna jednak w *Wyzwoleniu* dla Geniusza!

Z a s t a w k a — ścianka służąca do zastawienia otworu drzwiowego (jakby ściana drugiego pokoju).

U Z U P E Ł N I E N I E

• 1959-1962 •

O d chwili złożenia maszynopisu niniejszej pracy o plastyce teatralnej minęło parę lat, lat bardzo cennych w rozwoju scenografii polskiej. Nie narodziły się co prawda w tym czasie nowe kierunki, ale powstały nowe dzieła, wyraźniej zarysowały się indywidualności niektórych scenografów, poszukujących przedtem jeszcze własnego wyrazu plastycznego, dojrzeli młodzi, zasygnalizowani zaledwie w ostatniej części książki, i zdobyli uznanie, które zobowiązuje do szerszego omówienia ich twórczości.

Scenografię polską lat sześćdziesiątych charakteryzuje przenikanie się tendencji i kierunków, wzajemne wzbogacanie się technik. I chociaż można w wielu dekoracjach odszukać zasady neorealizmu i surrealizmu, to jednak dzieła obecne są dosyć różne od tych, które powstały w okresie początkowym. Neorealizm jest bardziej syntetyczny, surrealizm — spokojniejszy, niemal estetyzujący. I jeden, i drugi kierunek utraciły wiele ze swojej siły, drapieżności. Scenografia metaforyczna jest w dalszym ciągu jedną z cech specyficznych polskiego teatru; nie przyjęła się jednak ogólnie i jest uprawiana przez to samo dosyć wąskie grono plastyków. Należy również zasygnalizować pojawienie się kilku scenografii o tendencjach naturalistycznych, projektowanych przede wszystkim do współczesnych sztuk amerykańskich i radzieckich; być może są to pierwsze dzieła neonaturalizmu. Natomiast wyraźnie zdefiniowany w programie i realizacjach wydaje się Teatr-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, teatr o tendencjach awangardowych.

*

Po roku 1955 nastąpiła reakcja, bardzo gwałtowny zwrot, niespokojne poszukiwania we wszystkich kierunkach, unikanie, słuszne i niesłuszne, wszelakiego realizmu, nerwowe wysiłki nawiązania kontaktu z plastyką współczesną. Powstały dzieła o charakterze skrajnym. Około roku 1960 obserwujemy skrytali-

zowanie się postaw artystycznych, niektórzy scenografowie tworzą najlepsze z dotychczasowych prac, bardzo jednolite, indywidualne, zdecydowane. Na afiszach teatralnych ukazują się nazwiska absolwentów Akademii warszawskiej i krakowskiej, którzy niejednokrotnie nadają teatrom bardziej określony i trwały wyraz artystyczny niż reżyserzy i dyrektorzy.

W ostatnich latach zatarły się różnice między kierunkami, ale wyodrębniły się wśród scenografów polskich dwie różne grupy: jedna związana silniej z nowoczesną plastyką i współtworząca tę plastykę, druga dyskontująca kierunki plastyczne dla celów teatralnych, „służąca” dramatowi, reżyserowi i aktorowi. Scenografia plastyków pierwszej grupy ma wyraźne skłonności do surrealizmu i metafory surrealistycznej, w dziełach reprezentujących drugą grupę dosyć łatwo doszukać się powinowactwa z neorealizmem, nawet jeżeli są widoczne wpływy surrealizmu czy symbolizmu. Pierwszą grupę można by nazwać *k r a k o w s k ą*, bo tworzą ją w większości scenografowie pracujący w Krakowie i absolwenci tamtejszego wydziału scenograficznego Akademii, drugą — *w a r s z a w s k ą* — ze względów analogicznych.

*

Grupa krakowska jest niewątpliwie bardziej ekspansywna, atakująca, dynamiczna. Wsparta o plastykę nowoczesną, zarówno w postaci malarstwa sztalugowego jak i rzeźby, traktuje dramat jako scenariusz literacki, wymagający całkowitego przetworzenia scenicznego, przetransponowania na język plastyczny i współczesny bez żadnego odwołania się do konwencji artystycznych danej epoki czy jej realiów.

Przykładem może tu być inscenizacja *Dziadów* w Nowej Hucie (reż. K. Skuszanka i J. Krasowski). Abstrakcyjne tło zaprojektowane przez Józefa Szajnę — wylatujące w górę zwęglone formy, jakby eksplozja zatrzymana w ruchu — stanowi dekorację dla całego spektaklu. Kilka postaci rozstawionych pod horyzontem trzyma zapalone świece. Ale zamiast obrzędu „dziadów” mamy tu rodzaj seansu spirytystycznego z ludźmi nawiedzonymi. Chłopi i studenci wileńscy są ubrani w długie kurtki z workowego płótna. W scenie Wielkiej Improwizacji Szajna każe Konradowi wstępować po metaforycznej drabinie-schodach i stoczyć się z niej również dla metaforycznego wyrażenia klęski, upadku. W Salonie Warszawskim aktorzy siedzą na krzesłkach ustawionych w dwóch rzędach, frontem do widowni, i rytmicznie, jak mechaniczne manekiny, podnoszą filiżanki do ust, wstają, siadają, zmieniają miejsca.

Celem takiej inscenizacji było nie tylko uogólnienie problemu przez dekorację i kostium w pewnym sensie ponadczasowe, ale także nietautologiczne określenie sceny dramatycznej, zerwanie z obowiązującym charakteryzowaniem czasu i miejsca akcji wg didaskaliów autora, szukanie tematu plastycznego w głębszych warstwach poetyckich — tworzenie plastyki poetyckiej.

Scenografowie grupy krakowskiej szukają raczej metafory dla napięć dramatycznych, dla konstrukcji dramatu. Stąd dekoracja ewolucyjna, zmieniająca się, przekształcająca się podczas akcji, stąd ruch elementów plastycznych. W *Don Kichocie* Tadeusza Kantora (opera Masseneta wystawiona w Krakowie) wirują wiatraki, ale jest ich wiele — jak wirujących słońc w szaleńczych obrazach Van Gogha. W Krasowskiego adaptacji *Generała Barcza* Kadena-Bandrowskiego, *Radość z odzyskanego śmietnika* (scen. J. Szajna), co chwila następuje nie umotywowana realistycznie zmiana światła, odsłaniają się fragmenty dekoracji, ukazują się nowe elementy, zjeżdżają z góry jakieś makiety-metafory.

Kostiumy nie zawsze są „abstrakcyjne”. Niektóre sztuki zmuszają do pewnego autentyzmu (*Radość z odzyskanego śmietnika*, *Zaklinacz deszczu*, *Kondukt*, *Klatka*). A to przede wszystkim wtedy, gdy problematyka dramatu w sposób zbyt oczywisty odnosi się do wąskiej grupy ludzi czy do bardzo wyraźnie określonego czasu i nie daje się uogólnić bez szkody dla wyrazu społecznego przedstawienia. Dlatego też w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego Marian Garlicki zaprojektował kostiumy choć nie dosłowne, przecież wyraźnie szlacheckie, a nad sceną zawiesił dwa czerepy ze skrzydłami husarskimi.

Metafory scenografów grupy krakowskiej są zwykle pochodzenia surrealistycznego. Nawet jeżeli niczego nie wyobrażają i są abstrakcyjne, to i wtedy surrealizm zaznacza się w porwaniach, podziurawieniach, szkieletowości, wykorzystaniu iluzji głębi sceny pudełkowej z całą jej maszynierią. W swym stosunku do tej sceny omawiani scenografowie są dosyć tradycyjni: kultywują tradycję teatru mieszczańskiego, nie interesują się proscenium jako miejscem akcji, nie organizują kontaktu aktora z widownią. Można podejrzewać, że ten rodzaj plastyki teatralnej istnieje niejako obok głównej linii rozwojowej samego teatru, który już od czasu Wielkiej Reformy usiłuje wyrwać się ze sceny pudełkowej, natomiast toruje drogę współczesnym koncepcjom malarskim, przez analogię obrazu sztalugowego i obrazu scenicznego.

Do wyjątków należy Kantora inscenizacja sztuki Witkacego *W małym dworku*, wystawionej w krakowskim „Cricot II”, bez sceny, niemal pomiędzy widzami, niby jakiś cyrk czy kabaret na kanwie tekstu mało w tym wypadku dla przedstawienia istotnego. Kantor zresztą rozumie teatr szerzej. Warstwa dramatyczna, niezależnie od tego, jak ją traktuje, nie jest mu obojętna. Może na taką postawę wpłynęła praca inscenizacyjno-reżyserska? Może bardziej ograniczony, wyselekcjonowany rodzaj sztuk, które opracowuje? Surrealistyczno-metaforyczny styl grupy krakowskiej, dosyć wąski w gamie możliwości, bo odrzucający w zasadzie wszelki historycyzm, niewątpliwie chroni plastyka przed popadnięciem w eklektyzm „dostosowywania się do autora”, ale zmusza do większej selekcji dramatów i reżyserów-współtwórców. Gdy Szajna współpracuje z Grotowskim przy inscenizacji *Akropolis* Wyspiańskiego, rezultat okazuje się wspaniały, natomiast *Niepokój przed podróżą* Brodzkiewicza w warszawskich „Rozmaitościach” i nawet *Leonce i Lena* Büchnera w Teatrze Dramatycznym były raczej nieporo-

zumieniem. A znowu *Kondukt* Drozdowskiego, choć może sztuka nie najbardziej Szajnie odpowiadająca, wystawiony w „rodzimym” zespole Nowej Huty i reżyserii Krasowskiego był dobrze przyjęty przez krytykę.

Nieco inny odłam w tej grupie tworzą Majewski oraz Pankiewicz pracujący poza Krakowem i Wiśniak. Surrealizm w ich projektach jest zdecydowany, ale ma głównie walory dekoracyjne, szokuje niemal barokowym przepychem. Toteż Majewski odniósł największy sukces swoimi dekoracjami do baletów i oper w Operze warszawskiej, w których jego dekoracyjność — jak dekoratorów Baletu Rosyjskiego Diagilewa — nie była niczym skrzepowana. *Syn marnotrawny* Debussy'ego, *Święto wiosny* Strawińskiego, *Judith* Honeggera zafrapowały przede wszystkim scenografią barwną, powiększającą przestrzeń, nadającą rangę estetyczną podarcom, zbutwieniom, pobrudzeniom. Budzący grozę surrealizm Chirica i Salvadora Dali w dekoracjach Majewskiego przenienił się w perwersyjną igraszkę. Scenografia Wiśniaka jest mniej barwna, bardziej monochromatyczna, ale równie operowa (*Jezioro łabędzie* Czajkowskiego), ilustracyjna (*Opera za trzy grosze* Brechta), iluzyjna, wyzyskująca chwytty surrealistów: rozdarcia, pęknięcia, przedziurawienia dla dekoracyjnego efektu, a nie filozoficznego interpretowania idei utworu. Tej analizy filozoficznej dramatu scenograf oczekuje od reżysera. Nieraz ją otrzymuje — jak Majewski projektując w Krakowie *Don Juana* Moliera w reżyserii Korzeniewskiego. W przeciwnym razie poprzestaje na samej dekoratywności. U Pankiewicza przejawia się ona przede wszystkim w kostiumach, doprowadzonych niemal zawsze do wymiarów „krynoliny” osiemnastowiecznej, wspaniale bogatych (*Elżbieta, królowa Anglii*, *Berenika*, *Siedmiu przeciw Tebom* i *Antygona*). I znów współpraca z ciekawym reżyserem daje w wyniku skromną, a celową dekorację w *Platonowie* Czechowa (reż. A. Hanuszkiewicz). Współpraca z „Pantomimą” Henryka Tomaszewskiego wiąże się ściśle z zainteresowaniami Pankiewicza surrealistycznym kostiumem (*Idea*, *Ziarno i skorupa*).

To jest istotny podział w grupie krakowskiej: jednych scenografów interesują problemy ideowe, co znajduje wyraz w metaforze ich projektów, innych dekoracyjność scenografii.

Ogniwo pośrednie stanowi twórczość Wojciecha Krakowskiego, Krystyny Zachwatowicz, Janusza Warpechowskiego. Ich scenografia, chociaż i metaforyczna, i surrealistyczna, najczęściej nie przejawia ani przerostów dekoracyjności, ani obfitości metaforyki; scenografowie ci łatwiej dostosowują się do różnych dramatów i różnych reżyserów. Zachwatowicz współpracuje zarówno z teatrem w Nowej Hucie jak i Teatrem Polskim — diametralnie różnymi w programie artystycznym. Lepsze wyniki osiąga w Nowej Hucie, jak o tym świadczy porównanie wystawionego tam *Burzliwego życia Lejzorka Rojtszwanca* wg Erenburga z *Królem Lirem* realizowanym w Warszawie. Niewątpliwie w *Lejzorku* pewne elementy mają charakter nadrealistyczny i stanowią jakąś przenosię plastyczną: maszyna do szycia, waga, bukiet kwiatów z welonem, buty hitlerowca, spodnie

angielskiego lorda są wyolbrzymione i w sposób metaforyczny określają na scenie i miejsce, i ideę naczelną. W *Królu Lirze* Zachwatowicz zbudowała kolosalną czaszkę z miedzianej blachy, a w jej jamach poumieszczała aktorów — rezultat był niefortunny. Natomiast bardzo sugestywna była dekoracja do *Dziejowej roli Pigwy* Broszkiewicza (Nowa Huta), z bezkresnym terenem w obłę, identyczne pagórki... wyklejone papierem gazetowym. Podobne cechy mają dekoracje Krakowskiego: *Dzika kaczka* Ibsena, *Śmierć komiwojażera* Millera, *Koriolan* Szekspira.

Chyba grupa krakowska pierwsza na większą skalę wyzyskała w scenografii zasadę malowania taszystowskiego (tę technikę zastosowała H. Rechowicz już w *Ubu królu* wystawionym w warszawskiej „Stodole” w 1958 r.) i wynikające stąd zainteresowanie fakturowaniem w nowym sensie, zasadniczo różnym od fakturowania neorealistycznego. W scenografii neorealistycznej faktura w jakiś sposób imituje materiał (tynek muru, korę drzewa), natomiast Szajna, Krakowski, Gogulska stosuje fakturę w sensie przenośni. Będą to żelazne pierścienie w *Imionach władzy*, blachy w *Nieboskiej komedii*, poplamione ściany w *Śmierci komiwojażera*, horyzont, drzewa, kostiumy w *Matce Courage*, jakieś z węglone, szerniałe. Dekoracyjnie bogate kostiumy Pankiewicza czy Majewskiego również są taszystowskie, tzn. poplamione złotem, aplikowane lami, ale w sposób „przypadkowy”, nieregularny, niehafciarski. To sprawia wrażenie teatralności, antyautentyzmu.

Kilka lat temu trudno było przewidzieć, jaki wpływ na scenografię będzie miał taszyzm. Dzisiaj odpowiedź jest znana: taszyzm oddziałuje jako technika malowania. Świetnie zasymilował się on z innymi kierunkami: neorealizmem, surrealizmem, metaforyzmem, neonaturalizmem. Ściany, horyzont, kostiumy malowane w „plamy” stwarzają inne oblicze tych kierunków. Nie wywarł natomiast taszyzm wpływu na kompozycję dekoracji czy koncepcję sceny, jak kubizm czy surrealizm.

Technika taszystowska wykorzystywana jest szeroko przez wszystkich scenografów. Precyzję, rytmiczność, symetryczność zastępuje spontaniczność, przypadkowość, improwizacja. Ta metoda ma swoje analogie i w malarstwie, i w muzyce. Nie jest to sprawa czysto formalna. Pewne czynniki społeczne i psychologiczne współczesnego życia przyczyniły się do stworzenia tego prądu.

Nie jest rzeczą przypadku, że scenografie grupy krakowskiej są malarskie, to znaczy ściśle związane z ewolucją malarstwa sztalugowego. Kantor i Szajna uprawiają nowoczesne malarstwo abstrakcyjne wywodzące się z surrealizmu. Obrazy Kantora znajdują się w muzeach polskich i zagranicznych. Również twórczość graficzna Majewskiego i Pankiewicza ma charakter nowoczesny, podczas gdy scenografowie grupy warszawskiej, którzy są również malarzami sztalugowymi, tworzą raczej pod wpływem starszych „izmów”: postimpresjonizmu, fowizmu (Axer, Roszkowska), a większość artystów tej grupy interesuje się jednak innymi dziedzinami: fotografią, teatrologią, karykaturą, ilustracją książkową, plakatem.

Nie wydaje się, ażeby w grupie krakowskiej zaszły jakieś zasadnicze zmiany w ciągu ostatnich lat. Kantor i Szajna pozostali na swoich pozycjach. Wybili się natomiast Majewski, Pankiewicz, Zachwatowicz. Prace tej grupy są dosyć ostro atakowane przez krytykę teatralną, zarzucającą im nieadekwatność w stosunku do tekstu, przerost elementów plastycznych, tworzenie scenografii autonomicznej. Jest w tej krytyce wiele racji. Ale błąd tkwi przede wszystkim w braku porozumienia między reżyserem i scenografem, w niezgodności założeń artystycznych. Większość reżyserów i aktorów nie dotrzymuje kroku rozwojowi scenografii, teatru i sztuki współczesnej w ogóle. W tych warunkach scenograf staje się solistą usiłującym grać na wszystkich instrumentach, a nieraz zabawiającym się dla samej zabawy. Panująca jednak moda na „nowoczesność” skłania dyrektorów i reżyserów najstarszego nieraz pokolenia do szukania współpracy z „nowoczesnymi” plastykami, których nawet nie rozumieją, w nadziei, że oni zadecydują o nowoczesności spektaklu. Przypadkowe zestawienie dwóch stylów, tradycyjnego aktorstwa i tradycyjnej reżyserii ze współczesną scenografią, nie może dać dobrego wyniku. Nieliczni reżyserzy potrafią pohamować malarską imaginację scenografa, zwrócić jego uwagę na specyficzny charakter teatru, na potrzeby aktora, na wartości społeczne, ustrzec przed tautologią metafor powtarzających plastycznie metafory literackie (np. Konrad wstępuje po stopniach pychy, więc scenograf każe mu wchodzić po szczeblach drabiny, a załamanie bohatera podkreśla stoczeniem się aktora) oraz ze swej strony interpretować tekst i budować sytuacje w zgodzie z zaakceptowaną scenografią.

Wydaje się również, że przeszkodą dla pełnego wypowiedzenia się Kantora czy Szajny jest brak odpowiedniego pod względem architektonicznym teatru. Może jedynie próby w „Cricot II” i w Teatrze 13 Rzędów są bardziej związane z koncepcjami teatru tych artystów.

*

Do grupy warszawskiej można by zaliczyć wszystkich scenografów, których interesuje historyczność mogąca stanowić źródło dla formy teatralnej, dająca podstawę dla określenia epoki choćby skromną sugestią w kostiumie czy rekwizycie. Grupa ta jest dosyć liczna, chociaż i w niej można wyróżnić kilka tendencji. Zawsze jednak w scenografiach tych stwierdzamy pewne odniesienie do jakichś form realistycznych, do realnych faktów.

Przykładową może tu być scenografia Stopki. W *Wyzwoleniu* rozwiązał on scenę abstrakcyjnymi trójkątami, i ta scenografia kazałaby zaliczyć go do grupy krakowskiej, do której organicznie należał i jako profesor tamtejszego wydziału scenograficznego, i jako scenograf Teatru im. Słowackiego. Gdy zaczęła się współpraca z Dejmkim, Stopka nawiązał z powrotem do realizmu dekoracji *Kaukaskiego kredowego koła*. W *Historii o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim* dekoracją jest podhalańska przykościelna sobota (rodzaj podcieni chro-

niących przed deszczem), w *Słowie o Jakubie Szeli* — droga wiejska i most drewniany, w *Sprawie* — biuro z pulpitemi. W scenografii i *Kredowego koła*, i *Zmartwychwstania*, i *Słowa o Jakubie Szeli* powtarza się schemat szopki, ludowej, teatralnej szopki. Jest to plastyka teatralna w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, nie tłumacząca się sama przez się jak obraz, lecz zespolona ze sztuką i wykonawstwem aktorskim. Stopka umie zrezygnować z roli pierwszoplanowej na rzecz całości spektaklu. Jest to postawa rzadko spotykana i istotna dla dalszego rozwoju teatru polskiego.

W pracach scenografów grupy warszawskiej niemal zawsze odnajdujemy związki z dramatem osadzonym w historii. W *Słowie o Szeli* jest klimat polskiej wsi pańszczyźnianej, w *Historii* — amatorskiego przedstawienia sprzed wieków. Axer, Roszkowska, Kosiński wyraźnie osadzają sztuki w przestrzeni i w czasie, u Daszewskiego i Strzeleckiego widać dosyć często nawiązanie do dawnych konwencji teatralnych. To samo można powiedzieć o grupie młodszych i najmłodszych scenografów. Wśród tych ostatnich Kilian, który coraz częściej projektuje dla teatru dramatycznego, albo nawiązuje do konwencji dawnych dekoracji (*Lodoiska* Bogusławskiego), albo wydobywa specyficznie dramatyczny komizm ulalkowaniem postaci (*Zemsta* Fredry), wreszcie sięga do sztuki ludowej (*Wesele* Wyspiańskiego). Bliska grupie krakowskiej przez swój zdecydowany surrealizm Ewa Starowieyska również nie „uwspółcześnia”. *Fizycy* Dürrenmatta, *Trzy siostry* Czechowa, *Zjazd rodzinny* Eliota byłyby całkowicie neorealistyczne, gdyby zatynkować popekania i rysy na ścianach, zmniejszyć wyrazistą dysproporcję niektórych elementów, uspokoić zestawienia kolorystyczne.

Neorealizm lat ostatnich jest zawsze przełamany tendencją do syntetyczności — jak u Daszewskiego w *Zemście* czy w dekoracjach Stopki i Kosińskiego, do surrealizmu — w niektórych dekoracjach Sadowskiego, Stańczaka; odnajdujemy tu również tendencje do metafory (*Słowo o Szeli* Stopki, *Wesele* Kiliana). Jeżeli do tej grupy zaliczyłem i Cybulskiego, i Skarżyńskich, i Langego, to dlatego, że w ich dekoracjach, często surrealistycznych, zasady konstrukcji domu wywodzą się z praw architektury, a nie obrazu (Cybulski — *Zbrodnia i kara*), że dekoracja ilustracyjna czy stylizowana określa czas i miejsce akcji jednoznacznie (Skarżyński — *Apelacja Villona*, *Romans z wodewilu*), że dekoracja doprowadzona niemal do abstrakcji urealistycznia się w zestawieniu z autentycznym ubraniem aktorów i rekwizytem (Lange — *Śmierć gubernatora*).

Ale przenikanie się kierunków i tendencji nie pozwala na przeprowadzenie wyraźnego podziału tych dwóch grup. I w dekoracjach grupy warszawskiej widać zainteresowania rozwiązaniem powierzchni przy pomocy zróżnicowanych faktur. Axer stosuje gniecione papiery i tiule nakładane na siatkę rozpiętą na ramie, co przy prześwietleniu od tyłu stwarza bardzo efektowne widowisko. Kosiński, uprawiający fotografię na zasadach „hobby”, wprowadza do swoich prac powiększenia fotograficzne, a również taszystowskie plamienia. Jeszcze więcej eksperymentowania w tej dziedzinie widać u Stańczaka: wyklejanki z dartego papieru,

blacha nierówną ciętą palnikiem, jakby rwana, fotogramy itp. Ale tutaj, w grupie warszawskiej, są to raczej „chwyty techniczne”, materiał nie stanowi metafory.

Metafora dekoracji w *Słowie o Jakubie Szeli* nie jest uniwersalistyczna, wyraźnie odnosi się do feudalnej wsi polskiej. Konstrukcja terenu teatralnego wyznacza dwie drogi: chłopską, biegnącą dołem, i pańską, biegnącą górą, przecinającą tamtą (jak most rzekę). Kostiumy, niemal realistyczne u chłopów, są ujednolicone krojem i brudnym kolorem, w jakiś sposób zmonumentalizowane, jak „lalki Bolesławowskie”; pańskie natomiast są obciążone kukłami wyrastającymi z ramion postaci, nad głową, i niejako przedstawiające „patronów” poszczególnych stanów: nad Namiestnikiem dominuje kukła cesarza, nad Księdzem — biskupa itp. Faktura drzewa, z którego cała dekoracja jest zrobiona (byłoby najlepiej — choć to niemożliwe ze względów technicznych — gdyby to były autentyczne bale) również działa jak przenośnia, jak symbol dawnej, zacoferanej wsi.

Można by się doszukiwać związków takiej czy podobnych dekoracji z plastyką nowoczesną — w tym właśnie odkrywaniu faktury prawdziwego drzewa, żelaza... Ale w teatrze, szczególnie w pracach scenografów grupy warszawskiej, ta funkcja jest czymś podrzędnym, nie stanowi, jak w obrazach czy rzeźbach, istoty dzieła. Dlatego też Stopka, Axer, Stańczak nie boją się imitacji (tańszej, lżejszej), co nie byłoby do pomyślenia w rzeźbie, gdzie forma jest często tylko najdoskonalszym uwidocznieniem faktury materiału (Brançusi, Gabo, Chadwick).

I w grupie warszawskiej można by wyróżnić scenografów o tendencjach do malarskości, do dekoracyjności. Ostatnie scenografie Axera są bez wątpienia efektowne, bez względu na to, czy jest to *Mariana Pineda* Lorki, *Egmont* Goethego, czy *Borys Godunow* Puszkina. Axer nie szuka nastroju ponurych dramatów Goethego, Puszkina, Strindberga (*Eryk XIV*), Schillera (*Don Karlos*), urzeka go wspaniałość królewskich pokoi, „piernikowość” niderlandzkich miast renesansowych, kolorowość kremlowskich komnat. Kostiumy zadziwiają bogactwem. Ale w ostatnim okresie Axer ma jednolity styl i wyraźnie określoną indywidualność artystyczną. Może przy lepszych reżyserach zdołałby ograniczyć przepych i barwność niektórych scenografii i w większej zgodzie z autorem, a nie zatracając swojej oryginalnej techniki malarskiej, zróżnicować bardziej swoje dzieła, znaleźć bardziej adekwatne, i w kolorze, i w formie, odpowiedniki dramatów.

Stopka jest w lepszej sytuacji. Dejmek jest dobrym partnerem w pracy, współnikiem inscenizacji plastycznej, reżyserem czującym konwencje. Toteż w jego przedstawieniach scenografia wyraża zamiysł inscenizacyjny i jest odpowiednio wykorzystana przez aktora; nie ma tu miejsca ani na „ozdobniki” plastyczne, ani na malarską tautologię. A przecież ani reżyser, ani scenograf nie rezygnują z własnych uprawnień. Toteż w tych ostatnich scenografiach Stopki bardziej niż w innych widoczna jest jego indywidualność artystyczna, bardzo

specyficzna, którą pracując z różnymi reżyserami mimo to potrafił zachować i rozwijać: szopkowość, syntetyczność, zamięrowanie do faktury drzewa, karykaturalność kostiumów.

Axer i Stopka dopiero w omawianym okresie wyraźnie określili swój kierunek. Daszewski, Kosiński, Roszkowska pozostali na pozycjach już dawniej sprecyzowanych. Daszewski jeszcze raz projektował *Zemstę* (reż. E. Bonacka). Bardzo pięknie skomponowana, estetyzująca, jest zarazem najmniej mięsista, najmniej komediowa. Z brył pozostały szkielety, ze ścian — zawieszone w powietrzu prostokąty podzielone na pasy, jakby aluzja do pasów słuckich w domu Cześnika, lub kwadraty, jakby pozwy zawieszone na ścianie u Rejenta. Wieże Rejenta i Cześnika są ażurową konstrukcją, lekką, ale tu i ówdzie zabita deskami, oznaką „łataniny” na skutek zubożenia. „Biedne” były również kostiumy naszyte łatanami, ale tak pięknie i symetrycznie rozmieszczonymi, że wyglądały jak ornament. Pewna rytmika ruchu aktorów, jakby na polonezie oparta, partie muzyczne, taneczne zakończenie — nadają całej inscenizacji nieco baletowy charakter.

Kosiński po *Królu Edypie* Sofoklesa projektował scenografię do oper Strawińskiego *Oedipus Rex* i *Persefona* wystawionych w warszawskiej Operze, do *Juliusza Cezara* Haendla i *Ifigenii na Taurydzie* Glucka. Pierwsza z tych inscenizacji operowych zyskała szczególne uznanie. Nieruchomy chór usadowiony na piętrzących się na całą wysokość sceny schodach sprawiał wrażenie złotych, poustawianych posągów — obraz imponujący. Śpiewakom scenograf nałożył maski na głowę, nie na twarz; odsłonięte usta ułatwiały śpiew, a postać wyolbrzymiona miała charakter prymitywnych rzeźb sakralnych, charakterystycznych dla sztuki archaicznej.

Scenografia Kosińskiego i Majewskiego w dużym stopniu przyczyniła się do podniesienia poziomu inscenizacji Opery warszawskiej i razem z poprzednio opracowanymi przez Roszkowską *Romeo i Julię* Prokofiewa, *Borysem Godunowem* Musorgskiego i *Don Pasquale* Donizettiego oraz *Opowieściami Hoffmanna* Offenbacha stawia tę placówkę, poprzednio nieco „staromodną”, w rzędzie najnowocześniejszych oper Europy. Niewątpliwie doniosłe znaczenie ma tu repertuar odważnie zaproponowany przez dyrektora i dyrygenta Bohdana Wodiczkę, a oparty na operach współczesnych lub siedemnasto- i osiemnastowiecznych; werystyczne opery dziewiętnastego wieku zawsze skłaniały realizatorów ku pewnemu naturalizmowi.

Z. Strzelecki rozwija swoją koncepcję persyflażu. Tak jak *Żywot Józefa*, również *Żaby*, *Komedia rybałtowska*, *Skalmierzanki*, *Ich czworo* i *Pigmalion* są oparte na aluzji do dawnych form teatralnych: mansjonów, komedii dell'arte, dekoracji kulisowej z malowanymi meblami, lecz jedynie reżyseria Dejmką podbudowała te założenia, współgrała z nimi (*Żywot Józefa*, *Żaby*).

Wśród młodszego pokolenia scenografów wyraźnie rozwinęli i określili swoją indywidualność Bąkowski, Sadowski, Stańczak, J. A. Krassowski i wspom-

niani już Lange i Cybulski. Pierwsi trzej, parę lat temu związani z neorealizmem, teraz dosyć wyraźnie różnią się między sobą. Sadowski ma tendencje do surrealizmu i pewnego monumentalizmu. Bąkowski jest bardziej niż dawniej malarski, techniką taszystowską zastąpił dawną graficzność, a syntetycznością i rytmiką powtarzających się motywów dawne bogactwo form. Jego *Don Juan Frischa*, *Opera za trzy grosze*, a przede wszystkim *Becket* Anouilha i *Samuel Zborowski* Słowackiego oraz *Jak wam się podoba* Szekspira (dla objazdowej sceny Teatru Ziemi Mazowieckiej) uznane zostały za ciekawsze scenografie ubiegłych lat. Stańczak bardzo zmienił swoją technikę — ma to swoje zalety, ale utrudnia określenie zasad jego scenografii. Nie zrealizowane projekty są może najbardziej osobiste: jest to wielki repertuar, przeważnie szekspirowski, do którego Stańczak proponuje jakby symboliczne elementy rzeźbiarskie z blachy, przypominające rzeźby Chadwicka, wyolbrzymione i ustawione nie na scenie pudełkowej, lecz jakby na estradzie.

Wyraźny rozwój obserwujemy również w pracach Zaborowskiej. *Brytanik* wystawiony w Łodzi miał scenografię bardzo dobrze określającą atmosferę teatru Racine'a. Kulisy ze srebrzystej blachy z wytłaczanymi płaskorzeźbami fragmentów sztandarów, oręży, kolumn trafnie i syntetycznie charakteryzowały Rzym cesarów. Do grupy warszawskiej zdecydowanie należą również Wierchowicz, Sieciński, Jeleński (pracujący przeważnie w Krakowie), bardzo dobrzy scenografowie, których prace są nieraz najciekawszym elementem spektaklu, chociaż często tworzone na małych czy objazdowych scenach. Ambitny był *Ryszard III* Siecińskiego, *Romeo i Julia* Wierchowicza (choć konstrukcja „żelazna” dekoracji była tu sprzeczna z nastrojem sztuki), *Ktoś dzwoni* Voglera w dekoracjach Jeleńskiego.

Pojawiło się kilka nowych nazwisk: Eugeniusz Markowski, interesujący, wartościowy malarz sztalugowy, przedwojenny uczeń Daszewskiego, częściej ostatnio projektuje dla teatru: *Matka Courage* i *Przygoda z Vaterlandem* Kruczkowskiego ukazały się w Teatrze Narodowym w scenografii świadczącej o dużej kulturze malarskiej połączonej z ostrością, drapieżnością widzenia. Z młodszych scenografów Henryka Głowacka, również uczennica Daszewskiego, współpracowała z nim przy tworzeniu kilku opraw plastycznych, m. in. do *Nigdy nie można przewidzieć* w Teatrze Narodowym oraz, samodzielnie, do *Szkoły obmowy* — bardzo czystej dekoracji, ale pozostającej jeszcze pod nazbyt silnymi wpływami mistrza. Janusz Tartyłło, Marcin Wenzel, Wanda Czapłanka, Teresa Targońska, Zofia Pietrusińska wybili się na festiwalach teatralnych, zdobywając nagrody za scenografię.

*

Z koncepcji dramatycznych raczej niż malarskich wyrasta scenografia o tendencjach do naturalizmu, można by ją nazwać neonaturalistyczną. W Stanach

Zjednoczonych ten kierunek jest bardzo wyraźny w literaturze dramatycznej, reżyserii, scenografii, aktorstwie. Jest to teatr Williamsa, Millera i in. Również współczesny dramat radziecki, z innych zresztą niż amerykański względów, wykazuje tendencje do naturalizmu. W Polsce ten termin — naturalizm — ma wyraźnie pejoratywne zabarwienie. Ale najmłodsze pokolenie plastyków, które nie pracowało w latach 1949—54, może nie mieć tych uprzedzeń i neonaturalizm może przedstawiać dla niego propozycję płodną, mogącą odświeżyć scenografię i nie pozbawioną krwistości i drapieżności. Sztuki polskie, które dałoby się pod to miano podciągnąć, nie są liczne; może tylko *Kondukt* Drozdowskiego.

Wydaje się, że jedynie w scenografii Teresy Ponińskiej można zauważyć jakieś elementy neonaturalizmu, przede wszystkim w *Widoku z mostu* Millera, *Półwczasniskich sadach* Leonowa, *Termitierze* Nienackiego. Nie boi się ona „zagracenia” sceny autentycznymi meblami i rekwizytami, a kostium zastępuje normalnym ubraniem. Ale te elementy, scalone kolorystycznie, skomponowane malarsko, zachowują jednak właściwą sobie fakturę nagiej deski, zardzewiałego żelaza, błyszczącej emalii czajnika. Zasadnicze różnice w stosunku do naturalizmu przejawiają się w komponowaniu sceny. Zamiast pokoju z wyjętą czwartą ścianą mamy tu przekrój całego domu osadzonego w konkretnej, ale tylko zasugerowanej przestrzeni, najczęściej na tle jakiegoś miasta-widma, miasta z tysiącem mieszkań-klatek, lub burzliwego (nie w znaczeniu atmosferycznym) nieba-tła, które ma tu charakter metaforyczny. Scenografia neonaturalistyczna jest symultaniczna i akcja może się rozgrywać na kilku planach wewnątrz i na zewnątrz. Dekoracja ta nie jest graficzna, precyzyjna, przeciwnie, panuje tu założony przypadek. Można ten kierunek uważać za reakcję na surrealizm z jego halucynacjami przedmiotów, obsesją zniszczenia, na tendencje abstrakcyjne scenografii. Ale w Polsce trudno jeszcze mówić o tym zjawisku jako o kierunku, prądzie neonaturalistycznym; obserwujemy zaledwie pierwsze objawy.

*

Rodowód Teatru-Laboratorium 13 Rzędów w Opolu nie wywodzi się z dramatu, lecz z koncepcji inscenizacyjnych wielkich reformatorów Fuchsa i Craiga i ich kontynuatorów, przede wszystkim Piscatora i Meyerholda; można by odnaleźć polskich „patronów” w żoliborskim teatrze Solskiej i Syrkusa, w ideach Galla, w niektórych z ostatnich przedstawień „Reduty”. Wydaje mi się, że twórczość tego teatru należy do najważniejszych zjawisk artystycznych w Polsce w omawianym okresie.

Powstał on w 1959 roku w Opolu pod kierunkiem reżysera Jerzego Grotowskiego i kierownika literackiego Ludwika Flaszena, jako mały teatr mieszczący scenę i widownię na 13 rzędów krzeseł. Powoli zmieniała się funkcja sceny i widowni, wzajemne kontaktowanie się aktora z publicznością, zespolenie gra-

jących z widzami, a raczej już nie widzami, lecz uczestnikami, biorącymi czynny udział w dramacie własnym, rozgrywającym się aktualnie.

Trudno mówić o scenografii Teatru 13 Rzędów. Wszystko tu się spleta w nierozdzielłą całość. „Scenografią” jest ukształtowanie sali (projektu Jerzego Gurawskiego), ruch i gest aktorów, rekwizyty. Dlatego trzeba w tym wypadku omówić koncepcję teatru, a nie same założenia plastyczne scenografii.

W przeciwieństwie do awangardystów Grotowski nie czeka na dramat naszych czasów, nie czerpie też łaskawie, acz pogardliwie z przeszłości literackiej. Przeciwnie. „Oparcie repertuaru nowoczesnego na klasyce, zwłaszcza narodowej, byłoby dążeniem do zakorzenienia nowoczesności w tradycji, a nawet, jeżeli mowa o klasyce narodowej, do zakorzenienia teatru nowoczesnego w tradycjach kultury narodowej.” Toteż bierze na stół swojego „Laboratorium” *Dziady*, *Kordiana*, *Akropolis*.

W *Dziadach* „krzesła rozstawione [są] chaotycznie, nie w 13 rzędach, a między krzesłami snują się aktorzy [...] w ten sposób publiczność staje się niemym współuczestnikiem chóru. Zakłęcia i zjawy zajmują coraz to inną stronę sali, widzowie muszą się zwracać w różnych kierunkach [...]. Niektórym osobom wyznacza się także role. Tak np. Pasterkę, co usiadła na grobie, gra z konieczności, upatrzona z góry przez rozdającego miejsca na sali aktora [...] nie poinformowana o swoich zadaniach panienka z publiczności. «Czegoż uśmiesz się, czego» woła chór i wyprowadza zawstydzoną za drzwi.” W części III „Konrad od początku jest pysznym kabotynem. Cierpi za miliony jak Chrystus, więc jak Chrystus odbywa drogę krzyżową. Ale że jego cierpienie ma być karykaturą cierpienia, zgina się w swej wędrówce nie pod krzyżem, a pod miotłą. Z miotłą na karku snuje się między publicznością recytując tekst *Improwizacji*.” (Q[J. Kreczmar], *Szkice i projekty*, „Teatr” 1—15. IX. 1961).

W *Kordianie* „całość akcji została przeniesiona w okoliczności obrazu dziejącego się w szpitalu dla obłąkanych; w wyniku przemontowania kolejności scen dramatu tekst tego obrazu zaczyna i kończy przedstawienie, a nawet na zasadzie motywu przewodniego przewija się między pozostałymi scenami. W ten sposób mesjanistyczna fabuła stała się urojeniem, majaczeniami, improwizacją i fikcją ludzi chorych. [...] Monolog na Mont Blanc, w którym Kordian ofiarowuje swoją krew dla narodu polskiego, dla narodów wszystkich (archetyp Winkelryda)), realizowany jest w warunkach operacji — doktor puszcza Kordianowi krew, Kordian jest w stanie histerycznego szoku” (J. Grotowski: *Możliwość teatru*, w „Materiałach Warsztatowych Teatru 13 Rzędów”, II 1962). W tym przedstawieniu w sali teatralnej były poustawiane żelazne, białe łóżka, nawet jedno na drugim, a na nich, nieraz obok siebie, siedzieli aktorzy i widzowie. Do obu przedstawień „scenografię” projektował Gurawski.

W *Akropolis* „za kluczowe uznał Grotowski słowa poety, wedle których ten akcję swojego dramatu umieścił na «plemion cmentarzysku», dając niejako — w zamierzeniu — summę naszej cywilizacji. Współczesnym «plemion cmenta-

rzyskiem» — miejscem, gdzie wyznaczono spotkanie ludziom i kulturom, gdzie poddano je ostatecznym próbom — były obozy koncentracyjne. Oto Akropolis nasza. [...] Akcja toczy się w jednolitej przestrzeni teatralnej, gdzie widzowie pomieszczeni są z aktorami. Tu jednak rola dramaturgiczna widzów na tym polega, iż są przez aktorów prowokacyjnie nie dostrzegani. Widzowie bowiem — to świat ludzi żywych; natomiast postacie przedstawienia pomyślane są na modłę tworców sennych, powstałych z krematoryjnych wyziewów. Pomiędzy tymi dwoma światami brak porozumienia. [...] Dramat Wyspiańskiego kończy się zmartwychwstaniem Chrystusa. Przedstawienie zamyka korowód więźniów, którzy w triumfie niosąc trupa, uważanego przez nich za zbawiciela — znak rozpaczliwej poszukiwanej nadziei — znikają w piecu krematoryjnym. [...] W takim układzie scenografia i aktor przestają być czymś całkowicie odrębnym — przenikają się i transformują wzajemnie. Józef Szajna nie jest więc po prostu scenografem tego przedstawienia, projektantem rur i kostiumów. Jest jego współrealizatorem.” (L. Flaszen: *Akropolis*, komentarz do przedstawienia, Opole, X 1962).

Przestrzeń teatralną w *Akropolis* rozwiązuje kilka rozciągniętych nad salą lin czy drutów, kilka zagiętych rur, stara wanna blaszana. Te rekwizyty-dekoracje spełniają różne funkcje. Na początku owa wanna secesyjna stojąca na kupie rur leżących na podeście ustawionym na środku sali jest jakąś aluzją „profanacją” — do srebrnej trumny św. Stanisława na Wawelu. Potem aktorzy rozbierają całe rumowisko, noszą rury, wożą je taczkami, zawieszają na sznurach, wykonują — jak w obozach — ciężką i bezsensowną pracę, zagrażają widzom tymi rurami wiszącymi nad głowami, budzą odrazę brudnymi kostiumami i spoconymi ciałami — również forma swoistego kontaktu — a znikają, kończąc przedstawienie, w otwartej zapadni podestu.

„Dialektyka ośmieszania i apoteozy” — jak trafnie scharakteryzował inscenizację *Dziadów* T. Kudliński — mogłaby być mottem Teatru-Laboratorium w Opolu. Wyznacza ona stosunek do dramatu, zadanie scenografa, aktora, reżysera. W stosunku do awangardowych teatrów okresu międzywojennego jest to nie tylko kontynuacja, lecz i dalsze rozwinięcie tych idei, skonfrontowanie ze społeczeństwem i sztuką dzisiejszą. Nie jest to teatr przeznaczony dla mas, lecz skromne laboratorium doświadczalne dla artystów i widzów.

*

W dziedzinie teatru lalkowego niewiele się zmieniło w ostatnich latach. I ten stan wywołuje obawy krytyków. Scenografia polskich lalkarzy jest znana i cenniejsza na świecie, w ciągu krótkiego czasu dokonano tu olbrzymiego postępu. Scenograf dominuje w spektaklu i bogactwem inwencji, i walorami artystycznymi. „A jednak niepokoją rozmiary polskich widowisk, niewspółmierność środków w stosunku do nie najłatwiejszych tekstów, pewna monumentalizacja,

słabość wykonań aktorskich, wreszcie niedookreśloność adresata” (K. Mazur: *Hobby czy rzemiosło*, „Teatr” 1962, nr 17). I tu zbyt często scenograf znajduje się sam, bez autora, bez aktorów i bez reżysera.

Niektórzy scenografowie teatru lalek projektują również dla teatrów dramatycznych, często przenosząc do nich doświadczenia zdobyte na scenie lalkowej.

Adam Kilian projektuje *Lodoiskę, Zemstę, Wesele*. W *Lodoisce* wykorzystuje on wiklinowe kosze z *Zakłętego rumaka*, i z lepszym skutkiem. W *Weselu* w głębi pustej sceny ustawia kolosalną kukłę Chochola, a „postacie dramatu” zastępuje przeźroczami z obrazów Matejki (Stańczyk, Zawisza Czarny, Wernyhora...). Pokazany na międzynarodowym festiwalu teatrów lalkowych w Warszawie *Tygrys Pietrek* jest bardzo dobry plastycznie i technicznie, ale rozwija tylko znane z poprzednich widowisk propozycje.

Ali Bunsch również coraz częściej projektuje dla scen dramatycznych: *Zbrodnia i kara, Kaligula, Opera za trzy grosze, Sen srebrny Salomei*; Kazimierz Mikulski — *Tymona Ateńczyka* (w Warszawie).

Na specjalną uwagę w tym okresie zasługuje praca Jana Dormana. Kontynuuje on realizację swoich założeń i osiąga sukcesy. Na festiwalu śląskich teatrów lalkowych w Opolu Dorman otrzymał pierwsze nagrody za widowiska, reżyserię i scenografię: *Koziołka Matołka* wg Makuszyńskiego i *Przygody Wiercipięty* wg Pehra. Były to widowiska bardzo zwarte, w których organizacja plastyczna różnych elementów została doprowadzona do doskonałości, a granice między dekoracją, rekwizytem, aktorem zniesione ostatecznie. Ten typ widowiska lalkowego jest oryginalnym atutem polskiego lalkarstwa, któremu po „Grotesce” i „Lalce” przybył w Będzinie jeszcze jeden teatr o wyraźnym stylu.

*

Pomimo różnic pomiędzy grupami i podgrupami widoczne są coraz jaśniej pewne cechy charakterystyczne scenografii (a może i teatru). Gdy Szajna buduje drabinę do Wielkiej Improwizacji, gdy Zachwatowicz stawia w *Lejzorku* kolosalną maszynę do szycia, gdy Pankiewicz zwiesza z sufitu strzępy tiulu w *Platonowie*, to liczą się oni z inteligencją widza. Gdy Daszewski w *Zemście* oznacza dom Cześnika przez jedną wieżyczkę, a Rejenta przez drugą taką samą, gdy Stopka buduje w *Słowie o Szeli* dwie drogi, które nie są obrazem żadnej realnej sytuacji, a Strzelecki maluje w *Żabach* antyczne kolumny na zasłonie, to i w tych wypadkach scenografowie liczą się z domyślnością widza, z jego wiedzą i inteligencją. Również i dekoracji Majewskiego nikt nie uzna za iluzyjne odtworzenie rzeczywistości, bo ich fantastyka jest antyrealistyczna. Teatr musiał pójść taką drogą, gdyż inne, wydeptane przez wieki, zostały zajęte przez film, telewizję. Ale nie tylko artysta teatru ucieka od realistycznego

odtworzenia, opisywania szczegółików kalkowanych z życia — również widz teatralny nie pozwala na ignorowanie jego wykształcenia, wiedzy o świecie, jego fantazji, nie pozwala na zamykanie go w ciasnym pudełku, w którym wszystko jest zbadane, pewne, określone. Stąd podejście intelektualne do sztuki i teatru. Może to być na bazie filozoficznej, poetyckiej metafory, igraszki z konwencjami, na bazie poważnej lub żartobliwej, czci i profanacji, wiary i zwątpienia. Artysta i widz współczesny chcą mieć tę wolność wyboru.

Druga cecha, która narzuca się obserwującemu uważnie warsztat scenograficzny, to różnorodność technik. Drabik całe dekoracje malował, Pronaszkowski stosował faktury mieszane z farbą, dbając o zróżnicowanie powierzchni, ale jednocześnie o zachowanie jednej techniki malowania. Dzisiaj, dosłownie od paru lat, najbardziej pasjonuje plastyków teatralnych sprawa łączenia w jednej dekoracji, w jednym kostiumie — najrozmaitszych rodzajów materiału. Kostiumy są zrobione z atlasów, worka, lamy, blachy, tiulu, plastików; wszystkie te materiały składają się na kompozycję jednego kostiumu. W dekoracji dykta i farba zostały zepchnięte do magazynu starości. Na scenie ukazują się nie tylko nowe tworzywa, ale wszystko: tektura, żelazo, blacha srebrzysta, siatki, steropian, tiule, worki, deski z korą. Te autentyki są używane w dekoracjach neorealistycznych i surrealistycznych, metaforycznych i neonaturalistycznych. Toteż rozdział o scenografii lat sześćdziesiątych można by zatytułować: w poszukiwaniu faktury. To jest wspólna i nowa cecha: zainteresowanie powierzchnią i efektem blachy, drzewa, tiulu, lamy.

Kilka lat temu E. Csato w swoim felietonie w „Teatrze” żalił się, trochę drwił, że podczas gdy jego córka bawi się zabawkami z różnych mas plastycznych, w scenografii wciąż stosuje się te same materiały: dyktę lub płótno pomalowane klejową farbą. Dzisiaj jego marzenia spełniły się, może nawet panuje *embarras de richesse*?

I znów scenografia wykorzystuje zdobycze malarstwa i rzeźby, w których parę lat wcześniej wprowadzono to rozgrywanie faktur i zestawianie różnych „przedmiotów znalezionych”.

*

Kilka lat to okres zbyt krótki, aby mogły się dokonać jakieś zasadnicze przemiany w sztuce i aby, bez dłuższej perspektywy czasu, dostrzec ich proporcję i ocenić znaczenie. Za pozytyw uważam ścieranie się dwóch zasadniczych koncepcji scenografii i teatru: grupy warszawskiej, związanej z realizmem, dramatem, historycyzmem, i krakowskiej, opierającej się na zasadach nowoczesnego malarstwa, za pozytyw — wyrazistsze niż dotąd zarysowanie się indywidualności kilku scenografów starszego pokolenia, rozwój kilku młodszych i suk-

cesy wielu najmłodszych scenografów nieprzeciętnie uzdolnionych, którym bardzo szybko otworzono drogę na najlepsze i największe sceny, za pozytyw wreszcie — powstanie Teatru-Laboratorium w Opolu.

Do rozwoju teatru, ścierania się poglądów, tworzenia się kryteriów i budzenia zainteresowania społeczeństwa przyczyniają się bez wątpienia dzielnicowe festiwale teatrów dramatycznych i lalkowych. Zorganizowana w końcu 1962 roku wystawa scenografii polskiej zadokumentowała licznymi dziełami (około dwa tysiące eksponatów, przeszło stu scenografów biorących udział) wysoki poziom, artystyczne poszukiwania w różnych kierunkach.

I N D E K S Y

INDEKS NAZWISK

- Achard Marcel 302, 451
 Adamczak Jerzy 550, 583
 Adwentowicz Karol 259, 401, 408, 418, 451, 465
 Aischylos 51, 451, 473
 Alarcón Juan Ruiz de 528
 Allais Alphonse 126
 Allevy-Viala Marie Antoinette 138, 140, 245
 Andersen (właśc. Christian Hans) 451, 548, 550
 Anderson Maxwell 392
 Andrejew Leonid 38, 104
 Andrzejewski Jerzy 481, 529
 Angelico Fra (właśc. da Fiesole Giovanni) 173
 Anouilh Jean 105, 115, 487, 488, 509, 526—528, 535, 606
 An-ski (właśc. Rappaport) Samuel 37
 Antoine André 9, 18, 20, 27, 31—33, 46, 55, 89, 90, 104, 126, 140, 184, 261, 262, 276
 Antusiewicz Mieczysław 552, 583
 Appen Karl 80
 Appia Adolphe 18, 20, 21—24, 27, 30, 32, 35, 41, 44, 57, 59, 60, 71, 72, 76, 100, 101, 122, 128, 132, 135—139, 161, 187, 210, 212, 214, 238, 239, 269, 313, 383, 406, 449, 458, 510, 518, 567, 570, 575
 Apollinaire Guillaume 18, 90, 106, 123, 139
 Argand Aimé 100
 Arp Hans 76, 77, 162, 543
 Arystofanes 52, 107, 315, 375, 395, 404, 469, 532
 Arystoteles 150
 Aspazja 125
 Astre Achille 139
 Auber Daniel François 155
 Auderska Halina 458, 483
 August II, król polski 151, 244
 August III, król polski 151, 241, 244
 Axer Erwin 422, 424, 456, 460, 464, 465, 470
 Axer Otto 259, 274, 392, 412, 431, 433—441, 447, 464, 565, 576, 583, 601, 603—605
 Bab Julius 45, 119, 124, 136, 138—140
 Bach Johann Sebastian 129
 Backvis Claude 196, 232, 242, 243, 245
 Badecki Karol 147, 244
 Bakst Leon 29, 30, 60, 64—66, 132, 133, 169, 190, 287, 318, 382, 567—569
 Balicki Stanisław Witold 465, 578
 Balk Henryk 392, 583
 Balzac Honoré 52
 Bałtusis Juozas 358
 Bałucki Michał 128, 215, 416, 429, 474
 Baranowski Eligiusz 452, 551, 583
 Baranovsky Victor 46
 Barchin Grigorij 19, 91, 140
 Bardini Aleksander 202, 303, 345, 449, 458, 459, 465
 Barnaś Kazimierz 548
 Barrault Jean Louis 20, 31, 52, 122, 125, 139, 203, 466, 589
 Barsacq Jean 52, 79, 97, 133, 300, 471
 Barwecki Tadeusz 369
 Baty Gaston 20, 50, 52—54, 57, 137, 138, 140, 188, 258, 585

- Baum Vicki 400
 Bąkowski Stanisław 236, 430, 477, 526—528, 583, 605, 606
 Beaumarchais Pierre Augustin de 302, 413, 483
 Beaumont Francis 496
 Beckett Samuel 81, 115, 124, 125, 424, 426, 499—501
 Becque Henri 16, 17, 32, 104, 504
 Bednarowicz Zbigniew 531, 532, 583
 Belzoni Bartolomeo 151
 Benois Aleksandr 29, 30, 35, 64—66, 133
 Bérain Jean 59, 238
 Bérard Christian 50, 51, 60, 79, 82, 99, 116, 133, 406, 445, 448, 457, 471
 Berdyszak Jan 583
 Berger Alfred 37
 Berlioz Hektor 82
 Bertin Pierre 466
 Berwińska Krystyna 465, 466, 496
 Bibiena Giuseppe 151
 Bibienowie 59, 151, 238, 382
 Biegański Piotr 244
 Bielawski Józef 151
 Bielski Joachim 150
 Biezymieński Aleksandr 39
 Bilibin Iwan 30
 Bill-Bielocerkowski Władimir 530
 Bismarck Otto von 45
 Bizet Georges 292, 293
 Björnson Björnstjerne 43
 Błaga Lucian 348, 350
 Bliziński Józef 403
 Błok Aleksandr 38, 54
 Boccioni Umberto 69
 Böcklin Arnold 164, 403, 416, 494
 Bogucka-Wolfowa Janina 495
 Bogucki Jan 503, 581
 Bogusławski Wojciech 152—155, 157, 158, 240, 334, 413, 414, 603
 Bogusz Marian 519—522, 546, 583
 Bolesław Śmiały, król polski 226, 230
 Bolesławski Ryszard 316, 317, 579
 Boll André 31, 138, 140
 Bolm Adolf 29
 Bonacka Ewa 428, 605
 Boni-Marczewska, scenograf 560
 Bonnard Pierre 28, 67, 105, 126, 566, 567
 Bonnaud J. A., scenograf 52
 Börnin Jean 81
 Borodin Aleksandr 29, 65
 Borowski Karol 270, 300, 374, 456, 466, 495, 558, 572
 Borowski Wacław 260, 381, 448, 470, 473, 583
 Borowy Piotr 421, 580
 Borowy Wacław 245
 Bosch Hieronymus 78, 419, 548
 Botticelli Sandro 76, 587
 Boucher François 238
 Boznańska Olga 165, 174, 331
 Brahm Otto 18, 43, 104
 Brancusi Constantin 604
 Brandstaetter Roman 302, 303, 456, 458, 466, 487, 526, 527, 530
 Brandys Kazimierz 465, 468
 Branicky, księżka 152
 Braque Georges 50, 65, 67, 68, 70, 133, 355, 361, 400
 Brayer Antoni 242, 244
 Bréal Pierre Aristide 534, 536
 Brecht Bertolt 19, 20, 42, 48—50, 55, 80, 103, 105, 106, 108, 113—115, 123, 212, 239, 276, 327, 434, 454, 459, 465, 485, 487, 490, 491, 529, 548, 580, 600
 Brégy Wiktor 357, 465
 Breton André 80
 Breughel (Bruegel) Pieter Starszy 344
 Broszkiewicz Jerzy 512, 515, 517, 518, 525, 530, 535, 600, 601
 Bruant Aristide 126
 Bruckner Ferdinand 375, 377, 392, 528
 Brumer Wiktor 244, 245, 582
 Brykner Aleksander 262
 Bryła Stefan 98, 232, 366
 Bubiec Roman 531, 532, 583
 Büchner Georg 487, 600
 Budzyk Kazimierz 244
 Buffet Eugénie 126
 Bulhakow Michaił 437
 Bunsch Adam 198
 Bunsch Ali 242, 245, 529—531, 542, 546, 547, 560, 583, 610
 Burghart, fabrykant dekoracji 220, 288, 307, 314, 382
 Büsche, fabrykant dekoracji 314
 Byron George Gordon 101, 135
 Byrska Irena 531
 Byrska Wanda 542, 550
 Byrski Stanisław 542, 550, 583
 Byrski Tadeusz 531, 537

- Calder Alexander 73, 509, 540
 Calderón de la Barca Pedro 38, 286, 315, 324, 348, 441, 465, 504
 Calkowa Julia 552, 583
 Camus Albert 125, 531
 Čapek Karel 465, 467, 520
 Caran d'Ache, plastyk 126
 Carrà Carlo 82, 124, 189
 Cassandre A. M., scenograf 50, 82, 133, 471
 Casella A., kompozytor 81
 Cegielski Stanisław 235, 274, 431, 450—452, 583
 Cerio Feruccio 400, 407
 Cervantes Miguel 516, 517
 Cézanne Paul 60—63, 67, 68, 253, 319, 355, 361, 587
 Chaberski Emil 234, 236, 304, 324, 325
 Chadwick Lynn 534, 604, 606
 Chagall Marc 78, 81, 82, 133, 170, 196, 462, 500, 506
 Chaplin Charles 41, 108, 412
 Chavance Louis 137, 138, 140
 Chelmoński Józef 331
 Chéret Jules 126
 Chesterton Gilbert Keith 348, 353
 Chevrel Michel Eugène 61
 Chirico Giorgio de 30, 76, 81, 82, 189, 506, 600
 Chmiel Adam 205, 209, 242, 245, 246, 251
 Chodecki Aleksander 409
 Chołoniewski Antoni 242
 Chomętowski Władysław 244
 Chomicz Witold 512
 Chopin Fryderyk 253, 505
 Choromański Michał 451
 Christie Agatha 532
 Chwistek Leon 331, 371, 494
 Ciceri Pierre Luc Charles 128, 155, 238
 Claudel Paul 28, 37, 73, 105, 106, 115, 121—123, 139, 192, 239, 323, 389, 464, 465, 507
 Cocteau Jean 18, 19, 38, 69, 106—111, 113, 115, 123, 128, 139, 140, 188, 192, 239, 442, 451, 503, 527
 Cogniat Raymond 83, 139, 140
 Conrad Joseph 348, 399, 465, 572
 Conty Jean Paul 521
 Copeau Jacques 7, 18, 20, 30—32, 50, 52, 54, 55, 87, 88, 96, 97, 137, 262, 269, 276, 366, 397, 463, 585
 Corazzi Antonio 154, 155
 Corneille Pierre 51, 149, 194, 324, 360, 444, 446, 504, 573, 585
 Corot Jean Baptiste Camille 21, 61, 131, 587
 Couperin François 82
 Courbet Gustave 21, 587
 Coutaud Lucien 122, 133, 471
 Craig Edward Gordon 18, 21, 25—27, 30, 32—34, 41, 44, 47, 56, 57, 59, 60, 71—73, 76, 101, 103, 128, 132, 136, 137, 140, 161, 173, 185, 188, 189, 197, 209, 210, 212, 214, 217, 218, 227, 229, 238, 239, 264, 269, 270, 275, 313, 314, 327, 370, 379, 383, 397, 398, 406, 501, 505, 507, 510, 539, 562, 567, 570, 575, 589, 607
 Crommelynck Ferdinand 105, 280, 301, 389
 Csátó Edward 10, 479, 485, 486, 580, 611
 Currel François de 302
 Cuvier Georges de 51
 Cybulski Andrzej 369, 529, 546, 560, 583, 603, 605
 Cybulski Tadeusz 495
 Cyrano de Bergerac 125
 Czajkowski Józef 284, 368, 473
 Czajkowski Piotr 29, 81, 530, 600
 Czaplanka Wanda 583, 606
 Czartoryscy, księżta 152
 Czechow Anton 17, 36, 104, 106, 384, 466, 486, 489, 512, 564, 600, 603
 Czechowicz Józef 352, 353, 503
 Czeliczew Paweł 81, 127
 Czempiński Jan 244
 Czyżewski Tytus 331, 371, 494, 495, 503
 Czyżowski Kazimierz Andrzej 494
 Daczyński Stanisław 456
 Daguerre Louis Jacques 155
 Dalcroze zob. Jaques-Dalcroze
 Dali Salvadore 30, 81, 82, 111, 113, 132, 461, 487, 497, 506, 547, 600
 Dante Alighieri 92, 102
 Daragnès Jean Gabriel 30
 Dargiel Jerzy 542
 Daszewski Władysław 60, 77, 80, 83, 105, 121, 128, 147, 178, 188, 203, 235, 236, 254, 259, 270, 271, 273, 274, 294, 301, 303, 305, 317, 327, 328, 335, 340, 342, 348, 349, 366, 368, 373, 375, 392, 394—432, 434, 436, 440, 441, 443, 445, 448, 451—455, 464, 473, 474, 477, 478, 480—483, 489, 491—494, 496, 499, 504—506, 516, 519, 522, 526, 527, 532, 536,

- 546, 553, 557—560, 564—566, 568, 569,
572—576, 578, 580, 583, 593, 603, 605, 606,
610
- Daszyński Ignacy 206, 216, 218
- Daumier Honoré 65
- Dąbrowski Bronisław 236, 353, 356, 357, 369,
371, 438, 465, 491, 492
- Debussy Claude 66, 177, 600
- Defoë Daniel 418, 441
- Degas Edgar 60—62, 166
- Dejmek Kazimierz 213, 236, 303, 466, 468,
469, 478—482, 492, 520, 528, 573, 589,
602, 604, 605
- De la Roche Mazo 352
- Delaunay Robert Victor Félix 69
- Denis Maurice 28, 30, 71, 105
- Dérain André 30, 65, 67, 69
- Dethomas Maxime 30
- Deval Jacques 442, 451
- Dębicki Stanisław 334
- Diagilew Siergiej 18, 29—32, 42, 64—66, 69,
77, 108, 136, 137, 190, 212, 238, 287, 600
- Dickens Charles 128, 409, 572
- Dignimont, malarz 31
- Długosz Wojciech 560
- Dobrodzicki Adam 262
- Dobrowolski Władysław 495
- Dobrzański Stanisław 410
- Dobużyński Mstisław 35
- Dominika, autor 550
- Dongen Cornelius van 65
- Donizetti Gaetano 449, 605
- Dorgelès Roger 126
- Dorman Jan 542, 551, 552, 583, 610
- Dostojewski Fiodor 405, 547, 567
- Drabik Wincenty 8, 79, 148, 154, 156, 157,
197, 216, 222, 224, 228, 234, 235, 256, 259,
261, 269, 270, 273, 274, 282, 291, 295, 297,
301, 305, 308—331, 333, 334, 343, 347,
360, 366, 368, 372—374, 376, 378—380,
387, 393, 395, 408, 429—432, 434, 438,
441—443, 447, 451—453, 459, 471, 499,
519, 522, 537, 553, 556, 557, 566—568,
572, 574—576, 579, 582, 583, 611
- Drda Jan 434, 435
- Drésa Jacques 30
- Drozdowski Bohdan 600, 607
- Dubourg Pierre 139, 140
- Dufy Raoul 30, 60, 65—67, 69, 80, 108, 109,
111, 113, 133, 177, 463, 566, 567
- Dullin Charles 20, 30, 31, 42, 50, 52, 54,
138, 140, 300
- Dumas Alexandre — ojciec 32
- Duncan Isadora 136
- Dunikowski Xawery 495, 547
- Dürr-Durski Jan 244
- Dürrenmatt Friedrich 124, 461, 526, 527, 603
- Duse Eleonora 27
- Dybowski Janusz Teodor 302
- Eckermann Johann Peter 287
- Edschmid Kasimir 46
- Efros A., teatrolog 140
- Eibisch Eugeniusz 546
- Eichlerówna Irena 411
- Eile Marian 83, 300, 302, 369, 493, 495—497,
512, 560, 583
- Eisenstein Siergiej 41
- Ejsmund Andrzej 552, 583
- Ekier Jan 494
- Ekster Aleksandra 37, 73, 133
- Eliot Thomas Stearns 603
- Ensor James 78, 506
- Erdman Nikołaj 39
- Erenburg Ilia 600
- Erler Fritz 18, 24, 88, 571
- Ernst Max 76, 77, 107
- Ernst Zofia 546
- Essmanowski Stefan 558
- Estreicher Karol 244
- Eurypides 348, 349
- Ezenekierów rodzina 148
- Fabre Jean 195, 241
- Fadiejew Aleksandr 512
- Fairfield, architekt 93
- Falckenberg Otto 46
- Falcński Felicjan 465
- Falla Manuel de 69, 111, 567
- Falat Julian 167, 331
- Farquhar George 439, 440
- Fast Howard 470
- Favre Lucienne 53
- Fedkowicz Jerzy 368, 583
- Fedorowski, malarz 30, 133
- Fehling Jürgen 46, 138
- Feininger, malarz 76
- Feldmann Jerzy 531, 534, 583
- Feldman Wilhelm 251
- Feliński Alojzy 479, 482
- Ferrero Léo 78

- Fielding Henry 527
 Fijałkowski Stanisław 542, 550, 552, 583
 Fijewski Tadeusz 424
 Filip II, król hiszpański 517
 Filippo Eduardo de 533
 Flaszen Ludwik 607, 609
 Flaubert Gustave 89
 Fletcher John 496
 Flukowski Stefan 489, 501
 Flutré F., teatrolog 586
 Fokin Michaił 29, 69
 Fontana Carlo 152
 Fort Paul 18, 20, 27, 28, 30, 32, 55, 210, 507
 Fouquet Jean 198, 200
 Fragonard Jean Honoré 65
 Franciszek Józef, cesarz austriacki 16
 Frankowska Bożena 179
 Frant Grzegorz (właśc. Ryl Henryk) 547
 Fredro Aleksander 288, 289, 292, 293, 302, 303, 305, 335, 368, 400, 429, 455, 465, 466, 472, 474, 482, 491, 495, 512, 515, 516, 546, 564, 603
 Frenkiel Mieczysław 155
 Friesz, malarz 65, 69
 Frisch Max 606
 Frycz Karol 44, 45, 138, 148, 154 157, 169, 183, 195, 204, 207, 216, 222, 224, 235, 251—257, 259, 269, 270, 274, 282—308, 311, 314, 315, 317, 319, 327, 328, 330, 331, 334, 340, 347, 360, 363, 366, 368, 369, 371, 372, 374, 375, 379, 395, 408, 414, 415, 417, 430, 431, 459, 464, 471, 480, 488, 491—494, 499, 503, 522, 547, 553, 559, 560, 572, 575, 576, 578, 579, 582, 583
 Fuchs Georg 18, 20, 21, 24, 25, 27, 30, 32, 44, 60, 87, 128, 136, 192, 210, 264, 269, 383, 570, 571, 607
 Gabo (właśc. Pevsner) Naum 397, 604
 Gajcy Tadeusz 456
 Gajewski Karol 301, 369, 583
 Gall Jan 379
 Gall Iwo 19, 79, 94, 154, 232, 243, 252, 254, 262—266, 280, 326, 327, 368, 370—372, 378—386, 390, 393, 432, 452, 475, 495, 502, 506, 573, 578, 580, 582, 583, 607
 Gałczyński Konstanty Ildefons 500, 501, 540, 547, 549, 550
 Gałęzowski, architekt 368
 Gance Abel 183
 Garcia-Lorca Federico 19, 106, 108, 111—113, 123, 128, 139, 140, 239, 313, 440, 465, 467, 506, 520, 547, 604
 Garlicki Marian 528—530, 560, 583, 599
 Garrick David 562
 Gauguin Paul 60—63, 65, 66, 71, 161, 163, 165—168, 171, 175, 240, 506, 507, 579
 Gawrońska Salomea 583
 Geddes Norman Bel 79, 90—92, 102, 133, 475
 Gémier Firmin 25, 31, 32, 52, 89, 97
 Gerlach Julian 393
 Germain Alphonse 137
 Gerson Wojciech 164
 Gervais A. C., teatrolog 140
 Gide André 125, 139
 Giermanow, autor 39
 Gierymski Aleksander 331
 Giordano Umberto 450
 Giotto Bondone di 181, 200, 203
 Giraudoux Jean 51, 82, 105, 106, 115—117, 119, 123, 127, 265, 280, 355, 359, 442, 444, 448, 531, 573
 Gischia Léon 133, 471
 Gloger Zdzisław 393
 Gluck Christoph Willibald 81, 135, 605
 Głowacka Henryka 583, 606
 Głowacki Józef Hilary 155
 Godlewski Marian 583
 Godwin E. W., architekt 136
 Goetel Ferdynand 298, 352
 Goethe Johann Wolfgang 287, 520, 604
 Gogh Vincent van 60—62, 66, 78, 165—167, 171, 177, 310, 333, 506, 579, 599
 Gogol Nikołaj 54, 128, 348, 402, 416, 458, 489, 494, 495
 Gogulska Urszula 560, 583, 601
 Goldoni Carlo 296, 304, 439, 451, 491, 528, 531, 532
 Goll Iwan 119
 Golus Jan 393, 394, 431, 450, 452, 560, 583
 Golasowa Kamila 394, 450, 451
 Gołas Wiesław 428
 Gołwin Aleksandr 30, 38
 Gombrowicz Witold 124, 499—501, 525
 Gonczarowa Natalia 30, 31, 60, 65, 67, 133
 Gorazdowski Jerzy 528, 583
 Gorki Maksym (właśc. Pieszkow) 54, 103, 104, 114, 421, 422, 434, 436, 483, 490
 Gostyński Marian 536

- Gotlieb Henryk 495
 Gouhier Henri 138, 140
 Goulue, La 62, 126
 Gounod Charles 317, 438
 Goya y Lucientes Francisco de 113, 327, 506
 Gozzi Carlo 36, 37, 513
 Górecki Wiesław 198, 242, 245
 Górską Irena 236, 529
 Grasset Eugène 173
 Greco, El (właśc. Theotocopuli Domenico) 78
 Greń Zygmunt 517
 Gribojedow Aleksandr 438
 Gris Juan 30, 67—70
 Gronowski Tadeusz 260, 262, 270, 274, 319, 417, 470, 472, 473, 583
 Groński Michał 155
 Gropius Walter 19, 75, 76, 90, 91, 94, 123, 366, 510
 Grosz Georg 19, 76—78, 118, 128, 300, 406, 407, 539
 Grotowski Jerzy 599, 607, 608
 Grotger Artur 507
 Gruda Józef 546
 Gruss Kazimierz 261
 Gruszczyński Krzysztof 439, 440
 Grycz Józef 241
 Grzybowska Krystyna 580
 Grzymała-Siedlecki Adam 176, 203, 241, 245, 284, 368, 578, 582
 Guilbert Yvette 126
 Gurawski Jerzy 608, 609
 Gutkowska Zofia 542, 549, 550, 583

 Haendel Georg Friedrich 136, 605
 Halévy Ludovic 121
 Hamann Richard 140
 Hanuszkiewicz Adam 600
 Hasenclever Walter 79, 119, 138
 Hašek Jaroslav 19, 49, 77, 392, 539
 Hauptmann Gerhart 16, 38, 43, 104, 124, 400, 483
 Hawrylkiewicz Jan 536, 583
 Hay Julius 273, 437
 Hebbel Friedrich 138
 Heywood John 31
 Hikmet Nazim 458, 483, 505, 520
 Hitler Adolf 412
 Hobbema Meindert 467
 Hofmannsthal Hugo von 389, 454
 Holoubek Gustaw 462, 487

 Holuj Tadeusz 456, 520
 Honegger Artur 600
 Honigsfeld Rudolf 94
 Horecka Krystyna 529, 560, 583
 Horn-Monval Madeleine 137, 138
 Horzyca Wilam 19, 154, 157, 232, 235, 236, 259, 301, 314, 335, 340, 342, 343, 352, 357, 368, 386, 427, 433, 456, 457, 461, 491, 492, 536, 580
 Housman, autor 136
 Hryńkowski Jan 368, 371, 387, 583
 Hugo Jean 109
 Hugo Victor 106, 280, 496
 Hurry Leslie 81, 133

 Ibels H. G., teatrolog 139
 Ibsen Henrik 16, 28, 43, 104, 136, 400, 601
 Ilf Ilja 422
 Immermann Karl Leberecht 19, 138, 199
 Ingres Jean Auguste Dominique 168
 Ionesco Eugène 81, 124, 125, 351, 461, 487, 499, 500, 501, 534
 Ipohorska Janina 369, 560, 583
 Irving Henry 136, 137
 Isaure Clémence 125
 Iwaszkiewicz Jarosław 303, 465, 505

 Jabłonkówna Leonia 464, 581
 Jakubowska Wanda 470
 Janasik Stanisław 536
 Janiga Henryk 528, 583
 Jankowska Liliana 477, 529, 531, 560, 583
 Janowitz, scenarzysta 119
 Januszeńska Hanna 547, 550
 Jaques-Dalcroze Émile 18, 23, 122, 135, 136, 212
 Jaracz Stefan 259, 381, 401, 402, 589
 Jarema Józef 493, 494
 Jarema Władysław 495, 501, 541, 547—549
 Jaremanka Maria 494, 538
 Jaremowa Zofia 541, 547, 549, 560, 583, 588
 Jarnutowski Józef 393, 583
 Jarocki Stanisław 269, 274, 301, 328, 340, 372—374, 392 —394, 408, 487, 565, 572, 583
 Jarry Alfred 18, 28, 77, 78, 105, 107, 115, 120, 139, 494
 Jarzębski Adam 241
 Jasielski Marian Adam 452
 Jasiński Bruno 124, 351, 366, 371, 401, 487, 494

- Jasieński Stanisław 156, 222, 314, 328, 333, 366, 374, 553
 Jasiński, dekorator 152
 Jastrzębowski Wojciech 482
 Jegorow Aleksiej 35
 Jelcński Jerzy 529, 530, 560, 583, 606
 Jerszow Piotr 548
 Jessner Leopold 46—48, 124
 Jewreinow Nikołaj 293
 Jeżewska Kazimiera 550
 Jędrzejewski Aleksander 236, 431, 477, 484—487, 583
 Jirásek Alois 480
 Joachimson, dramatopisarz 400
 Jones Edmund Robert 79, 103, 133
 Jones Inigo 59, 151, 238
 Jonson Ben 52, 300
 Jovet Louis 9, 20, 31, 50—52, 54, 57, 106, 116, 117, 127, 138, 141, 276, 406, 448, 453, 466
 Junosza-Stępowski Kazimierz 277
 Jurkowski Jan 301, 302
 Jürgens Helmut 133
 Juszyński Michał Hieronim 241
- Käb Wilhelm 91, 123
 Kaden-Bandrowski Juliusz 599
 Kafka Franz 81, 82, 106, 125, 139, 528
 Kaiser Georg 105, 119, 138, 293, 472
 Kaja Zbigniew 583
 Kalf Marie 139
 Kaliba Jerzy 547
 Kalinowski Tadeusz 452
 Kaliszewski Jerzy 509
 Kamińska Ida 465
 Kamiński Jan Nepomucen 334
 Kamiński Kazimierz 155, 199, 270, 284
 Kamykowski Bolesław 369, 529, 560, 583
 Kania Vašek 527
 Kandinsky Wasilij 74—76, 397, 510
 Kantor Tadeusz 76, 369, 371, 431, 477, 495, 499, 501, 503—512, 519, 520, 529, 552, 560, 568, 569, 574, 576, 583, 599, 601, 602
 Karbowski Józef 456
 Karczewska Wanda 503
 Karłowicz Mieczysław 490
 Karpowicz Tymoteusz 530
 Karsawina Tamara 29
 Kasprowicz Jan 400
 Kassaráb Józef Roman 369
 Kaszycki Jerzy 509
- Kautsky Robert 314
 Kayssler Friedrich 46, 127, 138
 Kazimierz Wielki, król polski 163, 226
 Kean Edmund 562
 Kielanowski Pobóg Leopold 451
 Kilian Adam 542, 545, 546, 583, 603, 610
 Kilian-Stanisławska Janina 541
 Kiliszewski Leon 528, 529, 583
 Kisielewski Jan August 215, 252
 Kitowicz Jędrzej 147, 241
 Klee Paul 75—77, 162, 436, 500, 501, 506, 507, 515, 540
 Klein Cezar 46, 79, 80, 133
 Kleist Heinrich 43, 461, 465, 466
 Klimczyk Zbigniew 583
 Klinger Max 78, 119
 Klopfer Karol 156
 Klucznik Alojzy 494
 Kłosowski Jerzy 560
 Kobro Katarzyna 393, 473
 Kobryń Aleksander 393
 Kochanowski Jan 150, 232, 240, 292
 Kochno Borys 81
 Koecher Jan 424
 Kohout Pavel 532
 Kokoszka Oskar 76—78
 Kołodziej Marian 583
 Komisarzewska Wiera 38
 Konarski Kazimierz 244
 Konarski Stanisław 149
 Konarzewska Izabela 524, 550, 583
 Kondak Waclaw 542, 550, 583
 Kondrat Józef 409, 424
 Kopalko Zbigniew 546
 Korcelli Kazimierz 458, 465
 Korniejczuk Aleksandr 465, 486
 Korzeniewski Bohdan 244, 355, 358, 359, 364, 412, 422, 446, 448, 449, 458, 465, 480, 534, 558, 600
 Korzeniowski Józef 403, 466, 472, 534
 Kosiński Jan 124, 236, 274, 345, 369, 371, 394, 430—432, 440, 441, 445, 447, 452—464, 466, 483, 491, 505, 527, 530, 564—566, 575, 576, 580, 583, 603, 605
 Kosiorek Wacława 528, 583
 Kotarbińska Lucyna 235, 245
 Kotarbiński Józef 163, 171, 184, 201—203, 215, 218, 221, 235, 241, 242, 245, 283, 286
 Kowarski Felician 387
 Kownacka Maria 547
 Kozakiewicz Stefan 138, 140

- Koźmian Stanisław 156, 157
 Krafftówna Barbara 428
 Krakowski Wojciech 506, 511, 529, 530, 560, 581, 583, 600, 601
 Kral Andrzej Władysław 426, 517, 580, 581
 Krasicki Ignacy 153
 Krasieński Zygmunt 154, 257, 293, 309, 310, 315, 320, 321, 348, 401, 572
 Krasnowiecki Władysław 412, 458, 465
 Krasowski Jerzy 371, 511, 512, 514, 598—600
 Krassowski Feliks 19, 235, 259, 262, 281, 368, 370, 372, 386—393, 502, 531, 553, 572, 578, 580, 583
 Krassowski Janusz Adam 477, 526, 528, 583, 605
 Kraszewski Józef Ignacy 490
 Kreczmar Jan 359, 533
 Kreczmar Jerzy 424, 530, 537, 608
 Kronacher Alwin 46
 Król Barbara 241, 244
 Królikowski Jan 155, 156
 Kruczkowski Leon 458, 470, 492, 530, 535, 606
 Krumłowski Konstanty 273, 400, 414, 450, 472
 Kruszeńska Felicja 19, 265, 280, 381, 389, 392, 572
 Krygier Waldemar 560, 583
 Kryński K., scenograf 393
 Krzemiński Władysław 371, 494, 495
 Krzyształowiczowa 166
 Kubacki Wacław 506, 581
 Kuczborski Stanisław 284
 Kudlewicz Bolesław 368, 392, 583
 Kudliński Tadeusz 198, 242, 245, 609
 Kukułczanka Jadwiga 139
 Kulczyński Jan 466
 Kulisz M., dramaturg 73
 Kupka František 74
 Kuske Ines 528
 Kuśmirek Józef 458
 Kuzyszyn Ryszard 528, 534, 535, 583
- Laban Rudolf von 93, 94, 123
 Labiche Eugène 418, 465, 472, 483, 494, 495
 Labisse Félix 82, 125, 132, 133, 471
 Lack Stanisław 242, 245, 246
 Lange Wiesław 236, 431, 477, 484, 487, 488, 576, 583, 603, 605
 Langer František 274, 375
 Laskowska Wanda 533
- Lassaigne J., teatrolog 138
 La Tour Maurice Quentin de 166
 Laurens Jean Paul 164
 Lautenschläger Karl 88
 Le Corbusier (właśc. Jeanneret Charles Edouard) 74, 94
 Lavedan Pierre 138, 140
 Lechowski Bruno 261
 Léger Fernand 15, 19, 30, 60, 67—71, 73, 132, 133, 332, 339, 471, 521, 537, 540, 554, 566, 569, 579
 Leo Juliusz 254
 Leonardo da Vinci 238, 587
 Leoncavallo Ruggiero 534
 Leonow Leonid 535, 607
 Lermontow Michaił 38, 439, 526
 Lesage Alain René 504
 Leśmian Bolesław 546, 551
 Lessing Gotthold Ephraim 45
 Leszczyńska Honorata 166
 Leszczyński Bolesław 155
 Leszczyński Jerzy 333, 456
 Lifar Sergiej 31, 450
 Ligoń Stanisław 393
 Limanowski Mieczysław 262
 Lindsay Jack 441
 Littmann Max 18, 87
 Locci Augustyn 151
 Lorentowicz Jan 241, 244, 450, 582
 Lorentowicz-Karwowska Irena 394, 431, 450, 451, 583
 Lorrain Claude 587
 Louis Victor Denis 152
 Loukowski J. K., teatrolog 140
 Lubieńska Karolina 411
 Lubomirscy, książęta 152
 Ludawska Janina 137
 Ludwik XIII, król francuski 203
 Ludwik XIV, król francuski 56, 585, 586
 Lugné-Poë Aurélien Marie 18, 20, 28, 30, 32, 54, 55, 105, 121, 139, 140, 210, 238, 507
 Lumière Auguste 189
 Lurçat Jean 487, 505
 Lutosławski Witold 467
 Lutowski Jerzy 458, 512
- Łabiniec Andrzej 552, 583
 Ładysz Bernard 449
 Łarionow Michaił 30, 31, 65, 67, 133
 Ławrieniew Borys 465
 Łomnicki Tadeusz 490

- Mackenzie Jack 400
 Mackiewicz Konstanty 392, 394, 473, 550, 583
 Maecenas 125
 Maeterlinck Maurice 28, 37, 38, 104—106, 264, 293, 334, 507
 Mahler Gustav 283
 Majakowski Władimir 19, 72, 105, 106, 115, 117—119, 123, 127, 128, 139, 239, 454, 480, 531
 Majewski Andrzej 534, 583, 600—602, 605, 610
 Majewski Stanisław 560
 Makarenko Anton 477
 Maklakiewicz Jan 489
 Makojnik Wiesław 392—394, 583
 Makowiecki Tadeusz 176, 178, 212, 213, 241, 242, 245
 Makowski Józef 436
 Makuszyński Kornel 546, 550, 610
 Malczewski Jacek 283, 507
 Malecki Władysław 155
 Malewicz Kazimierz 19, 41, 74, 75, 397, 501, 510
 Malicka Maria 89
 Malinowski Adam 155, 156
 Maliszewski Aleksander 438, 465, 486, 512, 527, 530
 Mallarmé Stephane 28
 Małkowski Witold 262
 Małynicz Zofia 440
 Manet Edmond 60—62, 131, 192, 566
 Mantegna Andrea 200
 Maré Rolf de 70
 Marek Andrzej 340
 Marinetti Filippo Tommaso 18, 69, 70, 72, 348, 351
 Marivaux Pierre de 486
 Markowski Eugeniusz 452, 606
 Marquet Albert 65, 66, 69
 Marszak Samuil 465, 536, 546
 Martin Karl Heinz 138
 Massenet Jules 599
 Masson André 69
 Maszkowski Karol 159, 246, 368, 583
 Maszyński Mariusz 326
 Matejko Jan 16, 163, 164, 171, 174, 177, 178, 180, 181, 225—227, 241, 252, 331, 416, 427, 610
 Matisse Henri 30, 60, 65—67, 69, 132, 133, 162, 168, 170, 253, 471, 566, 567
 Mayer Carl 119
 Mazur Krystyna 540, 581, 610
 Mączewski P., autor 245
 Mączyński Józef 251
 Mehoffer Józef 29, 137, 283, 368, 473, 488
 Meilhac Henri 121
 Meiningen Jerzy II, książę 43, 57
 Melas Spizos 443
 Melina Michał 458
 Menzel Adolf 45
 Mereżkowski Dmitrij 293
 Méricée Prosper 458, 483
 Merlini Dominik 152
 Merunowicz Jerzy 465, 494, 495
 Meyerbeer Giacomo 155, 423
 Meyerhold Wsiewołod 19—21, 32, 33, 35, 36, 38—42, 44, 48, 55, 72—76, 83, 90, 91, 94, 103, 105, 106, 108, 113, 114, 117, 118, 123, 127, 128, 132, 133, 138, 192, 212, 231, 240, 269, 270, 275, 276, 327, 332, 333, 335, 352, 366, 397, 401, 425, 464, 475, 479, 480, 501, 510, 518, 539, 563, 607
 Michalik Jan 251, 254, 288
 Michałowski Piotr 331
 Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 44
 Miciński Tadeusz 337, 572
 Mickiewicz Adam 120, 154, 163, 174, 181, 190, 191, 201, 208, 228, 229, 231—233, 240, 243, 245, 269, 309, 337, 342—345, 401, 518, 575
 Mielewski Andrzej 191, 285
 Mielziner Jo 79, 82, 103, 133
 Mies van der Rohe Ludwig 92
 Mignard, rzeźbiarz 586
 Miklaszewski Konstanty 581
 Mikołaj z Wilkowiecka 146, 241
 Mikulski Kazimierz 493, 501, 538, 541, 547—550, 583, 610
 Milhaud Darius 19, 70, 108, 567
 Miller Arthur 461, 601, 607
 Millet Jean François 21, 61, 131
 Miłaszewski Stanisław 318
 Minkiewicz Janusz 533
 Minticz Lidia 541—549, 583, 603
 Miró Juan 30, 76, 77, 92, 353, 436, 500, 506, 507, 515, 540
 Misiołek Edmund 138, 140
 Modigliani Amadeo 76, 80
 Modrzejewska Helena 155, 156, 188, 226, 244
 Modrzejewska Zofia 456, 465

- Modzelewska Maria 443
 Moholy-Nagy, plastyk 75
 Molière (właśc. Poquelin Jean Baptiste) 31, 51, 52, 81, 99, 107, 116, 128, 138, 147, 152, 238, 291—293, 302, 305, 316, 317, 384, 400, 402, 406, 440, 446, 463, 465, 532, 550, 585, 586, 600
 Mondrian Piet 24, 74, 75, 397, 501
 Monet Claude 60—62, 65, 131, 177, 312, 333, 587
 Moniuszko Stanisław 437, 457, 470, 529
 Montclair Michel Pignolet de 70
 Monteverdi Claudio 536
 Morawska Hanna 138, 140
 Moreau Gustave 554
 Morisot Berthe 166
 Morozowicz-Szczepkowska Maria 456
 Morris William 554
 Morstin Ludwik Hieronim 301, 302, 438, 442, 456, 528
 Moszczyński Leon 546
 Moussinac Léon 135—138, 140
 Moynet M. J., teatrolog 14, 135, 140
 Mozart Wolfgang Amadeus 153, 344, 358, 457
 Mrozińska-Nowicka Stanisława 244
 Mrozek Sławomir 461, 547, 548
 Mściwujewski Adam 140, 476
 Mularczyk Adam 424
 Munch Edward 78, 119, 138, 171
 Musorgski Modest 449, 605
 Musset Alfred de 28, 31, 279, 357, 446, 464, 490, 504, 512, 526
 Mussolini Benito 412
 Muszyński Antoni 356, 583
 Nagórski, malarz 262
 Nahlik Ewa 528, 583
 Nalewajski Mieczysław 536, 583
 Nałkowska Zofia 465, 503
 Narzyski Józef 491
 Natanson Wojciech 138, 140
 Nawroczyński, malarz 393
 Neher Caspar 46, 80, 82, 103, 133
 Nestroy Johann 442
 Nicz-Borowiakowa Maria 393, 583
 Niemcewicz Julian Ursyn 153, 465
 Niemirowicz-Danczenko Władimir 18, 73
 Nienacki Zbigniew 607
 Niesiołowski Tymon 331
 Nietzsche Friedrich 18, 22, 135, 136
 Niewiarowicz Roman 456
 Niwiński Ignacy 37, 128, 133, 513
 Niżyńska Bronisława 29, 448
 Niżyński Wacław 29
 Noakowski Stanisław 260, 470, 472
 Nolde Emil 78
 Norwid Cyprian Kamil 154, 173, 264, 348, 349, 352, 353, 363, 364, 450, 494
 Noskowski Witold 254, 285
 Noskowski Zygmunt 335
 Nourissier François 112, 139, 140
 Nowacki Kazimierz 179, 208, 242, 245
 Nowaczyński (właśc. Neuwert) Adolf 301, 302, 377, 395, 396, 400, 572
 Nowakowski Zygmunt 368, 371
 Nowicka Irena 458, 482, 483, 505, 583
 Nowicki Romuald 430, 431, 458, 477, 482, 483, 583
 Nowosielski Jerzy 550
 Obey André 530, 533
 Obrazcow Siergiej 540, 544
 Obrębska Maria 394
 Oenslager Donald 103, 133
 Offenbach Jacques 121, 396, 465, 533, 605
 Olivier Laurence 56, 198, 200, 454
 Olkiewicz Jerzy 141
 Olszewski Kazimierz 244
 O'Neill Eugene 37, 54, 79, 81, 302, 324, 340, 342, 534
 Opieński Henryk 246
 Ordyński Ryszard 44, 45, 138, 300, 465
 Orlicz Michał (właśc. Loewenstark Jerzy) 244, 264, 578, 580, 582
 Orłowicz Tadeusz 301, 369, 583
 Osterwa Juliusz 19, 154, 157, 216, 228, 232, 236, 250, 252, 253, 255, 261—265, 270, 277, 280, 305, 315, 323—325, 329, 369, 371, 375, 379, 380, 386, 389, 432, 572
 Ostrowski Aleksandr 38, 54, 458, 480, 486, 492, 530, 532
 Otto Teo 133
 Otway Thomas 137
 Otwinowski Stefan 451, 489
 P. K., autor 581
 Pagaczewski Julian 166
 Pagnol Marcel 392
 Palester Roman 489
 Palladio Andrea 150
 Pankiewicz Józef 165, 174, 331

- Pankiewicz-Zralek Krzysztof 535, 536, 560, 583, 600—602, 610
 Pareńska Liza 166
 Parmelin Hélène 141
 Parnel Feliks 318
 Paquet Alfons 49
 Pasternak Leon 527
 Paszkowski Józef 361
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 301, 302, 304
 Pawlikowski Tadeusz 156, 157, 163, 194, 195, 215, 255, 263, 334, 368
 Pawłowa Anna 29
 Pawłowski Andrzej 76
 Pehr Josef 610
 Peiper Tadeusz 387, 494
 Pellerin Jean Charles 53
 Pergolesi Giovanni Battista 494, 495
 Perkowska Irena 583
 Perkowski Piotr 489, 519, 538
 Perret Auguste i Gustave 19, 88, 89, 265, 366
 Perykles 125
 Perzanowska Stanisława 324, 326, 401, 402
 Perzyński Włodzimierz 128, 422, 483
 Petersowa Zofia 137, 141
 Pevsner (Gabo) Naum i Antoine 74
 Peyret-Chappuis Charles 352
 Pękalski Wojciech 387
 Picabia Francis 30
 Picasso Pablo 15, 18, 30, 60, 69—71, 76, 78, 80, 108, 111, 132, 133, 141, 162, 170, 175, 253, 270, 277, 312, 332, 339, 397, 408, 471, 537, 540, 554, 566, 567, 569
 Pieńkowski Ignacy 503
 Pietrow Jewgienij 422
 Pietrusińska Zofia 583, 606
 Piętkówna J., scenograf 369
 Pignon Georges Louis 471
 Pikiel Irena 542, 550, 583
 Pillartz T. C., scenograf 46
 Piotr René 30
 Piper John 133
 Pirandello Luigi 52, 54, 81, 105, 264, 301, 302, 521, 527, 532
 Piranesi Giovanni Battista 153
 Pirchan Emil 46, 47, 79, 80, 138
 Piscator Erwin 19—21, 25, 42, 45, 48, 49, 55, 73, 76, 77, 83, 90, 91, 94, 102, 114, 123, 128, 132, 240, 269, 276, 300, 327, 366, 397, 475, 501, 528, 539, 563, 569, 607
 Pissarro Camille 60—63, 65
 Pitoëff Georges 50, 53, 54, 57, 63, 78, 138, 141, 569
 Platon 534
 Plaut 348
 Plersch Jan Bogumił 152—154, 244, 414
 Płoszewski Leon 137
 Podkowiński Władysław 331, 507
 Poduszko Zenobiusz 392, 583
 Poe Edgar Allan 80, 107, 139, 210
 Poelzig Hans 88
 Pogodin Nikołaj 486
 Polewka Adam 466, 494, 538, 578
 Ponińska Teresa 584, 607
 Popowa Lubow 133
 Potocki Jan 428
 Potworowski Piotr 236, 470, 494, 495, 537, 538, 583
 Poulain Henryk 534, 552, 583
 Poupeye C., teatrolog 47, 138
 Poussin Nicolas 587
 Pożakowska Jadwiga 529, 531, 583
 Prampolini Enrico 70, 73
 Preobrażeński Siergiej 544
 Preetorius Emil 103, 133
 Pręczkowski Kazimierz 583
 Priestley John Boynton 456, 470
 Procajłowicz Antoni 284
 Prokofiew Siergiej 65, 448, 605
 Promiński Marian 244
 Pronaszko Andrzej 19, 60, 73, 79, 91, 94, 98, 120, 123, 154, 186, 188, 202, 216, 228, 232, 235, 236, 243, 259, 261, 268—272, 274, 279, 282, 295, 301, 302, 305, 319, 320, 322, 327, 328, 330—374, 377, 380, 388, 390, 392—395, 401, 406, 408, 411, 429—433, 436, 440, 441, 445—447, 451—453, 456, 459, 462, 464, 471, 473—475, 485, 487, 488, 492, 493, 499, 504—506, 511, 516, 519, 546, 561, 564—566, 568—570, 572—576, 579, 580, 583, 611
 Pronaszko Zbigniew 19, 73, 259, 268—270, 295, 319, 320, 330, 331, 334, 337, 339, 340, 368, 370, 371, 393, 470, 471, 473, 494, 495, 503, 572, 584
 Prus Bolesław 438, 529
 Pruszkowski Tadeusz 442, 477, 483
 Przeradzka Jadwiga 431, 477, 484, 486, 584
 Przybylski Czesław 256
 Przybyłowicz Michał 285
 Przybyszewski Stanisław 38, 165, 173, 194, 215, 241, 245, 252, 280, 389
 Puccini Giacomo 21, 465, 512, 526

- Puchalski Gustaw 162, 246
 Pudowkin Wsiewołod 41
 Puget Jacek 494
 Purcell Henry 136
 Puszkina Aleksandr 53, 544, 604
 Puzyna Jan 171
 Puzyna Konstanty 10, 177, 384, 580
 Puvis de Chavannes 164
- Quillard Pierre 137
 Quinquet, technik 100
- Rabinowicz Isaak 73, 129, 133
 Racine Jean 37, 149, 302, 456, 606
 Rachmanow Leonid 303
 Rachwański Józef 236, 430, 431, 477—482, 559, 573, 584
 Raczynski Bolesław 212, 242
 Radulski Wacław 301, 323, 433
 Radziwiłłowa Urszula 152
 Radziwiłłowie, książęta 152
 Rafael (właśc. Santi Raffaello) 44, 173, 181, 195
 Rafałowski Aleksander 393, 473
 Raimund (właśc. Raimann) Ferdinand 155
 Rakowski Konrad 251
 Rakowiecki Jerzy 458
 Rapacki Wincenty — ojciec 155, 244
 Raszewski Zbigniew 100, 139, 195, 230, 241, 244, 245
 Ravel Maurice 70, 532
 Rechowicz Hanna 601
 Reinfuss Roman 148, 241, 245, 582
 Reinhardt Max 18—21, 25, 32, 43—45, 47, 88, 90, 96, 97, 101, 102, 114, 124, 127, 138, 256, 269, 462, 464
 Rej Mikołaj 292, 466, 468, 469, 479, 482, 562
 Rembrandt van Rijn Harmensz 278, 303, 419, 566
 René Ludwik 438, 458, 459, 465
 Renoir Auguste 60—62, 65, 566
 Retté Adolphe 137
 Rieti Vittorio 81
 Rimski-Korsakow Nikołaj 29, 65
 Rindin Wadim 73, 133
 Rittner Tadeusz 352, 353, 383, 400, 532, 534
 Rodari Gianni 546
 Rojas Fernando 417, 419, 429, 437, 563
 Rojewski Jan 482
 Rolland Romain 32, 88, 374, 450
 Roller Alfred 283
- Romains Jules 51, 105
 Rosen Jan 221
 Rossetti Dante Gabriel 554
 Rossini Gioacchino 282, 393, 483
 Rostand Edmond 302, 326, 352
 Rostworowski Karol Hubert 293, 302, 316, 375, 400
 Roszkowska Teresa 203, 236, 259, 274, 280, 281, 303, 394, 431, 441—453, 464, 466, 493, 564—566, 573, 576, 581, 584, 601, 603, 605
 Rotbaum Jakub 236, 340, 485
 Rotszyld, hrabia 89
 Rouault Georges 65—67, 69, 111, 113, 162, 170, 177, 433, 566, 567
 Rouché Jacques 30, 32, 55, 137
 Rounthwaite, architekt 93
 Rousseau Henri (Celnik) 63, 435
 Rousseau Théodore 21, 61, 131
 Różański Mieczysław 368, 371, 392, 584
 Różewicz Tadeusz 461, 462, 547
 Różycki Ludomir 317, 374, 393, 438
 Rubens Peter Paul 92, 194, 238
 Rubinsztajn Ida 29
 Rulikowski Mieczysław 245
 Ruskin John 162
 Ruszczyc Ferdynand 260, 393, 470—473, 584
 Rutkowski Tadeusz 393
 Rybkowski Jan 431, 452, 470, 584
 Rychter Józef 155, 156
 Rydel Lucjan 148, 179, 215, 227, 237, 241, 302, 368, 380, 451, 481
 Ryl Henryk 542, 547, 549
 Ryszkowski Władysław 242
 Rzecki Stanisław 252, 254, 262, 284, 369, 578
 Rzewuscy, hrabiowie 152
- Sabbatini Niccolo 149, 151
 Sacchetti Antoni 145, 155, 156
 Sadowski Andrzej 431, 477, 524—526, 584, 603, 605, 606
 Saint-Pol-Roux (właśc. Roux Paul) 28
 Salacrou Armand 52, 105, 434, 496
 Salieri Antonio 153
 Salis Rodolphe 126, 128
 Salmon, autor 294, 304
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 149, 241, 245
 Sardou Victorien 32, 106
 Sarcey Francisque 28, 126
 Sartre Jean Paul 115, 123—125, 460, 462
 Satie Eric 18, 69, 108, 332
 Saunier, autor 294, 304

- Sawan Zbigniew 89, 458
 Schehadé Georges 537
 Schiller Friedrich 43, 48, 304, 347, 440, 458, 527, 534, 604
 Schiller Leon 5, 7, 8, 10, 19, 27, 42, 44, 45, 80, 83, 85, 120, 136, 147, 148, 154, 157, 162, 186, 188, 190, 197, 202, 204, 205, 212, 216, 217, 228, 229, 231, 232, 235—237, 239, 243, 245, 250, 252—255, 257—260, 262—277, 279, 281, 292—301, 303, 305, 308, 309, 311, 312, 315—317, 319—322, 324, 326—329, 334—337, 340, 342—347, 349, 358, 362, 367, 368, 370, 372—375, 379, 386, 389, 390, 392, 395—401, 405, 408, 412—416, 418, 419, 422, 430—438, 442, 444, 450, 451, 457, 459, 464, 465, 471—473, 475, 478, 479, 511, 522, 528, 530, 539, 547, 553, 554, 558, 559, 561, 563, 572, 573, 575, 578, 579, 588, 589.
 Schlemmer Oscar 75, 540, 543
 Schmidt, plastyk 540
 Schopenhauer Arthur 22, 135
 Schubert Franz 81, 520
 Schubert Ottomar 141
 Schulz Rudolf 82, 103
 Schumann Robert 101
 Scribe Eugène 302
 Séchan Charles Policarpe 141
 Selwiński Ilia 39
 Serafinowicz Leokadia 542, 550, 551, 584
 Séraphine Joseph François 487
 Serlio Sebastiano 149, 449
 Sert José Maria 30
 Sérusier Jean 28, 71
 Seurat Georges 63
 Shakespeare William 24, 26, 31, 37, 43, 51, 52, 54, 81, 97, 108, 109, 119, 133, 136, 147, 149, 151, 192, 198, 199, 201, 203, 217, 229, 237, 238, 257, 258, 265, 279, 292, 298, 302, 312—314, 336, 340, 341, 348, 360, 361, 384, 386, 400, 404, 408, 417—419, 434, 444, 449, 453, 457, 507, 520, 522, 526, 528, 529, 534, 537, 548, 562, 570, 572, 585, 606
 Shaw George Bernard 18, 37, 54, 78, 105, 106, 120, 121, 123, 139, 258, 302, 303, 347—349, 376, 389, 400, 412, 428, 448, 506, 507, 527, 568, 581
 Sheridan Richard Brinsley 302, 408, 411
 Sheybal Władysław 465
 Sichulski Kazimierz 251, 254, 284
 Siclis, architekt 89
 Sieciński Wojciech 477, 526, 528, 584, 606
 Siedlecki Franciszek 327, 368—371, 379, 505, 580, 584
 Siemaszkowa Olga 470, 536, 584
 Siemens Werner 258
 Siemion Wojciech 545
 Siemiradzki Henryk 168, 288
 Sienkiewicz Henryk 485
 Sievert Ludwig 46, 79
 Sigmunt Marian 442, 450, 451
 Simonson Lee 79, 103, 133
 Sinko Tadeusz 231, 243, 245
 Siqueiros David Afaro 81
 Sisley Alfred 60
 Skarżyński Jerzy 541, 547—549, 584, 603
 Skierkowska Elżbieta 173, 227, 243, 245
 Skoczeń Irena 584
 Skoczylas Władysław 262, 450
 Skupa Josef 540
 Skuszanka Krystyna 108, 371, 501, 504, 511, 512, 517, 531, 573, 589, 598
 Skwarczyńska Stefania 434, 580
 Słomczyński Maciej 525
 Słonimski Antoni 402
 Słowacki Juliusz 154, 265, 279, 293, 302, 309, 312, 315, 318, 321, 324, 329, 335, 348, 356, 357, 359, 363, 369, 375, 379, 384, 401, 422, 423, 438, 444, 446, 465, 466, 471, 484, 486, 487, 503, 518, 526, 527, 572, 580, 582, 599, 606
 Smandzik Zygmunt 542, 551, 584
 Smółka Jan 542
 Smuglewicz Franciszek 145, 152—154, 157, 158, 241, 244, 414
 Snarska Monika 542
 Sobiesław (właśc. Bystrzyński Włodzimierz) 218
 Sobieniowski Florian 139
 Soboltowa Ewa 526, 527, 558, 584
 Sofokles 108, 238, 353, 355, 363, 461, 522, 534, 585, 605
 Solari Benvenuto 151
 Solska Irena 166, 167, 217, 242, 474, 475, 607
 Solski Ludwik 163, 167, 187, 215, 216, 218, 226, 234, 270, 285—288, 292, 293, 324, 354, 368—371
 Sologub Fiodor 38
 Sołtyk Kajetan 152
 Sonrel Paul 52, 141
 Sorge Reinhard Johannes 124

- Sosnowski Józef 167, 204, 207, 208, 218, 226,
245, 270, 285, 299, 335, 379
- Sowicka Irena 542, 546
- Sowicki Tadeusz 542, 546, 584
- Spitziar Jan 191, 204, 207, 216, 220—222,
283, 291, 307, 322, 333, 354, 366, 387, 553
- Spontini Gasparo 155
- Squarzina Luigi 530
- Srebrny Stefan 451
- Srokowski Jerzy 546
- Staff Leopold 535
- Stallings Laurence 392
- Stanisław August Poniatowski, król polski
151, 152
- Stanisław Szczepanowski św. 208
- Stanisławscy 545
- Stanisławska-Howurkowa Zofia 542, 544—
—546, 584
- Stanisławska-Kilian Janina 541
- Stanisławski Jan 252, 260, 283, 331
- Stanisławski (właśc. Aleksiejew) Konstantin
18, 20, 26, 27, 30, 32—36, 38, 40—42, 53,
55, 101, 104, 106, 132, 133, 137, 139, 141,
180, 184, 185, 190, 261, 262, 276, 289, 332,
333, 420, 425, 436, 437, 478, 479, 562
- Stanisławski Stanisław 334
- Stańczak Marian 430, 477, 526, 527, 552,
584, 603—606
- Starowiejska Ewa 584
- Starzewski Rudolf 179, 251
- Starzyński Juliusz 141, 558
- Stażewski Henryk 393, 584
- Stefani A., dramatopisarz 400, 407
- Stefczyk Jan 458
- Steinbeck John 512, 514
- Steinberg Saul 497, 533
- Stenbergowie W. i G., scenografowie 37, 73,
133
- Sterling Mieczysław 407, 410, 580
- Stern Anatol 494
- Stopka Andrzej 169, 236, 254, 285, 304, 369,
371, 431, 477, 488—493, 534, 552, 560, 576,
584, 602—605, 610
- Strachocki Janusz 235, 392, 466
- Strauss Johann 483
- Strawiński Igor 29, 65, 67, 69, 532, 600,
605
- Strindberg Johann August 37, 45, 119, 124,
138, 440, 470, 604
- Strnad Oskar 46
- Stryjeńska Zofia 368, 371, 470, 472, 584
- Strykowski Tadeusz 246
- Strykowski Julian 484
- Strzelecki Czesław 245, 303, 430, 431
- Strzelecki Zenobiusz 430, 431, 437, 452, 464,
469, 552, 560, 564, 584, 603, 605, 606, 610
- Strzeziński Władysław 141, 162, 473, 475,
501, 529, 588
- Stwosz Wit 469
- Styka Jan 254
- Suchowo-Kobylin Aleksandr 54, 465
- Sulima Helena 285
- Sułkowsy 152
- Swinarski Artur Maria 378, 580
- Swinarski Konrad 528, 529, 584
- Synge John Millington 82, 512, 515
- Syrkus Szymon 91, 94, 123, 232, 340, 365,
393, 432, 470, 474, 475, 584, 607
- Szajna Józef 108, 355, 371, 477, 499, 501,
503, 511—520, 530, 531, 560, 569, 573,
574, 576, 584, 598—602, 609, 610
- Szaliapin Fiodor 29
- Szancer Jan Marcin 470, 536, 537, 584
- Szaniawski Jerzy 280, 353, 354, 384, 402,
465, 466, 504, 537, 547
- Szelburg-Zarembina Ewa 527
- Szeligowski Tadeusz 374, 532, 534
- Szeski Jerzy 236, 529, 530, 560, 584, 598,
599
- Szewczyk Wilhelm 139, 141
- Szetyński Henryk 353, 355, 356, 361, 362,
369, 371, 466
- Szolem Alejchem (właśc. Szolem Rabino-
wicz) 82
- Szpingier Zygmunt 372, 377, 378, 392, 394,
580, 584
- Sztaudynger Jan 541
- Szubert Marian 520
- Szulc M., scenograf 560
- Szwankowski Eugeniusz 245
- Szyfman Arnold 18, 154, 157, 216, 224, 250,
254—260, 263, 270, 288, 293, 295, 300,
303, 306, 314, 315, 368, 374, 386, 436,
443, 465, 471, 473, 493, 572, 578, 579, 582
- Szymanowski Karol 316, 450, 490
- Szymanowski Wacław 253
- Szymańska Hanna 136
- Szysko-Bohusz Adolf 368, 482

- Slewiński Władysław 165
 Sliwiński Stanisław 235, 236, 257, 259, 260,
 269, 270, 274, 301, 319, 328, 372, 374—376,
 393—395, 404, 408, 430, 443, 553, 565, 584
 Swirszczynska Anna 455, 462, 482

 Tairow Aleksandr 18, 20, 36—39, 42, 72,
 73, 79, 105, 113, 122, 127, 137, 212, 332,
 335, 401, 539
 Tarasiewicz Michał 188, 218, 226, 285
 Targońska Teresa 584, 606
 Tarn Adam 490
 Tarnowski Stanisław 254, 283
 Tartyllo Janusz 584, 606
 Tatlin Władimir 73, 74, 397
 Tauber-Arp Sophie 540
 Teisseyre Stanisław 369, 470
 Tenerowicz Stanisław 369, 584
 Terencjusz 146, 149
 Terlecki Tymon 558
 Terry Ellen 136, 137
 Tetmajer-Przerwa Kazimierz 179, 215, 546
 Tetmajer Włodzimierz 175, 179, 184, 221
 Tichy Karol 473
 Tirso de Molina 465, 537
 Toeplitz Jerzy 138, 141
 Toller Ernst 49, 105, 119, 138, 392
 Tolstoj Aleksiej N. 301, 404, 548
 Tolstoj Lew 43, 49, 54, 528
 Tomaszewska Rena 465
 Tomaszewski Henryk 470, 495, 497, 600
 Tomkiewicz Władysław 245
 Tonecki Zygmunt 141
 Topolski Zdzisław 560
 Torelli Giacomo 59
 Torończyk Jerzy 531—533, 584
 Torwirt Leonard 536, 584
 Toscanini Arturo 135
 Tośta Antoni 47, 528, 529, 531, 560, 584
 Touchagues, scenograf 52, 79, 80, 83, 128,
 133
 Tougenhold J. 137, 138
 Toulouse-Lautrec Henri de 60—63, 65, 105,
 126, 162, 165—167, 177, 240, 567, 579
 Treniew Konstantin 489, 505
 Treter Mieczysław 8, 9, 135, 242, 245, 430,
 582
 Tretiakow Siergiej 347, 374
 Treugutt Stefan 517, 518, 581
 Trocki Lew 48
 Trojanowski Wincenty 245

 Trzciński Teofil 221, 242, 252—254, 284—
 —287, 289, 335, 368, 389, 495, 502, 578
 Tuczyński Z., scenograf 552, 584
 Turgieniew Iwan 54, 303
 Turliński Ferdynand 252
 Turner William J. 61
 Tuwim Julian 410, 465, 537
 Tycjan (właśc. Vecelli Tiziano) 506, 566
 Tzara Tristan 76, 77

 Ujejski Wacław 431, 442, 450, 451, 584
 Ukleja Roman 552, 584
 Urbański K., scenograf 560
 Utrillo Maurice 69, 80
 Utzon Joern 94

 Vaillat Léandre 450, 580
 Valentin le Désossé 62, 126
 Van de Velde, architekt 139
 Variot Jean 28, 30, 122
 Vega Lope de 24, 40, 357, 434, 520, 524, 528
 Veinstein A. 141
 Velasquez Diego de Silva 113, 181, 202,
 203, 236, 411, 446, 566,
 Verdi Giuseppe 449, 450, 512, 526, 534
 Verhaeren Émile 39
 Verlaine Paul 28, 507
 Veronese (właśc. Caliari Paolo) 66, 200, 235,
 411
 Vilar Jean 20, 31, 52, 96, 97, 203, 276,
 417, 454, 466, 471
 Villiers André 139—141
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste de 301, 302
 Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel 172
 Vlaminck Maurice 65, 66, 69
 Vogler Henryk 508, 581, 606
 Voltaire (właśc. Arouet François Marie) 126,
 149
 Vuillard Édouard 28, 71, 105

 Wachtangow Jewgienij 19, 20, 33, 35—38,
 42, 79, 105, 128, 137, 192, 319, 335, 406,
 513, 514
 Wachtangow Siergiej 19, 91
 Wagner Richard 18, 20, 32, 43, 81, 87, 100,
 133, 135, 136, 187, 188, 205, 206, 212,
 229, 238, 245, 374, 392, 449
 Wagner Wieland 103, 133
 Wagner Władysław 531, 532, 584
 Wakhevitch Georges 133
 Waliszewski Zygmunt 494, 495

- Wallis Mieczysław 140
 Warnecki Janusz 303, 404, 439, 458
 Warnod André 126
 Warpechowski Janusz 529, 530, 560, 584, 600
 Warzecha Marian 369, 529, 530, 560, 584
 Wasilewska Wanda 489
 Waśkowski Antoni 245
 Watteau Jean Antoine 587
 Weber Gerhard 93
 Wedekind Frank 38, 45, 105, 119, 127, 138
 Weichert Michael 46
 Weininger Andreas 94
 Wells Herbert George 80
 Wendel Heinrich 82
 Wenzel Marcin 584, 606
 Werfel Franz 512, 515
 Werner Eberhard 242
 Węgierko Aleksander 235, 257, 375, 409, 411, 412, 558, 572
 Węgierkowa Zofia 372, 376, 377, 584
 Węgrzyn Józef 329
 Węgrzyn Maksymilian 270
 Węgrzyn Stanisław 393
 Wiciński Henryk 495
 Wiecke Paul 46
 Wieland Christoph Martin 103
 Wierchowicz Zofia 524, 526, 584, 606
 Wierciak Zygmunt 242, 368, 578, 584
 Wiercińska Maria 440, 465
 Wierciński Edmund 19, 136, 203, 228, 236, 250, 255, 259, 265, 266, 276—281, 301, 340, 353, 370, 375, 381, 386, 389, 390, 392, 400, 401, 412, 432, 442—444, 446, 449, 455, 473, 495, 502, 558, 572, 573
 Wierzbicka Karyna 244
 Wierzchowski, architekt 368
 Wiesnin Aleksandr 37, 73, 133
 Wilde Oscar 37, 45, 487, 488
 Wilder Thornton 451, 483
 Wilkowski Jan 541, 542, 545, 546
 Willette Adolphe 126
 Williams Tennessee 456, 607
 Winawer Bruno 443
 Windakiewicz Stanisław 241, 245
 Winds Adolf 141
 Winkler Konrad 331, 494
 Wirski Juliusz 456, 503
 Wiszniewski Wsiewołod 39, 525, 528
 Wiśniak Kazimierz 535, 584, 600
 Witkiewicz Stanisław 173
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 75, 106, 115, 116, 253, 301, 305, 344, 387, 389, 494, 495, 499, 500—503, 538, 540, 580—582, 589, 599
 Witkowski Kamil 262
 Władysław IV, król polski 150, 151
 Wodiczko Bohdan 605
 Wodyński Józef 262, 328, 372
 Wojnowska Paulina 285
 Wojtkiewicz Witold 254, 507
 Wolf Friedrich 49, 343, 392, 437, 465
 Wolf-Ferrari Ermanno 465
 Wolski Juliusz 548
 Woszczerowicz Jacek 333, 359, 409, 443, 463
 Woycicki Alfred 10, 580, 582
 Woźnik Władysław 455, 494, 495
 Wójcikowski Leon 70
 Wróblewska Wanda 465
 Wyczółkowski Leon 174, 254, 283, 331, 334
 Wydrzyński Andrzej 487, 512
 Wygrzywalski Feliks 392
 Wyrzykowski Marian 465
 Wysocka Stanisława 285, 289, 300, 315, 387, 558
 Wysocki Kazimierz 558
 Wyspiański Stanisław 8, 18, 27, 29, 56, 85, 94, 106, 112, 113, 115, 116, 122, 123, 135, 137, 145, 146, 154, 157—246, 250—252, 254—256, 265, 269, 274, 279, 282—287, 290—292, 295, 299, 302, 306—311, 314, 322—326, 329—335, 337, 342, 343, 345, 347, 352—355, 363, 368, 370, 371, 376, 379, 380, 387, 390, 393, 400, 401, 406, 407, 411, 427—429, 444, 446, 471, 477, 480, 485, 487, 491—495, 499, 500, 502, 503, 507, 513, 526, 530, 537, 546, 553, 554, 563, 572, 575, 578, 579, 580, 582, 585, 589, 592, 593, 599, 609
 Wyszomirski Józef 236, 456, 465, 487
 Zabłocki Franciszek 153, 530
 Zaborowska Iwona 236, 528, 529, 534, 584, 606
 Zaborowski J. 546, 550
 Zachwatowicz Krystyna 560, 584, 600—602, 610
 Zaczek Stanisław 491, 492
 Zagórski Jerzy 481
 Zahorska Michelle 533

- Zahorska Stefania 339, 579
Zahorski Lech 497, 531, 533, 534, 584
Zalewski Marcin 155
Zalewski Stanisław 393
Zamecznik Wojciech 536, 537, 584
Zamkow-Słomczyńska Lidia 371, 525, 548
Zamoyski August 494
Zamoyski Jan 150
Zapolska Gabriela 16, 128, 182, 215, 400, 429
Zaruba Jerzy 148, 460, 473, 474, 495, 497, 543, 550, 584
Zawiejski Jan 288
Zawieyski Jerzy 263, 353, 456, 530, 532, 578
Zawistowski Roman 371, 439, 456, 466, 487
Zawistowski Władysław 578, 579
Zboromirski Józef 536, 584
Zegadłowicz Emil 264, 280, 389, 451, 513, 529
Zegalski Jerzy 512, 532
Zelwerowicz Aleksander 218, 235, 270, 295, 315, 322—325, 335, 336, 343, 409, 558
Zickel Martin 127
Zimmermann Jörg 82
Zitzman Jerzy 542, 550
Zola Émile 16, 32, 63, 104
Zuckmayer Karl 375, 392
Zygmunt III Waza, król polski 150
Zweig Arnold 269, 400
Zwoliński Hieronim 301, 369, 393, 584,
Zelazowski Roman 334
Zeleńscy 172, 175
Zeleński Stanisław 578
Zeleński Tadeusz (Boy) 78, 107, 129, 139, 196, 225, 243, 251—254, 578, 582
Zeromski Stefan 252, 258, 296, 326, 334, 337, 339, 457, 465, 572
Żółkowski Alojzy Gonzaga 155, 156
Zukowski Mieczysław Otton 152
-

INDEKS
UTWORÓW
SCENICZNYCH

- Acis i Galatea* — Haendel 136
- Achilleis* — Wyspiański 115, 178, 193, 194, 231, 235, 271, 272, 274, 337—339, 341, 346, 348, 358, 363, 364, 393, 463, 487, 569, 572, 580; il. 209, 334, 335, 399
- Achilles i panny* — Swinarski 531
- Aida* — Verdi 120, 392, 534
- Akropolis* — Wyspiański 115, 122, 174, 179, 182, 192, 193, 196, 197, 199, 212, 213, 215, 216, 226, 236, 237, 239, 334, 370, 479, 499, 599, 608, 609; il. 229, 631, 645, 1023, 1024
- Aleko* — Rachmaninow 82
- Alkad z Zalamei* — Calderón 441, 465, 504; il. 605
- Altea* — Faleński 465
- Amadeusz* — Ionesco 351
- Amfitrion* — Giraudoux 355, 356, 364; il. 366, 378—380
- André Chénier* — Giordano 450; il. 565
- Angelika* — Ferrero 78; il. 743
- Angelo, tyran Padwy* — Hugo 486
- Anna Christie* — O'Neill 324; il. 321
- Anna Karenina* — L. Tolstoj 408
- Antoniusz i Kleopatra* — Shakespeare il. 691
- Antyгона* — Anouilh 509—511, 526, 529, 569, 581; il. 768
- Antyгона* — Hasenclever 79
- Antyгона* — Sofokles 353, 355, 363, 364, 600; il. 363, 364
- Apelacja Villona* — Barnaś 548, 603; il. 727—729, 769
- Archipelag Lenoir* — Salacrou 496
- Así que pasen cinco años* — Lorca 111
- Astarté* — wg Byrona 135
- Aszantka* — Perzyński 483
- Atlasowy trzewik (Soulier de satin)* — Claudel 115, 122, 192
- Awantury w Chioggi* — Goldoni 520
- Axel* — Villiers de l'Isle-Adam 301
- Axur Król Ormus* — Salieri 153
- Azef* — A. N. Tolstoj 404
- Babcia i wnuczek* — Gałczyński il. 912—914, 931
- Bachantki* — Eurypides 348, 349; il. 350
- Bacchanale* — Wagner 81; il. 89
- Bajka chińska* — Świrszczyńska il. 965—968
- Bajka o rybaku i rybce* — wg Puszkina 544—546; il. 899—901
- Bal* — Rieti 81
- Bal manekinów* — Jasiński 124, 351, 487, 488; il. 687
- Bal u profesora Bączynskiego* — Gałczyński 550; il. 955—957
- Bal z Fanfanem* — Gaczek il. 896
- Balet mechaniczny* — balet 70
- Ballady i romanse* — Maliszewski 465, 486, 527; il. 666
- Balladyna* — Słowacki 202, 258, 302, 356, 371, 384, 385, 471, 472, 503, 527, 550, 580; il. 230, 370, 371, 427, 428, 445—448, 742
- Bankiet* — Korcelli 465
- Barabau* — Rieti 69

- Barbara Radziwiłłówna* — Feliński 479, 482; il. 643
Barberyna — Musset 31, 512
Bartosz Głowiński — Wasilewska 489
Baśka — Stefczyk 458
Baśń krakowska — balet 448
Baśń o pięknej Parysyzce — Leśmian 550, 551; il. 975, 976
Baśń o zaklętym kaczorze — Kann il. 963, 964
Beatrice Cenci — Słowacki 289, 301, 359, 360, 530; il. 388
Berenika — Racine 600
Bethlehem — Housman 101, 136
Betlejem polskie — Rydel 148
Bettler, der — Sorge 124
Biała zaraza — Čapek 520, 521
Bieg do Fragała — Strykowski 484, 485; il. 674—676
Biwak z przyspiewkami — Januszczyńska 547; il. 949
Boeuf sur le toit (Wół na dachu) — Milhaud 69, 108
Bohater naszego świata — Synge 512, 515
Bolesław Śmiały — Wyspiański 18, 115, 163, 167, 168, 171, 172, 174, 175, 179, 181, 182, 187, 197, 204—210, 215—218, 222, 225, 227, 230, 231, 235, 236, 239—242, 245, 251, 258, 282, 283, 295, 299, 309, 311, 313, 315, 323, 324, 332, 333, 335, 337, 343, 347, 363, 368, 393, 530, 572; il. 173, 197—202, 211, 220
Bolívar — Milhaud 70
Bombaj-Chicago — Czyżewski 494
Borys Godunow — Musorgski 449, 604, 605; il. 557, 558, 1005, 1006
Borys Godunow — Puszkina il. 850
Boutique fantasque, la — Rossini-Respighi 69
Bóg, cesarz i chłop — Hay 274, 437
Bracia Karamazow — Dostojewski 30
Brand — Ibsen il. 298
Brygada szlifierza Karhana — Kania 478, 527
Brytanik — Racine 31, 606; il. 1008
Bunt żaków — Szeligowski 374; il. 405, 406
Burza — Ostrowski 480
Burza — Shakespeare 188, 257, 274, 292, 293, 342, 408, 413, 418, 419, 429; il. 483—485, 501, 784, 785
Burzliwe życie Lejzorki Rojtszwanca — wg Erenburga 600, 601, 610; il. 888, 889
Bzik tropikalny — Witkiewicz 502
Car Fiodor Joannowicz — A. K. Tolstoj il. 28
Car Paweł I — Mieżkowski 293
Carmen — Bizet 293, 393; il. 419
Celestyna — de Rojas 274, 413, 417—419, 429, 437, 565; il. 478—482
Cement — Wirski 456
Cezar i człowiek — Nowaczyński 377; il. 415, 416
Cezar i Kleopatra — Shaw 18, 105, 106, 120, 121, 128, 139, 348, 349; il. 797
Chant de rossignol (Śpiew słowika) — Strawiński 69
Chłop milionowy — Raimund 155
Chłopiec latający — Szaniawski 537
Chory z urojenia — Molière 384, 385
Christus — Fuchs 136
Ciemności kryją ziemię — Andrzejewski 479, 529; il. 883, 884
Ciotunia — A. Fredro 303
Cjankali — Wolf 392
Colombe (Gołębic) — Montclair 70
Così fan tutte — Mozart il. 672, 673
Création du monde (Stworzenie świata) — Milhaud 19, 70, 332, 569, 579; il. 71—73
Cri des coeurs (Krzyk serc) — Pellerin 54; il. 78—79
Cristophe Colomb (Krzysztof Kolumb) — Claudel 122, 139
Cud św. Antoniego — Maeterlinck 37
Cudowna lampa Alladyna — Jarema i Ryl 547; il. 943, 944
Cyd — Corneille 283, 360, 361, 504, 535
Cyd — Wyspiański 198, 202, 203, 215, 230, 235—237, 279, 324, 389, 408, 411, 442, 444, 446, 527, 575; il. 219, 259, 440, 474, 540
Cyganeria — Puccini 465; il. 606
Cymbelin — Shakespeare 534
Cynna — Corneille 52
Cyrano de Bergerac — Rostand 326, 352; il. 324
Cyrk — Mikulski 538
Cyrk Tarabumba — Kaliba 547
Cyrulik sewilski — Rossini 283, 484, 533; il. 420, 890, 891

- Czarna dama z sonetów* — Shaw 400
Czarne getto (Wszystkie dzieci Boga mają skrzydła) — O'Neill 37, 79, 270, 340, 342, 347, 363; il. 352
Czarniecki i jego żołnierze — Korcelli 458
Czarodziejski kalosz — S. Byrski 550
Czarująca szewcowa — Lorca 112, 456, 457, 505—507, 581; il. 638, 658, 862
Czasu jutrzejszego — Czechowicz 352, 353
Czekając na Godota — Beckett 124, 413, 424—427, 430, 540, 580; il. 502, 503
Czerwone maki — balet 392
Człowiek i nadczłowiek — Shaw 274, 400; il. 411
Człowiek, który był Czwartkiem — Chesterton 348, 350, 352, 353
Człowiek z budki suflera — Rittner 532; il. 811
Człowiek z karabinem — Pogodin 486
Czterech gburów — Wolf-Ferrari 465, 491
- Dafnis i Chloe* — Ravel 70, 532
Damaskus — Strindberg 138
Damy i huzary — A. Fredro 302, 472, 474, 497
Danton — Rolland 32, 44, 88, 374, 375, 393; il. 43, 408
Diabeł i Pan Bóg — Sartre 461, 462; il. 592, 593
Diabeł na plebanii — Christie 532
Diabli nadali — program składany 497; il. 751
Dialogi miłości — Norwid il. 816
Dido and Aeneas — Purcell 136
Dioklesian — Purcell 136
Dobry człowiek z Seczuanu — Brecht 114, 454, 459, 462, 565; il. 580, 581
Doktor Lubelski — Zabłocki 530; il. 720
Dom Bernardy Alba — Lorca 111, 112, 400; il. 533
Dom kobiet — Nałkowska 465, 468; il. 607
Dom na Twardej — Korcelli 465
Dom otwarty — Bałucki 474
Dom pod Oświęcimiem — Hołuj 456, 520
Dom złamanych serc — Shaw 527; il. 325
Domek z kart — Zegadłowicz 529
Don Cezar de Bazan — Dennery i Duma-noir 530
Don Juan — Frisch 606; il. 809
Don Juan — Molière 31, 51, 81, 82, 117, 208, 406, 445, 446, 448, 480, 600; il. 50—51, 544, 545, 635
Don Juan — Mozart 357, 358; il. 382
Don Juan Tenorio — Zorrilla-Milaszewski 318
Don Karlos — Schiller 303, 304, 440, 604; il. 296, 527—531
Don Karlos — Verdi 512
Don Kichot — Massenet 599; il. 993, 994
Don Kichot — Milaszewski il. 326
Don Pasquale — Donizetti 303, 449, 605; il. 559—561
Don Quijote — Fuchs 136
Dorota Angermann — Hauptmann 270, 400, 402
Dożywocie — A. Fredro 302, 482
Dramat księżycowy — Brandstaetter 487
Dramma per musica — Bach il. 94
Droga do Czarnolasu — Maliszewski 438, 512, 530
Droga do Rzymu — Sherwood il. 748
Dundo Maroje — Drżić il. 857
Dwa teatry — Szaniawski 280, 353, 354, 465, 484, 504; il. 365
Dwanaście białych wielbłądów — Vogler il. 845
Dwanaście miesięcy — Marszak 536, 546; il. 627, 921
Dwie bliźny — A. Fredro 293
Dwoje na huśtawce — Gibson il. 996
Dybuk — An-ski 37
Dylizans — A. Fredro 293
Dziadek do orzechów — Czajkowski 532
Dziadek Zmruż-oczko (Dobranoc. Piotrusiu) — Andersen-Morawska 551; il. 969, 977, 978
Dziady — Mickiewicz 19, 120, 156, 191, 197, 198, 201, 202, 216, 221, 231, 237, 242, 258, 259, 269, 271, 272, 274, 277, 279, 315, 322, 323, 337, 342—347, 350, 357, 358, 362, 363, 367, 387, 388, 393, 414, 454, 458, 459, 462, 483, 505, 516, 564, 565, 572, 577, 582, 598, 602, 608, 609; il. 248, 258, 319, 355, 356, 578, 579, 621, 622, 992, 1019, 1020
Dzieje grzechu — Żeromski 258, 274, 295, 296, 300; il. 282
Dziejowa rola Pigwy — Broszkiewicz 601; il. 887
Dzień jego powrotu — Nałkowska 503
Dziewczyna z dzbankiem — de Vega 478, 480; il. 633

- Dziewczyna z kraju chryzantemy* — Świrszczyńska il. 940, 941
Dziewczyna z lasu — Szaniawski 402
Dziewczyna za wiatr — zob. *Ifigenia*
Dzika kaczką — Ibsen 530, 601
Dzikie łabędzie — Andersen 451, 550, 552
Dżungla — Vermorel il. 689
- Éducation manquée, l'* — Montclair 70
Edyp w Kolonie — Sofokles 465, 534
Egmont — Goethe 604
Elektra — Giraudoux 116, 280, 444, 573; il. 261, 539
Elektra — Hofmannsthal 454, 455
Elektra — Sofokles 534; il. 17, 840
Elżbieta, królowa Anglii — Bruckner 375—377, 528, 600; il. 410
Emilie Brontë — sztuka 53
Epidemia — Narzyski 491
Eryk XI — Strindberg 37, 440, 604; il. 534
Eugeniusz Oniegin — Czajkowski 473
- Faiseur, le (Intrygant)* — wg Balzaca 52, 80
Fantazy — Słowacki 188, 279, 323—325, 356, 357, 444, 445, 487, 526, 533, 534; il. 372, 373, 541, 542, 663, 684, 685
Faraon — wg Prusa 529
Farfurka królowej Bony — Świrszczyńska 483; il. 656, 657
Faun — Czyżewski 495, 503
Faust — Goethe 14, 88, 520; il. 14, 309, 316, 803
Faust — Gounod 14, 317, 318, 438, 532; il. 310, 403, 523, 661
Fedra — Racine 37, 38, 73, 79, 301, 302, 332, 460; il. 35, 36, 569
Ferdynand Cortez — Spontini 155
Fils prodigue, le (Syn marnotrawny) — balet 69
Fircyk w zalotach — Zabłocki 535
Fizycy — Dürrenmatt 603; il. 1016
Flet czarodziejski (Flet zaczarowany) — Mozart 153
Flisak i Przydróżka — Januszevska 547; il. 947
Franziska — Wedekind 138
Freuda teoria snów — Cwojdzinski 443
Futro bobrowe — Hauptmann 483
- Gabriel Borkman* — Ibsen 535
Galęzka rozmarnu — Nowakowski 375
- Gaz* — Kaiser 138
Gbury — Goldoni 304, 439, 440; il. 522
Gdyby Adam był Polakiem — Galczyński 547; il. 923
Genewa — Shaw 408, 412, 413
Gioconda — Ponchielli 520
Głos ludzki — Cocteau 188
Gody weselne — L. Schiller 475, 478; il. 452
Golem — An-ski 340, 474
Goplana — Żeleński 473
Gromiwoja — zob. *Lizystrata*
Grupa Laokoon — Rózewicz il. 1009—1011
Grzech — Żeromski 465, 467
Grzegorz Dyndala — Molière 291, 292, 303, 465; il. 270—272
Guignol w tarapatkach — Moszczyński i Wilkowski 545, 546; il. 898, 906, 907
- Hairy Ape, the (Kosmata małpa)* — O'Neill 54; il. 59
Halka — Moniuszko 274, 293, 318, 414, 445, 456, 457, 462, 470, 529; il. 574—576
Hamlet — Czajkowski 81; il. 90, 91
Hamlet — Shakespeare 18, 26, 27, 33, 48, 53, 72, 86, 88, 101, 122, 137, 171, 179, 196, 198—202, 209, 215—217, 225, 231, 232, 237, 239, 242, 245, 265, 292—294, 303, 304, 308, 360, 361, 379, 392, 393, 408, 411, 413, 417, 456, 457, 498, 508—510, 526, 534, 562, 572, 575, 581; il. 13, 15, 16, 268, 291—293, 417, 644, 677, 771, 844, 878, 879
- Harnasie* — Szymanowski 450, 490
Hedda Gabler — Ibsen 400
Heloiza i Abelard — Vailland il. 880
Henryk IV (Żywa maska) — Pirandello 301, 302, 521, 527, 532; il. 744, 794, 813, 832
Henryk IV (Król Henryk IV) — Shakespeare 528; il. 859, 897
Henryk VI na łowach — Bogusławski 153, 392, 478, 480, 484
Hernani — Hugo 283
Hinkemann — Toller 392
Historia fryzjera Vasco — Schehadé 495, 537, 538; il. 799—801
Historyja o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim — Mikołaj z Wilkowiecka 146, 241, 602, 603; il. 706, 707, 714—717
Hiszpanie — Lermontow 526; il. 874
Holender Tulacz — Wagner il. 404

- Homer i Orchidea* — Gajcy 456
Homme en marche, l' (Człowiek w marszu — balet 69
Hoppla, wir leben (A jednak żyjemy) — Toller 48, 49
Horsztyński — Słowacki 370, 379, 446, 447, 478—480, 580; il. 260
Hrabina — Moniuszko 293, 437
Huzarzy — Bréal 534, 536; il. 628, 815
Hyperion — Fuchs 136
- Ich czworo* — Zapolska 605; il. 617
Idea — Tomaszewski 600
Ifigenia (Dziewczyna za wiatr) — Obey 530, 533; il. 664, 863
Ifigenia na Taurydzie — Gluck 605
Ifigenia w Taurydzie — Goethe il. 532
Igraszki muzyczne — Mackenzie 400
Igraszki traju i miłości — Marivaux 486
Igraszki z diabłem — Drda 274, 434—437, 439, 440, 478, 548; il. 516—518, 543
Illusion comique, l' — Corneille 51
Imiona władzy — Brodzkiewicz 512, 513, 515, 517, 518, 525, 526, 581, 601; il. 736, 780—782
Impromptu de Paris, l' (Improwizacja pa-ryska) — Giraudoux 116
Indyk — Mrozek 548; il. 731
Intryga i miłość — F. Schiller 458, 462
Intrygant — zob. Faiseur, le
Irydion — Krasiński 257—259, 291, 292, 297, 304, 306, 315, 370, 530, 572, 578; il. 262, 263
Iwan Groźny — A. N. Tolstoj 301
Iwona, księżniczka Burgunda — Gombrowicz 124, 526, 540; il. 735
- Jajko Kolumba* — Flukowski 489
Jak się stać bogatym i szczęśliwym — Joachimson 400
Jak wam się podoba — Shakespeare 86, 192, 274, 279, 319, 321, 384, 385, 444—446, 465, 467, 606; il. 311—315, 429, 430, 546
Jakobowsky i pułkownik — Werfel 512, 513, 515, 516; il. 776, 777
Jan Maciej Karol Wścieklica — Witkiewicz 502
Janek Wędrowniczek — Konopnicka-Morawska 550; il. 938
Jarre, la (Dzban) — Casella 81
Jasielka — Tomaszewski il. 998
- Jaś i Małgosia* — Lorenz il. 920
Jegor Bułyczow i inni — Gorki 21, 403, 417, 419—421, 430, 483; il. 489
Jenicy — Marinetti 348, 351; il. 357
Jeux (Gry) — Debussy 66
Jezioro łabędzie — Czajkowski 600
Jolanta — Czajkowski 530
Jonasz i blazen — Broszkiewicz 530, 535
Judas z Kariothu — Rostworowski 375; il. 398
Judith — Honegger 600
Judyta — Giraudoux 274, 422, 444
Juliusz Cezar — Haendel 605; il. 418
Juliusz Cezar — Shakespeare 44, 88, 203, 271, 272, 274, 295, 297, 299, 315, 479, 534, 605; il. 250, 251, 283, 885
Jutro — Conrad 348, 465
Jutrznie — Verhaeren 39
- Kaligula* — Camus 531, 610; il. 866
Kaligula — Rostworowski 293, 375
Kandyda — Shaw 302
Kapitan z Koepenick — Zuckmayer 375
Kaprysy Marianny — Musset 53, 357, 464, 521, 530; il. 830
Karabiny matki Carrar — Brecht 487, 529
Karoca świętych sakramentów — Mérimée il. 577
Kartoteka — Różewicz 461, 462, 547; il. 589
Kaukaskie kredowe koło — Brecht 114, 490, 491, 535, 602, 603; il. 701, 702, 848
Każdy (Jedermann) — Hofmannsthal 389
Klatka — Drozdowski 599
Kłątwa — Wyspiański 113, 161, 175, 178, 182, 185, 186, 195, 197, 214, 218, 236, 237, 239, 240, 301, 309, 354, 355, 499, 526, 530, 563; il. 217
Kleopatra — Areński 69
Kleopatra — Norwid 348, 349, 363, 364; il. 351
Klub kawalerów — Bałucki 482
Klub Pickwicka — Dickens-Wegstern 128, 258, 400, 406, 408—410, 417, 420, 424, 425, 429, 443, 496, 572; il. 470—473
Klucz od przepaści — Gruszczyński 439, 440; il. 514, 515
Książę Piatomkin — Miciński 274, 337—339, 358, 361—363, 365, 572
Kobieta zabita przez czułość — Heywood 31; il. 25, 26

- Kolorowe piosenki* — Frant 546, 547; il. 942, 948
Komandarm 2 — Selwiński 39
Komedia omyłek — Shakespeare 537, 548
Komentarz do podróży Cooka — Giraudoux 531; il. 867
Kondukt — Drozdowski 599, 600, 607
Konfederaci barscy — Mickiewicz 531
Konik Garbusek — Jerszow 548
Konrad Wallenrod — wg Mickiewicza 374
Koń szpizowy — Auber 155
Kopciuszek — bajka 545
Kopciuszek — Rossini 393
Kopernik — Brandstaetter 505
Kordian — Słowacki 156, 188, 204, 220, 221, 231, 242, 258, 271, 272, 274, 277, 293, 301, 324, 340, 343, 356, 357, 362, 363, 372, 373, 422—424, 535, 564, 565, 572, 608; il. 247, 381, 383—387, 400, 494—498, 1021, 1022
Koriolan — Shakespeare 269, 274, 348, 349, 358, 363, 601; il. 362
Korsarz — Achard 274, 451
Kościuszek pod Racławicami — Anczyc 202, 379
Kościuszek w Berville — Dybowski 303
Kowal, pieniądze i gwiazdy — Szaniawski 465, 466
Kozioleczek — bajka 545
Koziołek Matolek — wg Makuszyńskiego 610
Koziołki na wieży — bajka 550
Krakatuk — Szeligowski 532
Krakowiacy i Górale — Bogusławski 153, 259, 271, 274, 291, 292, 299, 303, 317, 378, 413—416, 419, 429, 437, 445, 472, 522, 566, 573, 593; il. 252, 267, 476, 477
Kram z piosenkami — L. Schiller 254, 478
Krawiec Niteczka — Makuszyński-Januszevska 550, 551; il. 971, 972
Kresowy rycerz wesolek — Synge 82
Kret — Lutowski 458
Król Agis — Słowacki 324
Król Dagobert — Rivoire il. 409
Król Edyp — Sofokles 454, 461, 462, 605; il. 596
Król gór — bajka 545
Król i aktor — Brandstaetter 303, 458
Król Lir — Shakespeare 274, 375, 600, 601
Król na wesolo (Mejlech, Frejlech) — Pre-gier il. 821
Król włóczgów — Friml 528
Król Ubu — Jarry 18, 28, 31, 78, 83, 106, 107, 120, 128, 139, 494, 601; il. 126
Królestwo z piernika — Sniadecka il. 983
Królowa przedmieścia — Krumłowski 274, 400, 414, 451, 472
Królowa śniegu — Andersen-Szwarc il. 988
Kruk krukowi oka nie wykole — Ostrowski 532
Kruki — Becque 21, 504
Krutniawa — Suchoń il. 827
Krwawe gody — Lorca 111—113, 465, 467, 520, 521; il. 600, 793
Krzesiwo — Andersen-Januszevska 545, 546, 550; il. 905
Krzęsla — Ionesco 124, 351, 461, 487, 540
Krzyczcie, Chiny — Tretiakow 39, 186, 260, 269—272, 274, 347, 358, 374; il. 246
Krzyk — de Stefani i Cerio 400, 407
Książd Marek — Słowacki 293, 348, 350, 392, 564; il. 361
Książę Homburg — Kleist 461, 463; il. 587, 590
Książę i żebrak — Twain-Zylińska il. 864
Książę Niezłomny — Słowacki 232, 264, 286, 304, 315, 324, 368, 381
Książniczka Turandot — wg Gozziego 19, 36, 37, 79, 128, 319, 406, 512—514, 529, 536, 581; il. 31—34
Księżyc dla ponizonych (Księżyc świeci po-grzebanym) — O'Neill 534; il. 834
Ktoś dzwoni — Vogler 606
Kupiec wenecki — Shakespeare 32, 44, 97, 318, 375
Kurka wodna — Witkiewicz 253, 502
Labyrinth — Schubert 81
Lai, znaczy jaśmin — Zawieyski il. 838
Lalka — wg Prusa 438
Las — Ostrowski 39, 458; il. 38
Latarnia — Jirasek 478, 480; il. 634
Lato — Rittner 534
Lato w Nohant — Iwaszkiewicz 265, 376, 378, 443, 465, 467, 505, 532; il. 765
Legenda — Wyspiański 115, 174, 178, 182, 187, 188, 215, 216, 227, 332, 392; il. 194, 868, 869
Legenda Bałtyku — Nowowiejski 374, 393
Legenda o miłości — Hikmet 458, 483, 505; il. 760, 761
Legendy złote i błękitne — Słowacki il. 854

- Legion* — Wyspiański 176, 182, 194—197, 213, 215, 216, 234, 235, 239, 287, 292, 324—326, 334; il. 206, 208, 322, 323, 567
- Lekarz mimo woli* — Molière 292, 465, 550; il. 608—611, 933
- Lekkomyślna siostra* — Perzyński 419, 422, 430
- Leleweł* — Wyspiański 163, 215, 226, 235, 323—325; il. 212, 329
- Leonce i Lena* — Büchner 599
- Liczyrzepa* — Zaborowski 550
- Lilla Weneda* — Słowacki 258, 301, 302, 305, 324, 334, 369, 370, 393, 466, 473, 505, 530; il. 290, 332, 397, 615, 616
- Lis i winogrona* — Figueiredo il. 504, 505
- Lizystrata (Gromiwoja)* — Arystofanes 73, 129, 315, 532; il. 76, 870
- Lodoiska* — Bogusławski 603, 610; il. 1003, 1004
- Lohengrin* — Wagner 374
- Lokator* — Ionesco 351
- Lorenzaccio* — Musset 53, 279, 446, 447; il. 547
- Lubow Jarowaja* — Treniew 489, 490, 505; il. 696—700
- Ludzie i cienie* — Wydrzyński 487, 512; il. 688
- Ludzie królestwa (Will Stark)* — Warren il. 1012, 1013
- Ludzie z martwej winnicy* — Brandstaetter 466, 467
- Lumière, la (Światło)* — balet 69
- Łaźnia* — Majakowski 39, 117, 118, 478—480; il. 133, 636, 637, 639, 640
- Łyzki i książyc* — Zegadłowicz 280, 389
- Madame Bovary* — wg Flauberta 53, 89; il. 56
- Madame Butterfly* — Puccini 392, 526
- Madame Sans-Gêne* — Sardou 15, 529
- Magia* — Chesterton il. 327
- Mahagonny* — Brecht 114
- Majątek albo imię* — Korzeniowski 473
- Major Barbara* — Shaw 402
- Majster i czeladnik* — Korzeniowski 403, 417; il. 464
- Makbet* — Shakespeare 26, 53, 82, 103, 231, 370, 528
- Mala Dorrit* — Dickens 443
- Mamelles de Tirésias, les (Piersi Tyrezjasza)* — Apollinaire 18, 90, 120, 123, 139
- Mandat* — Erdman 39
- Manfred* — wg Byrona 101, 135
- Manfred* — Fuchs 136
- Marcholt* — Brandstaetter 530
- Marcholt gruby a sprośny* — Kasprowicz 400
- Marcowy kawaler* — Bliziński 403; il. 463
- Maria Stuart* — Schiller 458
- Maria Stuart* — Słowacki 302, 335, 384, 385, 438, 439, 486; il. 524, 667—669
- Mariana Pineda* — Lorca 111, 391, 604
- Mariés de la Tour Eiffel, les (Młodożeńcy z wieży Eiffila)* — Cocteau 108, 109; il. 127
- Maskarada* — Iwaszkiewicz 303
- Maskarada* — Lermontow 439; il. 525
- Maski* — Crommelynck 280, 389; il. 257, 441
- Maski Marii Dominiki* — Zawieyski il. 772
- Masław* — Zawieyski 353
- Masse-Mensch (Człowiek i masa)* — Toller 138; il. 44
- Maszyna piekielna* — Cocteau 110, 274, 277, 442, 451; il. 128, 536
- Maszyna do pisania* — Cocteau 527
- Matka* — Čapek 465, 467, 468, 520, 521; il. 792
- Matka* — wg Gorkiego 80, 103, 114, 490; il. 49
- Matka Courage* — Brecht 114, 465, 490, 601, 606
- Matolek z wysp Nieoczekiwanych* — Shaw 376
- Mazepa* — Słowacki 303, 318, 324, 389, 391, 439, 484, 485, 533; il. 294, 438, 439, 535, 681
- Mazepa* — Szeligowski 534; il. 895
- Mądre mu biada* — Gribojedow 39, 438, 439
- Mątwą* — Witkiewicz 494, 495, 538
- Mąż doskonały* — Zawieyski 353
- Mąż i żona* — A. Fredro 335, 465, 467, 495
- Medea* — Corneille il. 159
- Merlin* — Immermann 19, 138
- Metafizyka dwugłowego cielecia* — Witkiewicz 389, 502
- Mewa* — Czechow 466, 468; il. 614
- Męczeństwo Piotra O'Heya* — Mrozek 547; il. 932
- Miarka za miarkę* — Shakespeare 387, 404, 504, 505, 507, 508, 529; il. 435—437, 462, 763, 764, 886
- Miasto w dolinie* — Priestley 470

- Miesiąc na wsi* — Turgieniew 303, 304
Mieszczanie — Gorki 21, 419, 422
Mieszczanin szlachcicem — Molière 274, 297, 316—318, 391, 400, 408, 411, 522; il. 308
Mila rodzinka (Whiteoakowie) — de la Roche 352
Miłosierdzie — Rostworowski 316—318; il. 299—301
Miłość Anny — Zawieyski 532
Miłość czysta u kąpeli morskich — Norwid 352, 353; il. 680
Miłość Don Perlimplina do pięknej Belisy — Lorca 113
Miłość lekarzem — Molière 31
Mindowe — Słowacki 465
Ministerstwo satyry — program składany 496; il. 754, 755
Minna von Barnhelm — Lessing 45
Mirakel, das — Vollmöller 44, 103
Mirandolina (Oberżystka) — Goldoni 451, 490; il. 649, 650
Misterium buffo — Majakowski 19, 39, 118; il. 132
Misterium nocy majowej — Morstin 301
Misterium pasyjne 381
Mistrz Manole — Błaga 348, 350; il. 358, 359
Mistrz Pathelin 465—467, 494, 495; il. 601—603
Mizantrop — Molière 301, 440
Młoda Gwardia — Fadiejew 478, 512, 581
Młyn — de Vega 524
Młynek do kawy — Galczyński-Wojciechowski 550; il. 987
Montserrat — Roblès il. 665
Moralność pani Dulskiej — Zapolska 403
Moskiewski charakter — Simonow 484
Mrówki — Jasnorzevska-Pawlikowska 301, 302, 304
Muchy — Sartre 123, 460, 461, 463; il. 583—585
Myszy i ludzie — wg Steinbecka 512, 514, 515; il. 774, 775
Na dnie — Gorki 126, 185, 274, 434, 436, 535
Najazd — Leonow 535
Napoleon — Grabbe il. 86
Nasze miasto — Wilder 274, 451
Natręci — Bielawski 70, 151
Natręty — balet wg Molière'a 70
Nauczyciel tańca — de Vega 528; il. 819
Neapol miasto milionerów — de Filippo 533
Nędza uszczęśliwiona — Kamiński 470, 472
Nibelungen — Hebbel 138
Nie igra się z miłością — Musset 504, 528; il. 762
Nie trzeba się zarzekać — Musset 490
Niebieskie migdały — Krzemieniecka 545, 550
Niebieski ptak — Maeterlinck 34, 104, 190, 293, 302, 334; il. 30
Nieboska komedia — Krasiński 156, 228, 229, 231, 258, 271, 272, 274, 279, 293, 315, 316, 318—321, 333, 337, 343, 348, 349, 357, 373, 393, 432—434, 565, 572, 578, 580, 601; il. 244, 302—304, 317, 360, 389—396, 510, 511, 662, 786
Niegodzien i godni — Czechowicz 503
Niema z Portici — Auber 155
Niemcy — Kruczkowski 458, 470, 530, 535
Niepokój przed podróżą — Broszkiewicz 599
Niespodzianka — Rostworowski 392
Niespokojna starość — Rachmanow 303
Niewiele brakowało — Wilder 483; il. 659, 660
Niewinni winowajcy — Ostrowski 530
Niezwykły wynalazek profesora Orzeszka — Nawrocka il. 934, 935
Nigdy nie można przewidzieć — Shaw 428, 430, 606; il. 506—508
Noc cudów — Galczyński 547, 549; il. 924—926
Noc listopadowa — Wyspiański 161, 178, 179, 195—197, 213, 216, 235—237, 239, 245, 277, 278, 293, 299, 300, 324, 375—377, 478—481, 492, 499, 569, 580; il. 205, 215, 218, 285, 286, 412—414
Noc w Wenecji — Musset 28
Noc w Wenecji — J. Strauss 458, 483
Noce gniewu — Salacrou 434
Noe i jego menażeria — Łomnicki 490
Nosorożec — Ionesco 534; il. 740, 741, 770
Nowa Odyseja — Bruns-Burkat il. 826
Nowa umowa małżeńska — Shaw 400
Nowe szaty króla — Andersen 458
Nowe Wyzwolenie — Witkiewicz 502
Nowy Don Kichot — A. Fredro 512, 515—517; il. 773
O dwóch takich, co ukradli księżyc — Makuszyński 546

- O dziadku rybaku i lisie łajdaku* — Trenda-
filowa il. 981, 982
- O straszliwym smoku i dzielnym szewczy-
ku* — Kownacka il. 945
- O Zwyrtalowej muzyce (O Zwyrtale muzy-
kancie), czyli jak Góral dostał się do
nieba* — Tetmajer-Wilkowski 545, 546;
il. 910, 911, 915, 916
- Obcy cień* — Simonow 484
- Obrona Ksantypy* — Morstin 302, 391, 442—
—444, 456, 528; il. 444, 537, 538
- Obrona Sokratesa* — Platon 534
- Ocalenie Jakuba* — Zawieyski 456
- Od poranku do północy* — Kaiser 472; il. 449
- Odezwa na murze* — Świrszczyńska 482
- Odludki i poeta* — A. Fredro 335
- Odpooczynek dnia siódmego* — Claudel il. 318
- Odprawa posłów greckich* — Kochanowski
150, 232, 577
- Odwiedziny o zmroku* — Rittner 352, 353
- Oedipus Rex* — Strawiński 605; il. 125, 594,
595
- Oficer werbunkowy* — Farquhar 439, 440;
il. 519—521
- Ognisty ptak* — Strawiński 64, 67, 82, 532
- Okręt sprawiedliwych* — Jewreinow 293, 294
- Ondine* — Giraudoux 116, 127
- Opera za trzy grosze* — Brecht 19, 114, 433,
434, 438, 485, 486, 529, 548, 600, 606, 610;
il. 509, 678, 682, 927, 928
- Opowieści Hoffmanna* — Offenbach 605;
il. 745
- Opowieść o Turcji* — Hikmet 520
- Opowieść zimowa* — Shakespeare 272, 274,
336—338, 358, 367, 386, 504, 516, 572;
il. 336, 337, 433
- Optymistyczna tragedia* — Wiszniewski 525;
il. 732
- Orestesja* — Aischylos 451, 473; il. 629, 630
- Orfeusz* — Cocteau 19, 109, 110, 503
- Orfeusz* — Gluck 81, 135; il. 10
- Orfeusz* — Monteverdi 536
- Orfeusz* — Świrszczyńska 455, 456, 462
- Orfeusz w piekle* — Offenbach, Gałczyński
465, 547; il. 929, 930
- Orzeł dwugłowy* — Cocteau il. 722
- Osiol i słońce* — Czyżewski 494
- Osobliwe zdarzenie* — Goldoni 532
- Ostatni decydujący* — Wiszniewski 39
- Ostatni Pierrot* — Rathaus il. 320
- Ostatnie dni* — Bułhakow 437
- Otello* — Shakespeare 47, 302, 374, 434, 435,
449, 456, 534; il. 40—42
- Otello* — Verdi il. 402
- Owce źródło* — de Vega 357, 364, 445;
il. 367—369
- Ożenek* — Gogol 402, 403, 406, 420, 451,
489, 496, 529; il. 820, 861
- Pajace* — Leoncavallo 534; il. 843
- Pamiętnik Anny Frank* — Goodrich i Hac-
kett il. 822
- Pan Damazy* — Bliziński 496
- Pan Geldhab* — A. Fredro 302
- Pan inspektor przyszedł* — Priestley 456
- Pan Jowialski* — A. Fredro 293, 294, 303,
324, 466; il. 273—276, 612, 613
- Pan Puntila i jego sługa Matti* — Brecht 529,
530
- Pan Topaz* — Pagnol 392
- Pan Twardowski* — Różycki 317, 318, 374,
393, 438, 442; il. 305
- Pani Twardowska* — bajka 545
- Panna Julia* — Strindberg 470
- Panna Maliczewska* — Zapolska 333, 400,
402
- Panna mężatka* — Korzeniowski 466
- Panna młoda w kąpiel (Komedia rybaltow-
ska)* — adapt. Wróblewska 465, 467, 469,
605; il. 598
- Panna Rosita* — Lorca 113, 465
- Pantagleize* — Ghelderode il. 778, 779
- Papa Nikoluzos* — Melas 443
- Parade* — Satie 18, 69, 70, 108, 332; il. 68,
69
- Parady* — Potocki 428, 430; il. 499 a, b, 500
- Parsifal* — Wagner 82, 122; il. 12
- Pastereczka i kominiarczyk* — Andersen-Ko-
palko il. 984, 985
- Pastorałka* — L. Schiller 148, 265, 274, 337,
389, 414, 528, 547, 550; il. 858, 936, 937,
946, 950
- Patietyczeskaja sonata (Patetyczna sonata)* —
Kulisz 73; il. 77
- Pelleas i Melisanda* — Debussy 177, 286
- Penelopa* — Morstin 302
- Persefona* — Strawiński 605; il. 597
- Persy Zwierzontkowskaja* — Witkiewicz 502
- Pieją koguty* — Baltuszi 358, 359
- Pies ogrodnika* — de Vega 434, 435, 520;
il. 795
- Pieśń o lisie* — Goethe il. 959—961

- Pieśń o ziemi naszej* — Palester 299, 489
Pieśń Sarmiko — Sznajder 550
Pietruszka — Strawiński 64, 66
Piękna Helena — Offenbach 121, 533; il. 892, 893
Pigmalion — Shaw 605
Pinokio — Collodi-Maliszewski 550; il. 970
Piotruś zuch — Brzechwa il. 986
Pluskwa — Majakowski 39, 117, 139, 454, 531
Plaszcz — Gogol-Tuwim il. 836
Platonow — Czechow 600, 610
Pociąg pancerny — Iwanow 358, 367; il. 374, 375
Podjezana prawda — de Alarcón 528; il. 835
Podróż po Warszawie — Szober 433, 434, 439
Poemat pedagogiczny — Makarenko 478
Polacy nie gęsi — Morstin 438
Policjanci — Mrożek 461
Połowczańskie sady — Leonow 607; il. 1017
Port-Royal — Montherlant il. 526
Porwanie Sabine — Schönthan 537
Porwanie w Tiuturlistanie — Żukrowski-Zelenay il. 951
Poskromienie złoŹnicy — Shakespeare 301, 390; il. 176, 442, 443
Pośredniczka matrymonialna — Wilder 537; il. 804
Potęga ciemnoty (Ciemna potęga) — L. Tolstoj 34; il. 27, 851
Potrójny — Plaut 348
Pour Lucrèce — Giraudoux 82; il. 92
Powódź — Berger 37
Powrót generała — Wirski 503
Powrót Odysa — Wyspiański 115, 178, 194, 235, 347, 348, 390, 503; il. 210, 348, 349
Powrót posła — Niemcewicz 465
Powrót syna marnotrawnego — Brandstaetter 302, 303; il. 295
Powsinogi beskidzkie — Zegadłowicz 451
Pozegnanie z Salomeą — Zawieyski il. 625
Pragmatyści — Witkiewicz 502
Pretendenci do tronu — Ibsen 137
Proces — wg Kafki 82, 125, 528; il. 93
Proces w Salem — Miller 461; il. 588
Profesor Serduszko — Dominika 550; il. 958
Prosper — Favre 53; il. 54, 55
Protesilas i Laodamia — Wyspiański 163, 179, 188—190, 197, 215, 222, 226, 239, 287; il. 195, 196
Przedmieście — Langer 274, 375; il. 407
Przejrzały oczy nasze — Karczevska 503
Przełom — Ławreniew 465
Przemysław II — Brandstaetter 456, 460; il. 570, 571
Przeprowadzka — Rostworowski 400
Przestępcy (tyt. franc. *Les criminels*) — Bruckner 392, 569
Przygoda z Uaterlandem — Kruczkowski 606
Przygody dobrego wojaka Szwajjka (Dzielny wojak Szwajjka) — Hašek 19, 48, 49, 77, 274, 300, 372, 392; il. 87
Przygody Wiercipięty — Pehr 610; il. 1025—1027
Płak — Szaniawski 531, 547
Płaki — Arystofanes 88, 375, 404; il. 460, 461
Płacie mleko — Tudorowska i Mietelnikowa 550
Pulcinella — Strawiński 69
Quatorze Juillet (Czternasty lipca) — Rolland 32
Radość z odzyskanego śmietnika — Kaden-Bandrowski — Krasowski 599; il. 788, 789
Rapsod — Perkowski 489
Rasputin — A. N. Tolstoj i Szczegłow 48; il. 48
Rewizor — Gogol 39, 48, 82, 118, 231, 348, 458, 496; il. 679, 752, 753
Rigoletto — Verdi 450; il. 566
Robert Diabeł — Meyerbeer 155, 156, 423
Rodzina — Stoinimski 402
Rodzina Cencich — Shelley 103
Rodzina Massoubre — Deval 442, 451
Rodzina Rakuskich — Morozowicz-Szczepkowska 456
Rogacz wspaniały — Crommelynck 39, 41, 118, 301, 304; il. 39
Rok 1944 — Kuśmierz 458
Roland Szalony — Górczycka il. 989, 990
Romans kryminalny — Kaiser 293, 294; il. 289
Romans z wodewilu — Turski 603
Romeo i Julia — Prokofiew 77, 448, 449, 605; il. 550—556
Romeo i Julia — Shakespeare 38, 54, 73, 79, 86, 109, 300, 520, 521, 525, 565, 606; il. 60, 287, 288, 734, 796
Romulus Wielki — Dürrenmatt 526; il. 790
Rozbity dzban — Kleist 465—467; il. 604

- Rozdroże miłości* — Zawieyski il. 647
Róża — Żeromski 260, 271, 274, 337, 339, 365, 572, 579; il. 245, 338—340
Ruy Blas — Hugo 318, 357, 358
Rycerz Ognistego Pieprzu — Beaumont i Fletcher 496; il. 756, 757
Rycerze Północy — Ibsen 136
Ryk byłego lwa — Winawer 443
Rywale — Anderson i Stallings 48, 392
Ryszard II — Shakespeare il. 1014
Ryszard III — Shakespeare 47, 52, 237, 606; il. 46, 53, 860
Rzeczpospolita zapłaci — Auderska 458, 483; il. 651—655
- Sacco i Uanzetti* — Blume 474, 475; il. 453
Salome — R. Strauss il. 562—564
Salome — Wilde 37, 38, 73, 332
Sambo i lew — wg Franta 547
Samobójstwo doskonałe — Conty 521
Samotni — Hauptmann 124
Samotność — Słomczyński 525; il. 733
Samuel Zborowski — Goetel 274, 298; il. 284
Samuel Zborowski — Słowacki 258, 274, 295, 348, 349, 352, 363, 375, 393, 606; il. 346, 347, 1007
Sang d'Espagne — Salmon i Saunier 294, 304
Sąd Parysa — widowisko 150, 158
Semiramida — Voltaire 126
Sen — Kruszevska 19, 265, 277, 280, 381, 389, 390, 392, 572; il. 254—256, 422
Sen nocy letniej — Shakespeare 18, 43, 44, 257, 293, 294, 304, 333, 340—342, 353, 354, 362, 363, 375, 484, 530, 532, 564, 565, 569; il. 277—279, 344, 871, 997
Sen srebrny Salomei — Słowacki 274, 321, 322, 324, 347, 599, 610; il. 306, 307, 991
Senat szaleńców — Korczak il. 328
Serce panny Agnieszki — sztuka 494
Serce w rozterce, czyli Ślusarz widmo — Nestroy 442
Serenada — Karłowicz 490
Serva padrona, la — Pergolesi 495
Sędzia w potrzasku — Fielding 527; il. 646
Sędziowie — Wyspiański 115, 161, 178, 182, 184—186, 214, 235, 239, 264, 324, 326, 380; il. 213, 421
Siedmiu przeciw Tebom — Aischylos 600
- Skalmierzanki (Sikorki)* — J. N. Kamiński 605; il. 626
Skalka — Wyspiański 236, 530; il. 221
Skąpiec — Molière 31, 52
Skowronek — Anouilh 527, 528
Słomkowy kapelusz — Labiche 417, 465, 472, 484, 496
Słowo o Jakubie Szeli — Jasieński 603, 604, 610; il. 999
Śługa dwóch panów — Goldoni 274, 295—297, 317, 522, 528, 631; il. 280, 281, 856, 865
Sohn. der (Syn) — Hasenclever 138; il. 45
Sokrates — Zawieyski 530; il. 872
Spazmy modne — Bogusławski 153
Spoczynek dnia siódmego — Claudel 323
Spór o sierżanta Griszę — Zweig 270, 400
Sprawa — Suchowo-Kobylin 603
Sprawa doktora Hieronima — Szpotański il. 330
Sprawa rodzinna — Lutowski 512
Sprawiedliwi ludzie — Brandys 465, 468
Sprytna wdówka — Goldoni 534
Sprzysiężenie Fieska w Genui (Fiesko) — F. Schiller 274, 372—374, 534, 565; il. 401, 814
Stan obłączenia — Camus il. 787
Stara baśń — wg Kruszevskiego 490; il. 694
Stracone zachody miłości — Shakespeare 302
Straszliwy wychowawca — Witkiewicz 502
Studentka — Baum 400
Sturmflut (Sztorm) — Paquet 49; il. 47
Suita — Couperin 82
Sułkowski — Żeromski 264, 274, 376, 457, 458, 484; il. 249
Swantewit — Perkowski 489, 519, 538
Sylfidy — balet 70
Symfonia fantastyczna — Berlioz 82
Syn marnotrawny — Debussy 600; il. 846
Szaleństwo — Peyret-Chappuis 352
Szczygli zaulek — Shaw 303, 443
Szecherezada — Rimski-Korsakow 64, 287; il. 64
Szelmostwo Skapena — Molière 51, 406, 434, 435, 439, 440; il. 24, 512, 513
Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora — Pirandello 54
Szewc(zyk) Dratewka — Kownacka 547; il. 939
Szkice węglem — wg Sienkiewicza 486
Szklana menażeria — Williams 456

- Szkoda tej czarownicy na stos* — Fry il. 737
Szkoda wąsów — Dmuszewski 470
Szkola obmowy — Sheridan-Bogusławski 303, 408, 411, 606
Szkola żon — Molière 51, 79, 99, 116, 117, 406, 457, 534, 535; il. 475, 841, 881
Szopka don Cristobala — Lorca 547
Szopka staropolska — L. Schiller 148, 254, 315, 317, 318
Sztorm — Bill-Bielocerkowski 530, 581; il. 831
Szwajk — Brecht 459, 460, 474; il. 582, 758, 759
- Ślub* — Gombrowicz il. 995
Śluby panińskie — A. Fredro 288, 289, 304, 456, 486, 491
Śmierć Dantona — Büchner 487, 488
Śmierć gubernatora — Kruczkowski 492, 603; il. 704, 705
Śmierć komiwojażera — Miller 601
Śmierć Pazuchina — Sałtykow-Szczedrin 419, 430
Śmierć Taretkina — Sałtykow-Szczedrin 39, 465
Śnieg — Przybyszewski 280, 389
Śniegowa baśń — Pawlik il. 962
Świecznik — Musset 526
Świerszcz za kominem — Dickens 451
Święta Joanna — Shaw 37, 53, 54, 73, 78, 105, 120, 139, 389, 448, 506, 507, 564, 568, 581; il. 37, 57, 58, 548, 549, 766, 767
Święto Winkelrida — Andrzejewski i Zagórski 478, 479, 481; il. 641, 642
Święto wiosny — Strawiński 600; il. 849
Świętoszek — Molière 302, 402, 406, 419—421, 430, 486, 505, 532; il. 486—488
Święty Mikołaj na 66 piętze — sztuka 494
Świniopas — Andersen-Zylińska 545; il. 904
Switezianka — wg Mickiewicza 550
- Taka miłość* — Kohout 532; il. 812
Tai-Yang budzi się — Wolf 48, 49, 274, 437
Teatr Klary Gazul — Mèrimée 458, 483
Tentation de la bergère (Kuszenie pasterki) — Monteclair 70
Termitiera — Nienacki 607; il. 1018
Thésée (Tezeusz) — Lulli il. 23
Till Eulenspiegel — Fuchs 136
To samo — Staff 535; il. 839
- Tomasz Becket, czyli Honor Boga* — Anouilh 535, 606; il. 810, 882
Tosca — Puccini 465, 512
Tragedia florencka — Wilde 487; il. 686
Tragedia o polskim Scylurusie — Jurkowski 301
Tramwaj zwany pożądaniem — Williams il. 747
Trawiata — Verdi 378, 392; il. 690
Tristan i Izolda — wg Bédiera il. 824, 825
Tristan i Izolda — Wagner 101, 135; il. 11
Troilus i Kressyda — Shakespeare 534; il. 842
Trójkątny kapelusz — de Falla 69, 70, 569; il. 70
Trubadur — Verdi 526; il. 828, 829
Trzeba było iskry — Pasternak 527
Trzy siostry — Czechow 489, 603; il. 695
Trzydzieści srebrników — Fast 470
Tumor Mózgowicz — Witkiewicz 253, 387, 502; il. 434
Turandot — Puccini 393
Turcaret — Lesage 504
Turniej — Nehrebecki il. 973, 974
Turoń — Żeromski 402
Tygrys Pietrek (Tygrysek) — Januszewska 550, 610; il. 952—954
Tymon Ateńczyk — Shakespeare 610
Tysiąc walecznych — Rojewski 482
- Ubu skowany* — Jarry 77, 107
Uczciwa dziewczyna — Goldoni il. 618
Uczone białogłowy — Molière 303, 451
Upiory — Ibsen 138
Uprowadzenie z Seraju — Mozart 393, 456—458
Uwięzieni z Altony — Sartre il. 718
- Uenice preserved (Wenecja ocalona)* — Otway 136
Uolpone — Jonson 52, 79, 300; il. 52
- W małym domku* — Rittner 383
W małym dworku — Witkiewicz 502, 599
Walkiria — Wagner 135; il. 85
Wanda — Norwid 450
Wandlung, die (Przemiana) — Toller 138
Wariat i zakonnica — Witkiewicz 301, 305, 502; il. 783
Wariatka z Chaillot — Giraudoux 51, 82, 117, 359; il. 376, 377
Warszawianka — Wyspiański 115, 161, 163,

- 182—184, 186, 197, 208, 212, 213, 215, 216,
221, 226, 236, 239, 275, 283, 324, 353, 354,
531, 579; il. 174, 216
- Warszawska szopka* — widowisko 473, 474
- Wassa Żeleznowa* — Gorki 483
- Wesele* — Wyspiański 112, 115, 161, 163,
167, 175, 177—179, 182—184, 186, 188,
195—197, 202, 208, 212, 213, 215, 216, 218,
226, 235—237, 239, 240, 251, 253, 283, 285,
309, 324, 325, 354, 355, 390, 485, 491, 499,
537, 546, 579, 603, 610; il. 222—225, 264,
266
- Wesele Figara* — Beaumarchais 257, 301,
302, 375, 376, 483, 526, 531, 535; il. 269,
648, 847
- Wesele Kreczyńskiego* — Suchowo-Kobylin
39
- Wesołe kumoszki z Windsoru* — Shake-
speare 465, 478, 527, 528; il. 805—808
- Wędka Feniksany* — de Vega 531; il. 855
- Widok z mostu* — Miller 607; il. 746, 853
- Widowisko rybaltowskie* — 274, 414
- Wieczór Trzech Króli* — Shakespeare 31,
121, 128, 386, 391, 400, 406, 408, 409, 420,
425, 429, 489, 496, 519, 526, 564, 572;
il. 431, 432, 457, 465—469, 693, 738, 739,
791, 873
- Wiele hałasu o nic* — Shakespeare 136, 316,
451, 526; il. 875—877
- Wielka przygoda* — Rodari, Ernst i Sowicka
546; il. 922
- Wielka wystawa* — Squarzina 530; il. 721
- Wielkanoc* — Otwinowski 265, 274, 277, 451,
489
- Wielki Fryderyk* — Nowaczyński 301, 400
- Wielki Iwan* — Obrazcow i Preobrażeński
544, 546; il. 902, 903
- Wieża Babel* — Słonimski 258, 274, 472;
il. 450, 451
- Wieża malowana* — program składany 545;
il. 917—919
- Wilhelm Tell* — F. Schiller 47, 124
- Wilki* — Rolland 450
- Wilki w nocy* — Rittner 400
- Wiśniowy sad* — Czechow 384
- Wizyta starszej pani* — Dürrenmatt 461, 527,
530; il. 586, 723, 724, 749, 750
- Wojna i pokój* — wg L. Tołstoja 49, 528
- Wojna wojnie* — Nowaczyński 128, 258, 271,
274, 395—398, 403, 406, 416, 481, 504, 516,
572; il. 253, 455, 456
- Wojny trojańskiej nie będzie* — Giraudoux
116; il. 730
- Woyzeck* — Büchner 495, 537; il. 802
- Wracamy późno do domu* — Karpowicz 530;
il. 817
- Wróg ludu* — Iben 451
- Wstępn* — Giermanow 39
- Wujaszek Wania* — Czechow 486; il. 29
- Wysoka ściana* — Zawieyski 530; il. 837
- Wyspa pokoju* — Pietrow i Ilf 419, 422
- Wystrzał* — Biezymieński 39
- Wyzwolenie* — Wyspiański 18, 115, 163, 178,
179, 182, 190—192, 215, 221, 226, 230,
235—237, 239, 264, 274, 277, 324, 343, 348,
375, 392, 393, 400, 407, 416, 417, 427—429,
451, 487, 488, 491, 492, 495, 499, 577, 580,
592, 594, 602; il. 207, 214, 226—228, 242,
243, 683, 703
- Yerma* — Lorca 112, 533
- Zaczarowane koło* — Rydel 264, 380, 451,
482
- Zagłada eskadry* — Korniejczuk 465, 486,
487
- Zaklęty rumak* — Leśmian 545, 546, 610;
il. 908, 909
- Zaklinacz deszczu* — Nash 599; il. 818
- Zakładnik (l'Otage)* — Claudel 120, 465
- Zakręt* — Szumańska il. 823
- Zamek* — wg Kafki 125
- Zamek w Szwecji* — Sagan il. 833
- Zaproszenie do zamku* — Anouilh 487, 488
- Zazdrość i medycyna* — Choromański 451;
il. 568
- Zbójcy* — F. Schiller 48, 301, 347, 527;
il. 353, 354, 726
- Zbrodnia i kara* — wg Dostojewskiego 53,
258, 274, 405, 406, 417, 429, 531, 547, 569,
603, 610; il. 458, 459, 725
- Zbrodnia na wyspie kóz* — Betti il. 692
- Zbyt prawdziwe, żeby było dobre* — Shaw
347, 348
- Zemsta* — A. Fredro 128, 303, 315, 381, 400,
403, 406, 407, 413, 417, 419, 420, 422, 429,
445, 455, 456, 462, 464, 486, 519, 546, 603,
605, 610; il. 425, 454, 490—493, 572, 573,
670, 671, 1000—1002
- Zéphyre et Flore* — balet 70
- Ziarno i skorupa* — Tomaszewski 600
- Zielone rękawice* — Karpowicz il. 980

Indeks utworów scenicznych

- Zielony Gil* — Tirso de Molina 465, 537 —122, 139, 332, 389, 464; il. 19, 74, 75, 599
Zielony mostek — Zaborowski 546
Ziemia niehumanitarna — de Curel 302
Zjazd rodzinny — Eliot 603; il. 1015
Złota czaszka — Słowacki 301, 302
Złota kaczka — Maklakiewicz 489
Złota rybka — bajka 550
Złoto króla Megamona — Kaliba 547
Złoto Renu — Wagner 100, 135, 187, 205
Złoty klucz (Buratino) — A. N. Tolstoj-Borysowa 548; il. 979
Złoty kogucik — Rimski-Korsakow 67; il. 65
Złudzenie — Strindberg 124
Zmartwychwstanie — wg L. Tolstoja 535; il. 852
Znaki wolności — Brandstaetter 526
Zwady miłosne — Molière 532
Zwiastowanie — Claudel 28, 37, 73, 120— —122, 139, 332, 389, 464; il. 19, 74, 75, 599
Zwycięstwo — wg Conrada 270, 274, 340, 399, 400, 429, 572
Zygfyd — Wagner 100, 205; il. 331
Żaby — Arystofanes 469, 605, 610; il. 619, 620
Żeglarz — Szaniawski 384, 385; il. 426
Żołnierz i bieda — Marszak 465
Żołnierz królowej Madagaskaru — Dobrzański-Tuwim 128, 406, 408, 410, 483, 496
Życie człowieka — Andrejew 104
Życie paryskie — Offenbach il. 894
Życie snem — Calderon 348—350, 352; il. 345
Żywot Józefa — Rej 303, 416, 466—469, 479, 482, 564, 605; il. 591, 623, 624
-

SPIS RZECZY

Przedmowa	7
I. NARODZINY NOWOCZESNEJ SCENOGRAFII	
Wstęp: Mieszczańska dekoracja teatralna XIX wieku	13
I. Narodziny współczesnej inscenizacji	20
II. Wpływy nowoczesnego malarstwa na scenografię	58
III. Problemy współczesnej architektury i techniki teatralnej	85
IV. Nowe wartości inscenizacyjne w dramacie współczesnym	104
Wnioski	131
Przypisy do części pierwszej	135
Bibliografia do części pierwszej	140
II. NARODZINY WSPÓŁCZESNEJ SCENOGRAFII POLSKIEJ: STANISŁAW WYSPIAŃSKI	
Wstęp: Dekoracja i architektura teatralna w Polsce przed Wyspiańskim	145
I. Twórczość plastyczna Wyspiańskiego	164
II. Malarstwo Wyspiańskiego a jego dramaty	176
III. Wpływy obrazów Matejki i innych malarzy na inscenizacje Wy- spiańskiego	180
IV. Scenografia w didaskaliach dramatów	182
V. Inscenizacja niewłasnych dramatów: <i>Hamlet</i> , <i>Dziady</i> , <i>Cyd</i>	198

VI. Realizacje scenograficzne: <i>Bolesław Śmiały</i> .	204
VII. Muzyka	211
VIII. Współpraca Wyspiańskiego z teatrem krakowskim	215
IX. Dekoracje w teatrze krakowskim. Jan Spitziar	220
X. Pierwsza reforma scenografii polskiej .	223
XI. Kraków a Wyspiański	225
XII. Teatr Ogromny	228
XIII. Scenografia do dramatów Wyspiańskiego po 1907 r.	234
Wnioski	238
Przypisy do części drugiej	241
Bibliografia do części drugiej	244

III. WSPÓŁCZESNA SCENOGRAFIA POLSKA

Wstęp	249
I. „Zielony Balonik“	251
II. Rola Teatru Polskiego w rozwoju scenografii	255
III. „Reduta“ a scenografia	261
IV. Leon Schiller. Reforma widowiska teatralnego .	267
V. Sztuka plastyczna Edmunda Wiercińskiego .	276
VI. Karol Frycz	282
VII. Wincenty Drabik	308
VIII. Andrzej Pronaszkó	330
IX. Współcześni „wielkiej trójki“	368
X. Władysław Daszewski	395
XI. W kręgu neorealizmu	431
XII. Od neorealizmu do surrealizmu	477
XIII. W kierunku metafory	498
XIV. Młodsze pokolenie scenografów polskich	523
XV. Plastyka w teatrze lalek	539
XVI. Szkolnictwo scenograficzne	553
XVII. Teoretyczne problemy scenografii	562
Wnioski	574
Przypisy do części trzeciej	578
Bibliografia do części trzeciej	582
Wykaz współczesnych scenografów polskich	583

Zakończenie	585
Słowniczek wyrazów technicznych .	591
Uzupełnienie (1959—1962) .	597
Indeks nazwisk	615
Indeks utworów scenicznych	632

ERRATA DO TOMU I

str.	wiersz	wydrukowano	winno być
31	16—17	„Vieux-Colombier”	z „Vieux-Colombier”
68	23—24	<i>Martwej naturze</i>	<i>Niebieskim wazonie</i>
136	26	20	18
251	8	Starzewski [Poeta z <i>Wesela</i>].” ¹	Starzewski” (Dziennikarz z <i>Wesela</i>). ¹
339	13 d.	Sztuka.	Szuka.
361	18	kulisy	kubisty
379	13	podestami widocznymi	podestami i widocznymi
386	7—6 d.		(przestawić wiersze)
504	7	1946	1945
513	17 d.	sensacyjnego	sanacyjnego
578	5	Polewski	Polewki
587	21	wywodzi	wywodzi się
622	17 d. lewa	Kudlewicz	Kudewicz
625	11 d. lewa	Piotr	Piot
627	12 prawa	Afaro	Alfaro
630	11 prawa	465	(wykreślić)
635	13—12 d. lewa		(wykreślić)
642	13 d. prawa	600	69,600