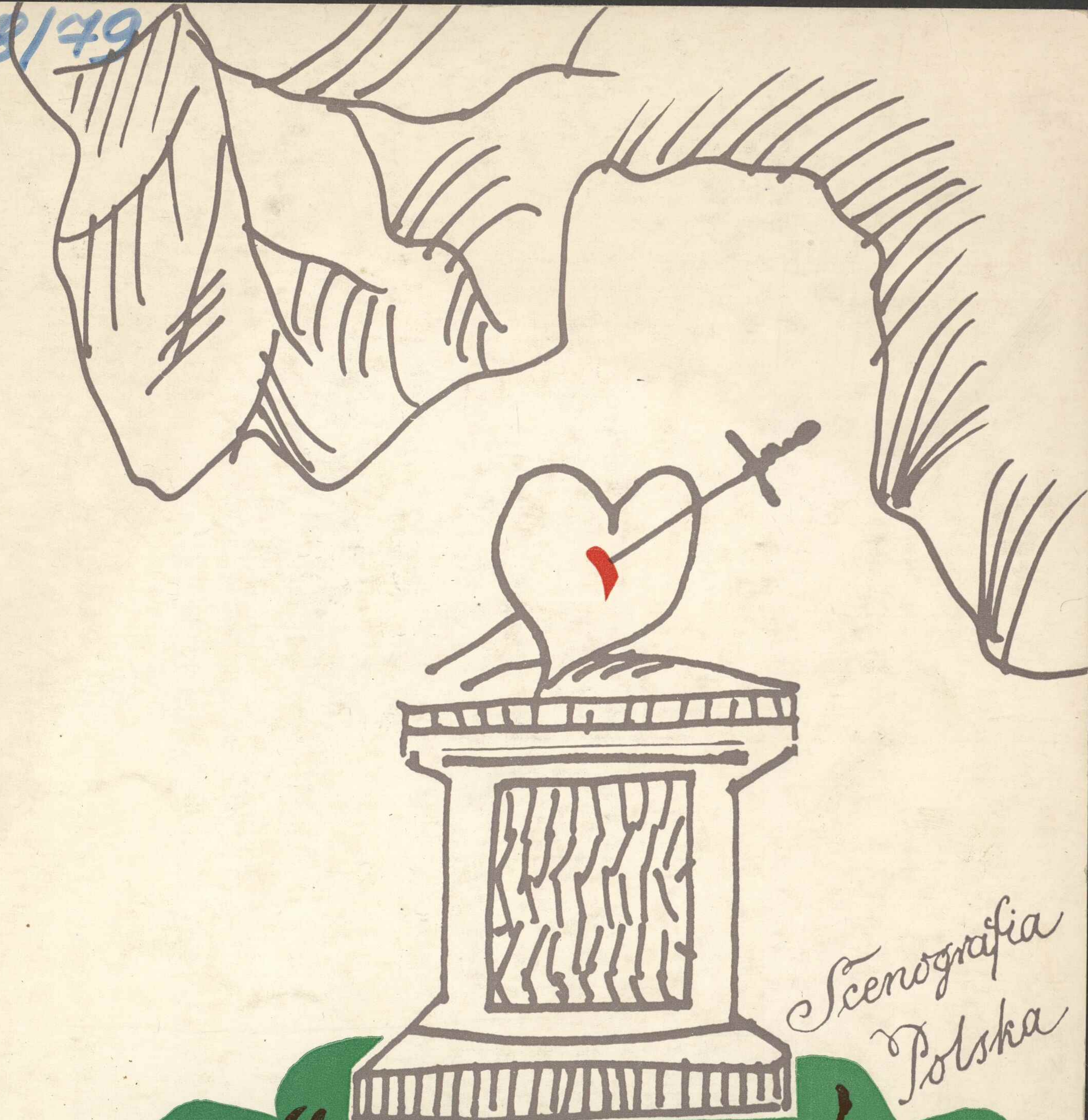


H. TOMASZEWSKI

67/87



Scenografia
Polska

Mysł i Kształt Teatru

MYŚL I KSZTAŁT TEATRU

Wystawa scenografii polskiej

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

MYŚL I KSZTAŁT
TEATRU

WYSTAWA
SCENOGRAFII
POLSKIEJ

maj — czerwiec Warszawa „Zachęta”, plac Małachowskiego 3
październik — grudzień 1979 Gniezno, Muzeum Początków Państwa Polskiego

Organizatorzy wystawy dziękują serdecznie za wypożyczenie prac
Muzeum Narodowemu w Warszawie
Muzeum Narodowemu w Krakowie
Muzeum Narodowemu w Poznaniu
Muzeum Teatralnemu w Warszawie
Muzeum Teatralnemu w Krakowie
Muzeum Historycznemu m. Krakowa
Muzeum Historycznemu m.st. Warszawy
Państwowemu Muzeum Etnograficznemu w Warszawie
Muzeum Etnograficznemu w Krakowie
Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
Państwowym Zbiorom Sztuki na Wawelu
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie
Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie
Bibliotece Narodowej w Warszawie
Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie
Ossolineum we Wrocławiu
Międzynarodowemu Instytutowi Teatru w Warszawie (ITI)
Teatrowi Narodowemu w Warszawie
Teatrowi Polskiemu w Warszawie
Teatrowi Dramatycznemu w Warszawie
Teatrowi Wielkiemu Opery i Baletu w Warszawie
Teatrowi im. J. Słowackiego w Krakowie
Teatrowi Polskiemu we Wrocławiu
Teatrowi Polskiemu w Poznaniu
Teatrowi Wybrzeże w Gdańsku
Teatrom Dramatycznym im. S. Jaracza w Olsztynie
Teatrowi Ziemi Opolskiej w Opolu
Teatrom Dramatycznym w Szczecinie
Teatrowi Nowemu w Łodzi
Teatrowi im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie
Teatrowi Lalka w Warszawie
Teatrowi Lalek w Białymstoku
Teatrowi Miniatura w Krakowie
Teatrowi Groteska w Krakowie
Teatrowi Marcinek w Poznaniu
Stowarzyszeniu Polskich Artystów Teatru i Filmu
Kolekcjonerom prywatnym i Scenografom

Scenariusz wystawy:
Adam Kilian

Konsultacja:
Jerzy Adamski
Jerzy Bojar
Jerzy Dobrzański
Wojciech Siemion
Zenobiusz Strzelecki
Roman Szydłowski
Jan Wilkowski

Scenariusz działu historii teatru polskiego:
Henryk Rogacki

Wybór kostiumów:
Ewa Jeglińska

Z inicjatywy i na zaproszenie dyrektora Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel prof. Jeana Gabus Polska zorganizowała w 1972 r. wystawę „Pologne. Théâtre et Société”. W cyklu wystaw problemowych, wystaw obrazujących różne kultury, gospodarz Muzeum prof. Gabus chciał pokazać Polskę, jej kulturę, jej oblicze poprzez teatr i włożył w to przedsięwzięcie wiele serca i entuzjazmu. Był to zamysł który sprawdził się, powstała wielka wystawa obrazująca dzieje polskiej kultury w konfrontacji z dziełem teatru.

Ogromny wkład pracy wnieśli kolejni komisarze: dyrektor Muzeum Teatralnego dr Józef Szczublewski, reż. Andrzej Ziemiński i prof. Jerzy Adamski przy współpracy Ewy Jeglińskiej, Krystyny Fromm i Andrzeja Bendkowskiego oraz Adama Kiliana — projektanta plastycznego wystawy; świetnym organizatorem był wicedyrektor Muzeum Narodowego Janusz Przewoźny.

Wystawa którą prezentujemy w „Zachęcie” jest jak gdyby kontynuacją tamtego zamysłu, rozszerzonego, uzupełnionego, przeniesionego na grunt polski.

„Tekst jest sprawą drugorzędną. Połowa tekstu gubi się na widowni. Widza interesuje przede wszystkim dekoracja, kostium, potem akcja, muzyka, a na końcu zrozumienie tekstu... Widz przede wszystkim p a t r z y, potem s ł u c h a”.

Stanisław Wyspiański

„Gdyby teatr nie łączył w sobie wszystkich sprzeczności świata, gdyby jednocześnie nie był sztuką linoskoka i magią kapłana, trybuną agitacji politycznej i miejscem najbardziej od życia oderwanych upojeń i wzruszeń, gdyby z równym kunsztem nie odtwarzał szpetoty codziennej i patosu czynów heroiczych — nie byłby wart naszych zainteresowań i naszych poświęceń”.

4 || 36

Leon Schiller



1

WSTĘP

...Kiedy gasną reflektory teatru, cały świat sceny zamiera w letargu; kiedy zaś sztuka schodzi z afisza następuje śmierć przedstawienia.

Po latach zostają strzępy teatru: spłowiałe kostiumy, dekoracje, rekwizyty, fotografie, szkice. Wystawy scenografii wskrzeszają, ocalają od zapomnienia teatr, który mija... Pokazują też narodziny, zamysł inscenizacyjny kształtu widowiska, współpracę scenografa z reżyserem, przeobrażanie się zamysłu w formę, kolor, ruch. Ujawniają też „od podszewki” warsztat realizacyjny. Największa, najlepsza wystawa nie sprostą sile teatru, gdzie działa światło, dynamika ruchu, muzyka, aktor i słowo. Być może, że pokazując kulisy demaskujemy magię teatru, ale jednocześnie stwarzamy możliwość zobaczenia sceny z drugiej strony rampy.

Ideą wystawy jest pokazanie specyfiki teatru polskiego, jego roli w życiu narodu, powiązań z historią, tradycją i kulturą Polski; ukazanie sprawy może najważniejszej — jego nurtu patriotycznego i społecznego w dramaturgii klasycznej i współczesnej, w formie plastycznej wywodzącej się z naszych tradycji i postępowych dążeń. Istotne są tu również związki z ziemią, pejzażem, ludem i jego sztuką, tak bardzo w polskiej scenografii wykorzystywane. Specyficzną rolę odgrywa dramat Polski — pisarze byli wieszczami narodu, poetami i przywódcami politycznymi, ale również inicjatorami kształtu teatru. Jak Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Kraśiński, Wyspiański, Witkiewicz.

Teatr polski jest otwarty na dramaturgię Zachodu i Wschodu, a ma ona u nas często bardzo specyficzne, polskie rozwiązanie inscenizacyjno-plastyczne (*Hamlet* Wyspiańskiego, jego *Cyd...*).

Cechą charakterystyczną scenografii polskiej jest jej związek z innymi dyscyplinami sztuki: z rzeźbą, grafiką, malarstwem, współtworzenie kierunków plastycznych przez scenografów — co prowadzi do dominacji koloru, swobody linii i formy, a w końcu do wyrazu poetyckiego, zgodnego zresztą z poetyckim dramatem polskim. Nurt romantyczny objawił się w nim z niezwykłą siłą jako wyraz protestu z powodu utraty niepodległości, i jako krzyk rozpacz i hasło do walki o wolność narodu.

Polska myśl teatralna zainteresowana była również formą architektury teatralnej; wizją przestrzeni scenicznej: Mickiewicz, Wyspiański, Syrkus, Pronaszko, Gall... aż do Grotowskiego, Kantora, Szajny.

Ażeby wyraziście pokazać związki teatru z życiem, dramatem, obyczajem, światopoglądem, tradycją, sztuką i techniką proponujemy skonfrontowanie autentyków muzealnych, kamieni milowych naszej historii, z projektami scenografów, fragmentami dekoracji, prospektami i kostiumami. Zetknięcie się z historią, z eksponatami o wysokiej jakości muzealnej, powinien widzieć, jak sądzimy, przeżyć emocjonalnie. Niech tradycja tak mocno podkreślona

9

na naszej wystawie będzie „arką przymierza między dawnymi a nowymi czasami”.

Trzeba było też posłużyć się powiększeniami fotograficznymi, zwłaszcza chcąc zmanifestować polski krajobraz. Podkreślić urodę i żywotność sztuki ludowej — malowanej skrzyni pełnej skarbów, z której czerpie natchnienie polski artysta teatru.

Sprawy wojny, niewoli, okupacji i wyzwolenia, tak żywe w naszym teatrze i dramacie, są również interpretowane przez plastykę sceniczną.

Bardzo mocno jest tu wydobyty, siłą rzeczy, nurt polityczny, patriotyczny, postępowy, demokratyczny i ludowy (kosy, kajdany, miny, druty kołczaste, pasiaki itp., dźwigi, wapno, cegły — lalka i uśmiech dziecka — oto rekwizyty, fotografie-symbole).

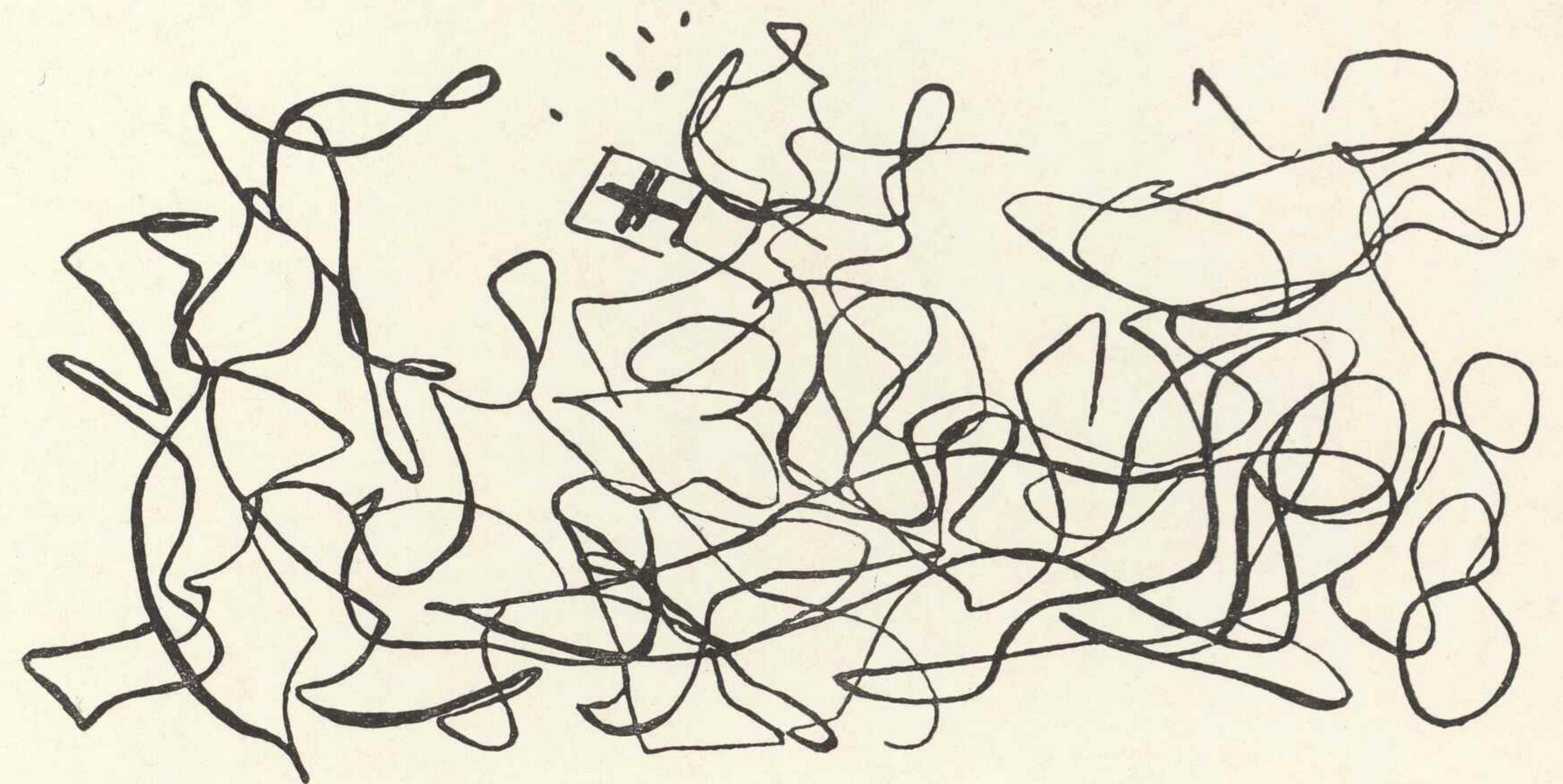
Treść i forma tej wystawy są tak pomyślane, aby idea ekspozycji była czytelna i znacząca nie tylko dla widza polskiego, lecz również dla cudzoziemców. W czasie trwania ekspozycji odbędą się imprezy towarzyszące, parateatralne oraz sympozjum krytyków i teoretyków scenografii zorganizowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Międzynarodową Organizację Scenografów i Techników Teatralnych (OISTT).

Witając serdecznie, ale i z treścią, Publiczność spodziewamy się, że odnajdzie Ona u nas atmosferę charakterystyczną dla polskiego teatru, jego indywidualne oblicze; malarskość widzenia świata, ostrość rysunku groteski i ironii, zamiłowanie do metafory, wyraz poetycki, romantyczny.

Nawiązując do jednego z plakatów Henryka Tomaszewskiego eksponowanych na wystawie zapraszamy.

ENTREZ

Adam Kilian



KULTURA NARODOWA OTWARTA: od Polski średniowiecznej do Polski współczesnej

ALEKSANDER GIEYSZTOR

Korzenie kultury polskiej sięgają w czasy różnicowania się wspólnoty ludów słowiańskich, z których w dobie wielkich migracji (V—VII w.) wykształcił się odłam Słowian zachodnich. Poziom ich kultury mierzony bogactwem języka, jego terminologii i form, a także tym co nam daje archeologia, pozwala sądzić, że był dostatecznie wysoki, aby zabezpieczyć odrębność własnej etnicznej ekspresji nowemu ładowi społecznemu kształtującemu się w VIII i IX w. na ziemiach polskich. Tworzenie się wielkich plemion, a od połowy X w. — państwa polskiego na obszarze ok. 250 tys. kilometrów kw. z ponad milionową ludnością — siódme zapewne miejsce w ówczesnej Europie — przyniosło nowe zjawiska kulturowe. Z dworu Piastów odblask padał na stolice prowincji i pomniejsze grody, rezydencje wielmożów. Archaiczny byt słowiański utrzymywał się na wsi, ale i tu potężna ingerencja władzy kładła kres życiu wspólnot plemiennych. Głębokie przemiany zachodziły w mentalności grupy panującej w związku z przyjęciem w 966 r. chrześcijaństwa w obrządku łacińskim. Zwarty i uniwersalny system wierzeń i norm zastąpił solenne obrzędy pogańskie, zepchnął je do domowej magii ludowej. Władza uzyskała pomoc Kościoła w postaci gotowych modeli organiza-

cyjnych, a przede wszystkim otworzyła sobie drogę do dziedzictwa kulturalnego świata śródziemnomorskiego. Przyswojono pismo, nawiązano kontakty zewnętrzne, rozpoczęto import ludzi wykształconych w piśmie i sztukach, import dzieł sztuki, rękopisów i muzyki, podjęto budowę kościołów i pałaców, podróże do szkół, kształcenie własnego kleru. Powstawały zaczątki literatury w języku łacińskim: hagiografia i roczniki. Wyrazem świadomości nowej wspólnoty etnicznej i politycznej, która ograniczała poczucie odrębności plemiennych, było — obok kultu św. Wojciecha i rosnącego autorytetu dynastii — rozciągnięcie przez grupę panującą już około r. 1000 nazw Polski i Polaków na całość obszaru państwa i wszystkich jego mieszkańców.

Wiek XI rozbudował wielką własność ziemską Kościoła i arystokracji świeckiej, co stworzyło im warunki do podejmowania własnych inicjatyw, również kulturalnych. Grody przekształcały się w ośrodki miejskie o rozwiniętych funkcjach rzemieślniczych i handlowych. Rozrastała się organizacja kościelna, diecezje, parafie i opactwa. Inwentarze biblioteki kapituły krakowskiej z 1110 i 1118 r. — nie brak tu komedii Terencjusza! — wskazują na dobry poziom szkoły katedralnej w stolicy kraju. Obok fundacji monarszych, wielmoże podtrzymywali swój prestiż społeczny zakładaniem kościołów i opactw. Podróże dyplomatyczne, pielgrzymki, małżeństwa dynastyczne poszerzały widnokrąg grupy panów i wiązały rozwój kultury dworu z Zachodem Europy, ale także z Rusią. Recepcję eposu rycerskiego w XII w. prześledzić można w adaptacji opowieści o Walterze z Akwitanii, umiejscowionej pod Krakowem w poemacie łacińskim ku czci jednego z możnych śląskich. Nuta patriotyzmu zabrzmiała w kronice dynastycznej i narodowej pióra Galla-Anonima, w świadomym wartości historii swej ojczyzny dziele mistrza Wincentego, wytrawnego pisarza wykształconego w szkołach paryskich. Sztuka romańska importowana głównie z Europy środkowej, ale także z Włoch, Burgundii i kraju nad Mozą, nabierała własnego wyrazu przez jej przysto-

sowanie do możliwości miejscowych, przez interpretację, której zwłaszcza w sztuce zdobniczej nie brakowało kontaktu z twórczością ludową. Obóz rządzący umacniał w ten sposób poczucie własnej wartości kulturalnej.

Dwie wielkie reformy XIII w., agrarna i miejska, przyczyniły się do przebudowy społeczeństwa w stany jako model współżycia. Kultura wsi wzbogacała kontynuację swoich tradycji dzięki kontaktom z ludnością miejską. W pasie ziem zachodnich, na Śląsku Dolnym i na Pomorzu Zachodnim, na obszarze Prus wydanym na łup Krzyżakom, dał się odczuć nacisk niemieckiego osadnictwa prowadzący w znacznym stopniu do germanizacji. Gdzie indziej obcy byli wchłaniani przez ludność miejscową. W wielkich miastach koegzystencja różnych grup etnicznych zapewniała mieszczaństwu ziem polskich powiązania gospodarcze i kulturalne z Europą środkową. Regionalne życie księstw dzielnicowych umacniało lokalne siły polityczne i kulturalne, przed którymi stanęło zadanie obrony, zagrożonego w XIII i XIV w. przez germanizację, prawa wyboru napływających treści obcych. Kościół polski na synodzie w 1285 r. żądał, aby „tylko tacy stanowieni byli kierownikami szkół, którzy dobrze mówią językiem polskim”. Dziejopisom i hagiografom regionalnym, piszącym po łacinie, nie brakowało poczucia narodowego. Z XIII w. pochodzą pierwsze zachowane zabytki piśmiennictwa w języku polskim na czele z utrzymaną w tonacji sztuki romańskiej pieśnią Bogurodzicą. Szerzył się użytek pisma także w transakcjach prawnych. W miastach zakony zebrzące rozwinęły kazania w języku polskim, powiększały zasób świętych polskich. Kler dramatyzował obrzędowość liturgiczną; dramat Nawiedzenia poświadczają teksty w połowie XIII w. Rozwijano chór kościelny. W Małopolsce i na Śląsku wystąpiły miejskie ruchy heretyckie jako wyraz ideowy napięć społecznych.

Królestwo polskie, jednoczone od końca XIII w., opowiedziało się za narodowym charakterem państwa i kultury. Styl życia panów na wsi i patrycjuszów w

miastach zbliżał się do wzorca środkowoeuropejskiego, z dominacją miasta jako głównego czynnika tworzącego wartości kultury i rozprowadzającego je w szerokich warstwach społeczeństwa. Swoista inteligencja zawodowa epoki — scholarzy, personel kancelarii, kler — poszerzyli wyobraźnię literacką słowem łacińskim i polskim: od poezji kościelnej i świeckiej — wraz z misterium Zmartwychwstania odgrywanym u kruchty katedry, jak w Płocku w 1345 r. — po listy miłosne, prozę dydaktyczną, przekłady biblijne i dzieła naukowe. Byli też sprawcami wprowadzenia muzyki wielogłosowej, w której celował około 1430 r. Mikołaj z Radomia. Uniwersytet w Krakowie, założony przez króla w 1364 r., zreformowany w latach 1397 — 1400 zyskał międzynarodową renomę zwłaszcza w filozofii, prawie i astronomii, zapewnił Królestwu kadry specjalistów. W murach miejskich rozwijała się sztuka uprawiana w cechach. Zaopatrywała dwory panów, gminy miejskie i parafie wiejskie w dzieła architektury, malarstwa i rzeźby, komunikując im treści ideowe jesieni średniowiecza w formach późnego gotyku uznawanych za międzynarodowe. Nie były one pozbawione piętna lokalnego głównych prowincji artystycznych ówczesnej Polski. W niektórych wypadkach sięgały szczytu sztuki europejskiej, jak zastygły dramat Zaśnięcia w ołtarzu kościoła Mariackiego dłuta Wita Stosza. Od połowy XIV w. Królestwo włączyło w swój obręb ziemie ruskie liczące na obszarze około 250 tys. km² ponad dwa miliony mieszkańców. Od końca tego stulecia umacniało unię personalną z Wielkim Księstwem Litewskim, od połowy XV w. objęło Pomorze Gdańskie. Polska i Litwa obejmowały odtąd obszar sięgający 1140 tys. km² i liczący ok. 7,5 miliona mieszkańców. Wymiana doświadczeń i dóbr kulturalnych objęła takie zjawiska jak ekspansję gotyckiej sztuki do Wilna i Lwowa, i wprowadzenie przez malarzy ruskich kanonu bizantyńskiego do kościołów łacińskich w Lublinie, Sandomierzu czy Krakowie. Społeczeństwo zorganizowane w nierówno uprzywilejowane stany gwarantowało rozwój różnych narodowości, ale podtrzymywało też

świadomość pożytku integracji w polskim państwie Jagiellonów; przekonany rzecznikiem tej idei był Jan Długosz autor wielkiej Historii Polski.

Wiek XVI to „wiek złoty” pomyślności politycznej i gospodarczej Rzeczypospolitej Obojga Narodów jak nazywano od 1569 r. państwo zjednoczone z ziem Polski i Litwy. Dwa w nim zjawiska budziły zainteresowanie obserwatorów współczesnych. Jedno z nich to instytucje państwowe, przeciwne absolutyzmowi monarchicznemu, stawiające ponad królem prawo, gwarantujące niezwykle licznej szlachcie (aż 10% ludności) wpływ na rządy i wybór króla. Drugie zjawisko to brak wojen religijnych, co wpływało z zapewnionej oficjalnie w 1573 r. wolności wyznań innych niż przeważające katolickie, i zapewniło polskim protestantom zwłaszcza Braciom Polskim oddziaływanie na zewnątrz. Kultura szlachecka stała się dzięki wspomnianemu zjawiskom atrakcyjna dla miast i szlachty litewskiej, ruskiej, pruskiej i inflanckiej, co zdecydowało o ich szybkiej polonizacji. Wczesny humanizm oddziaływał już od schyłku XV w. Od czasów Zygmunta Starego rozlała się jego wersja włoska, adaptowana do potrzeb, jak mawiano „nieba polskiego”, zarówno w sztukach pięknych i literaturze, jak w stylu życia. Narodowy charakter polskiego Odrodzenia najpełniej wyraził się w doskonalonym języku polskim, codziennym i literackim. W piśmiennictwie zabłysła plejada znakomitych nazwisk na czele z najświetniejszym poetą, żywym do dnia dzisiejszego, Janem Kochanowskim. W nauce więcej znaczyło mieszczaństwo; używano tu łaciny i polszczyzny. Uniwersytet krakowski wydał wiele nazwisk zasłużonych dla historiografii, kartografii, astronomii, medycyny, pedagogiki, prawa i nauk politycznych. Mikołaj Kopernik to jego uczeń. Nowa twórczość artystyczna z trudem tylko mieściła się w rzemiośle cechowym i znalazła się pod opieką oświeconych mecenasów królewskich, możnowładczych, szlacheckich i mieszczańskich, którzy szukali sławy dla siebie w różnych jej postaciach. Italianizująca architektura i rzeźba w mauzoleach, rezydencjach, a nawet plano-

wanych miastach (Zamość), polski i importowany teatr dramatyczny i muzyczny, dworska muzyka instrumentalna i wokalna w szerokiej skali form i przeznaczenia, także drukarstwo i biblioteki, nauka stosowana w urządzeniach mechanicznych, zbrojeniach czy ogrodach botanicznych — wszystko służyło na różnych szczeblach społecznych nowej wizji świata i człowieka.

Dynamizm kulturalny polskiego Renesansu zapewnił mu szczególną rolę gdy próbowano odrodzić, nawiązując do tego „złotego wieku”, naród i społeczeństwo po regresie charakteryzującym drugą połowę wieku XVII i pierwszą XVIII w. Kryzys Rzeczypospolitej był kryzysem agrarnej peryferii Europy, pogłębionym zniszczeniami wojennymi. W Polsce nabrał on cech katastroficznych na skutek rozkładu demokracji szlacheckiej, zdławionej rządami rozdartej wewnątrz oligarchii arystokratycznej. Upadek miast, system poddaństwa i pańszczyzny chłopskiej, pauperyzacja drobnej szlachty wytworzyły warunki do utrwalenia się monopolu dyspozycji kulturalnej w rękach magnaterii i kościoła katolickiego. Zamiast dialogu z kulturą obcą i kulturą różnych warstw społeczeństwa wydzwignięto ideał sarmatyzmu, jak nazywano od mitycznych przodków Polaków zbiór cech uważanych za właściwe „narodowi szlacheckiemu”. W istocie rzeczy była to megalomania, ksenofobia i fanatyzm religijny przybrane w szatę teatralizowanej kontrreformacji, orientalizacji smaku artystycznego i wybujałego baroku. Kraj kontrastów, wspaniałości i nędzy, a ludzie tego kraju zdobywali się nadal na literaturę uświetnioną poezją dworską Jana Andrzeja Morsztyna, barwną epiką Wacława Potockiego, gęstą prozą pamiętnikarską Jana Chryzostoma Paska. Stać ich było na mecenat artystyczny takich „oświeconych Sarmatów” jak króla Jana III lub Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, na odrębny i okazały ubiór reprezentacyjny, na pełen rozmachu i kolorytu styl życia szlachty ziemiańskiej. Przyciągało to uwagę sąsiadów wschodnich i południowych. Polska książka, polski teatr, polska dekoracja architekto-

niczna i polski portret znalazły drogę do Rosji przed Piotrem I.

Wiek XVIII, wiek Oświecenia w Polsce rozegrał się na kilku płaszczyznach. Modernizację wzorców kultury i zachowania wiązano z walką o zagrożony byt państwa o 14 już blisko milionach mieszkańców, o jego niepodległość polityczną, o rozumną poprawę stosunków społecznych. Formułowanie idei, popieranych przez oświecony mecenat króla i niektórych magnatów, przypadło inteligencji zawodowej tworzącej się w unowocześnionych warunkach gospodarczych i administracyjnych, zwłaszcza w Warszawie. Instytucje kultury i oświaty, jak Komisja Edukacji Narodowej, Biblioteka Publiczna braci Załuskich, Teatr Narodowy dzieło Wojciecha Bogusławskiego, a także sztuka klasycyzmu („styl Stanisława Augusta”), prasa i książka szerzyły modele i cnoty obywatelskie. Walczyły z zacofaniem sarmackim i nietolerancją, otwierając okno na oświecenie włoskie, francuskie i niemieckie, upatrując tam sojuszników filozoficznych i pragmatycznych dla przekształcenia Polaków w naród nowoczesny. Literatura epoki, z założenia dydaktyczna, rozwinęła satyrę i komedię obyczajową, bajkę filozoficzną i powieść edukacyjną, ale odkryła też podobnie jak muzyka ówczesna sentymentalizm i kostium ludowy. Ferment polityczny doby reform podniósł publicystykę, której nie zabrakło nuty jakobińskiej. Pierwsze walki zbrojne o niepodległość symbolizowane osobą Tadeusza Kościuszki sprzyjały poezji żołnierskiej. Język polski unowocześniał się jako narzędzie myśli, słowa i pisma: „póki języka, póty imienia polskiego”.

„Paść może i naród wielki, zniszczyć tylko nikczemny” napisał po rozbiorach Polski Stanisław Staszic, wybitny umysł Oświecenia. Jako naród pojmował on i jemu podobni nie tylko szlachtę, ale cały lud widząc w nim rezerwę sił, talentów i odrębności narodowych. Romantynom następnego pokolenia nie wystarczał jednak umiarkowany ideał obywatelski, nadal podtrzymywany przez liberalne uniwersytety w Wilnie i Warszawie oraz salony literackie, ani sub-

telny racjonalizm pisarza i uczonego Jana Potockiego. Wytworzyli oni własny, nowoczesny mit patriotyczny, nadając mu często zabarwienie radykalne. Romantyczny bunt „człowieka szalonego” łączył się ze sprawą ratowania narodu w postaci idei rewolucyjnych i wyrażał się w nowej formie poetyckiej. Jej początek to pierwsze pisma Adama Mickiewicza (1822), jej tragiczne apogeum to powstanie listopadowe 1830—31 r. Kultura polska w następnych latach trzydziestu pulsowała w kilku rozproszonych ośrodkach. Pośród nich „Wielka Emigracja” skupiona zwłaszcza w Paryżu wytwarzała najważniejsze dzieła największych romantyków Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunt Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, a także Fryderyka Chopina, o którym Norwid napisał jakby o sobie i o całej kulturze swojego czasu: „Podnoszenie ludowego do ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... Oto jest co wysłuchać się daje z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową”. Odtąd literatura, teatr, muzyka, a rychło i malarstwo, w którym zabłysnął szeroki pędzel Piotra Michałowskiego, zdobyły wśród Polaków miejsce szczególnie: podstawy samowiedzy narodowej i sumienia społecznego w skali ludzkości. Życie kulturalne w trzech zaborach, skrępowane cenzurą, uciskiem germanizacyjnym i rusyfikatorskim, nawiązało do tradycjonalizmu jako rezerwatu polskości (dwór szlachecki w operach narodowych Stanisława Moniuszki i komediach Aleksandra Fredry). W miarę możliwości włączano się w to, co się działo na Wielkiej Emigracji. Ratowano substancję kulturalną przez fundacje prywatne bibliotek i muzeów, zapisywanie folkloru, ratowanie starożytności, wydawanie źródeł historycznych i literatury staropolskiej. Poszerzano krąg odbiorców dóbr kulturalnych w mieszczaństwie przez książkę, czasopisma, gazety, teatr obyczajowy.

Następna klęska powstaniowa, w roku 1863, otworzyła okres przyspieszonej modernizacji form bytu narodowego. Społeczeństwo polskie, pozostając nadal

w granicach trzech zaborów, żyło wspólną świadomością narodową, znajdując w autonomicznej od 1867 r. Galicji instytucje takie jak dwa uniwersytety w Krakowie i Lwowie, Akademię Umiejętności, teatr i prasę, dostępne bez ograniczeń cenzury. Aż do schyłku XIX w. w refleksji nad losem narodowym zapanały ideały pozytywizmu, zadania społeczne i wychowawcze, wyrażane w powieści realistycznej i historycznej (Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz) cenne dla odbudowy narodu, społeczeństwa i państwa „od podstaw”, w sposób „organiczny”, a więc nie rewolucyjny. Zaufanie do nauki obejmowało postulaty oświatowe i badawcze. Naukom ścisłym miała przyspaść rola obiektywizacji świata, ze skromnego laboratorium warszawskiego wyszła Maria Skłodowska-Curie. W historii kraju badanej krytycznie szukano klucza teraźniejszości, zastanawiano się w polemicznych dyskusjach nad przyczynami upadku dawnej Rzeczypospolitej. Sztuka — z wielkim talentem Jana Matejki — musiała pozostawać w ramach realizmu. Generacja „Młodej Polski” przełomu XIX i XX w. odnowiła ideologię narodowego i społecznego wyzwolenia, ale w redakcji intuicyjnej (Stanisław Wyspiański, Stefan Żeromski), w formach znanych w całej Europie, co umożliwiło, jak w muzyce dzięki Karolowi Szymanowskiemu, odrobienie zapóźnień formy. Hasło „sztuka dla sztuki” znalazło jednak w modernizmie polskim słaby tylko odzew. Pojawili się pierwsi twórcy obrazu wsi polskiej spośród jej synów (Władysław Reymont). Uwielokrotniła się działalność prasy, zarysowały się zapowiedzi kultury masowej, zwłaszcza po 1905—07 r., po ujawnieniu się siły robotniczej.

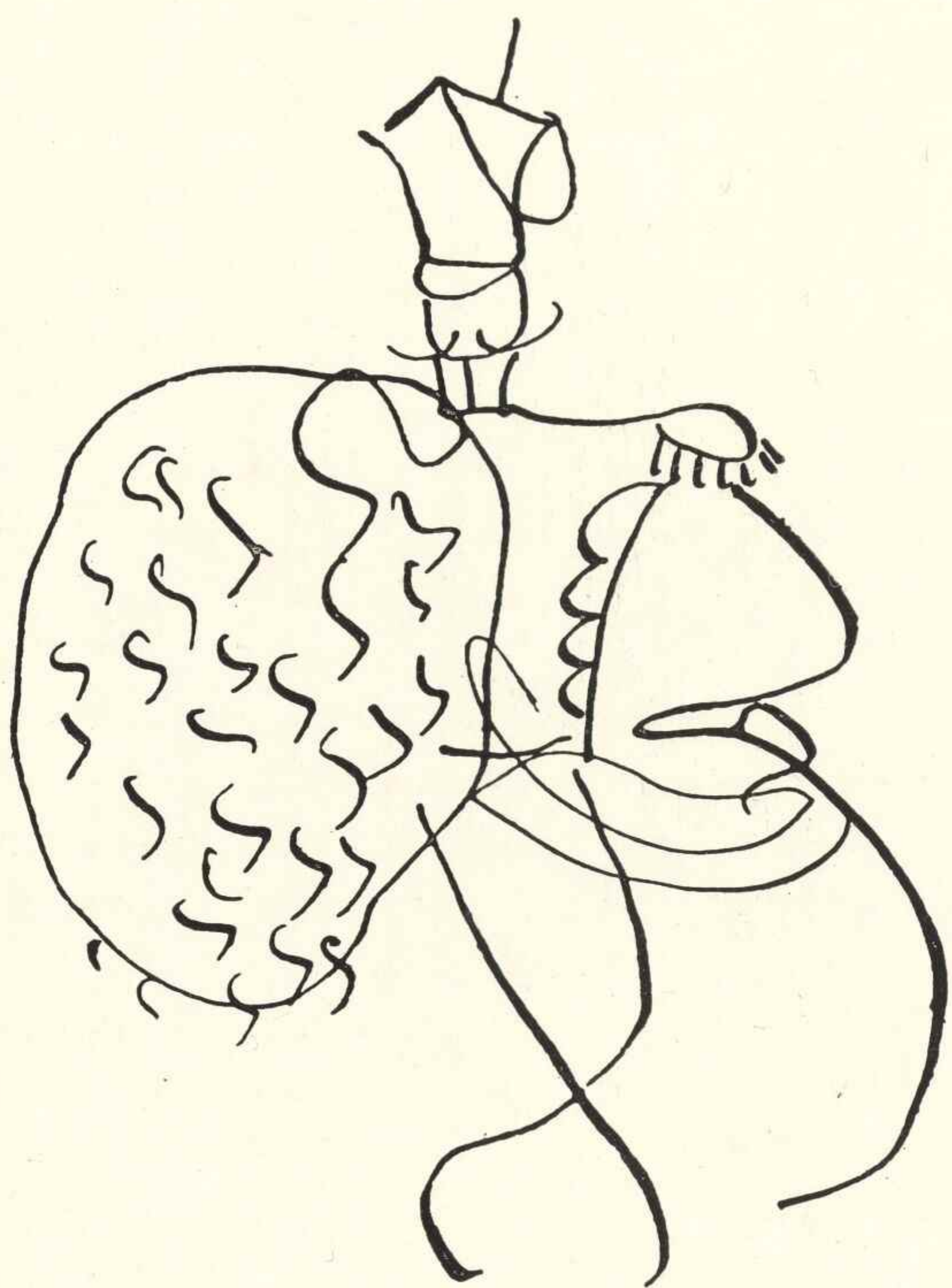
Polska odzyskała w 1918 r. niepodległość w niełatwych warunkach gospodarczych i politycznych, które ciążyły na polityce oświatowej i kulturalnej państwa międzywojennego, o niejednorodnym na domiar składzie narodowościowym (ok. 30% mniejszości narodowych). Zasadniczą zasługę położyli ludzie oświaty i nauki, którzy szkolnictwem podstawowym objęli wszystkie dawne zabory, ujednoliciли szkoły średnie,

rozbudowali szkolnictwo wyższe, wprowadzili naukę polską na forum międzynarodowe jak matematykę i logikę. Wychowane przez nich młode pokolenie spłaciło dług swojemu narodowi w próbie drugiej wojny światowej. Podobnie aktywni okazali się w okresie między dwiema wojnami twórcy kultury literackiej, muzycznej, artystycznej czynni w kilku czołowych ośrodkach kultury i walcząc o poziom twórczości, szukając nowych jej form i treści, nawiązując do tendencji europejskich. Szczególnie aktywne w różnych formach działania społeczne były lewica literacka i teatralna (Leon Schiller, Stefan Jaracz) oraz nurt liberalny w nauce. Spory o formy, style i kierunki z lat dwudziestych, znane też w malarstwie, rzeźbie, grafice i sztuce użytkowej nasilały się w przededniu nowej wojny związane ze sprawami życia zbiorowego. Problemy ideowe i moralne „straconych złudzeń” nurtujące najwybitniejsze jednostki twórcze ujmowano w literaturze w kształt fantastyki surrealistycznej (St. I. Witkiewicz-Witkacy, Witold Gombrowicz) lub psychologicznego realizmu (Maria Dąbrowska). Niepokojom tym i przecuciom lata wojny i okupacji niemieckiej przyniosły tragiczne potwierdzenie. Zniszczenia i straty zadane kulturze polskiej w ludziach i dobytku przekraczają skalę europejską w Polsce liczącej w 1939 r. 35 milionów mieszkańców, straty biologiczne wyniosły ok. 6 milionów ludzi, a 75% księgozbiorów znikło z powierzchni ziemi.

Odbudowa i przebudowa życia kulturalnego po roku 1945 potoczyła się kilku torami wyznaczonymi przemianami społecznymi i politycznymi kraju socjalistycznego. Przeobrażenia w strukturze terytorialnej, społecznej i demograficznej, ujednolicenie narodowościowe, ruchliwość w przestrzeni i w awansie społecznym, uprzemysłowienie i urbanizacja — wszystko to nadało przyspieszenie procesom kulturalnym. Wyrównanie strat wojennych w zakresie instytucji kulturalnych i w odbudowie zabytków osiągnięto w latach sześćdziesiątych; do stanu demograficznego z 1939 r. powróciliśmy dopiero w 1978 r. Upowszechnienie dóbr kultury, założone od początku odbudowy, dzięki

dostępowi do wszelkich szczebli szkolnictwa oraz rozwojowi mass media, stanowi dziś jedną z cech kultury masowej, dość jednolitej i zdemokratyzowanej. Rzecz jasna, że kultura w Polsce dzisiejszej, jak w każdym społeczeństwie o bogatej tradycji, ma wiele poziomów swego odbioru i wiele nurtów twórczości. Otwarta na przemiany całej ludzkości, przywiązana do własnej tysiącletniej nieprzerwanej nigdy tradycji, z której można dokonywać obfitego wyboru, buduje w sztukach pięknych, literaturze, teatrze, filmie, nauce wartości nowe, które chciałaby widzieć jako jej własny wkład do rzeczywistości kulturalnej współczesnego świata.

w: Polcigne. Théâtre et Sociétés, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1972.



3



4

Z HISTORII TEATRU

WITOLD FILLER

Rozwój teatru w Polsce przebiegał podobnie jak w innych krajach Europy środkowej. Poszczególne etapy nosiły bliźniacze nazwy, wysledzić też można wspólnotę wielu form. Średniowieczne obrzędy wykształciły się w teatr misteryjny (jego początki sięgają wieku XII), by znaleźć nowy wyraz w rozmachu zabaw plebejskich, którym ton nadawali w XVI wieku „rybałci” — wędrowni komedianci, odgrywający przedstawienia na rynkach miejskich i po jarmarkach. Renesans wprowadził teatr na dwór królewski, barok dodał widowiskom rozgłosu i pozłoty, wiek XVII i XVIII wzbogacił teatr o kilkadziesiąt scen prywatnych, którym patronowały bogate rody magnackie. Wśród szerokich warstw szlacheckich powszechnymi stały się widowiska konwiktowe. Teatr profesjonalny dający swe spektakle w języku ojczystym datuje się od roku 1765, czyli od wolteriańskiej reformy Europy Oświeconej. Przy całym pokrewieństwie faz rozwojowych (gdyż identyczne niemal notują kroniki sąsiednich krajów) widać przecież wyraźnie, jak uniwersalna forma poczyna nasycać się odrębną, rdzeniem polską treścią.

Pierwszymi przykładami służy już Renesans — złoty okres państwowości polskiej, która za dynastii Jagiellonów przeżywała piękne lata stabilizacji. Towarzyszył im wszechstronny rozkwit wielu dziedzin kultury

i sztuki: architektury, literatury, muzyki, a także i teatru. Wielcy poeci tego okresu: Mikołaj Rej oraz Jan Kochanowski okazywali zainteresowanie również formą dramatyczną. Rej jest autorem moralitetu *Żywot Józefa* (1545), który, choć temat czerpie z biblijnej przypowieści o Józefie i Putyfarowej żonie, stanowi świadomą próbę „świeckiej krotchwili, jest kroniką ówczesnego języka, odnotowuje w swobodnej formie laicyzację ówczesnego obyczaju. Kochanowski stworzył tragedię *Odprawa posłów greckich*, wystawioną na uroczystości dworskiej w roku 1578. I tutaj wątek jest zapożyczony (z *Iliady*), tragedia służy przecież wyraźnie bieżącej chwili i konkretnym sprawom: głosi potrzebę umacniania władzy królewskiej, co w ówczesnej sytuacji kraju miało ważki kontekst polityczno-społeczny. Należy zwrócić uwagę na wartości literackie obu dramatów: rubaszny humor Rejowski dialogów i krystaliczną frazę wiersza Kochanowskiego.

Nurt literatury wywodzącej się z dworu, choć ściśle związany z życiem kraju, trzeba poszerzyć o przykłady z widowisk bardziej powszechnych. A więc teatr misteryjny, który w zachodniej Europie wkroczył już w erę regresu, wydał w XVI-wiecznej Polsce znakomitą *Historyję o Chwalebny Zmartwychwstaniu* (1570); jej autor, częstochowski mnich Mikołaj z Wilkowiecka, wzbogacił stary schemat ewangeliczny o ludową jędrność, o rodzajowe intermedia, a z proroków i Herodów uczynił postacie „takie jak we świecie”. Podobne zabiegi stylistyczne dadzą się wytropić w późniejszej o wiek *Tragedii o bogatym i Łazarzu* Anonima z Gdańska. Źródła tych tendencji desakralizacyjnych należy szukać w szerszych procesach społecznych, łączących się ze spuścizną po Reformacji, a ich teatralnym ucieleśnieniem miał stać się ruch rybałtów. Działające na przełomie XVI i XVII wieku plebejskie bractwa komediantów i frantów wędrowały po Polsce tradycyjnym szlakiem handlowym wzdłuż Tatr, wystawiając komedyjki ucieszne własnego autorstwa, gdzie notowano skrętnie bieżące sprawy, klęski i radości, skandale obyczajowe. Za-

19

chowało się tych tekstów rybałtowskich (przeważnie anonimowych) kilkadziesiąt.

Intensywność poszczególnych nurtów życia teatralnego — dworskiego, misteryjnego i rybałtowskiego — zdaje się bezspornie świadczyć o wzrastającym zainteresowaniu społeczeństwa teatrem. Nie był to jeszcze teatr narodowy, ale zaczynał już być teatrem polskim, bo służył polskim sprawom i notował polski obyczaj. W tym jego szczególna wartość. O oryginalności, o własnych formach za wcześniej jeszcze mówić. Trzeba jednak zaakcentować artystyczną wartość poszczególnych propozycji i inicjatyw. Ów akcent na narodową przydatność, na społeczną aktualność teatru — to przecież przedsmak tego, co narastając w kolejnych procesach, wykształcił się we współczesnym teatrze polskim w sygnalizowany już nawyk upolitycznienia.

Narodziny teatru narodowego w Polsce to rok 1765. Okres wielkich reform poczęty z ducha encyklopedystów, a wywołany dynamicznym rozwojem nowych warstw społecznych. Symbolem przemian miała stać się Konstytucja 3 Maja uchwalona w 1791 roku przez sejm, a czyniąca Polskę jednym z najbardziej oświeconych i postępowych państw Europy. Powszechność oświaty, kultury a zatem i demokratyzacja teatru znalazły w tym akcie prawnym swe imponujące zwieńczenie, ale można też zaryzykować stwierdzenie, że właśnie spontaniczny pęd narodu do oświaty i kultury przygotował ów akt społecznie. Miał w tym swą niebagatelną rolę i teatr.

W roku 1765 odbyła się w warszawskim Teatrze Narodowym pierwsza premiera, grana przez profesjonalnych aktorów w języku ojczystym: byli to *Natręci* Józefa Bielawskiego, rzeczywistym zaś kreatorem teatru narodowego miał się stać aktor, reżyser i dramaturg Wojciech Bogusławski.

W oparciu o grupę oświeconych polityków i pisarzy, korzystając z osobistego protektoratu króla Stanisława Augusta, stworzył Bogusławski stały teatr polski,

działający w zasadzie w Warszawie, ale zasięgiem swych objazdów obejmujący teren całego kraju. Teatr Bogusławskiego, któremu rychło przyszło sprostać poważnym próbom społecznym (rozbiór Polski, insurrekcja kościuszkowska, lata rządów pruskich i carskich), potrafił spełnić swe zadania. Okazał się nawet motoryczną siłą w życiu narodowym. Tutaj odbywały się historyczne prapremiery sztuk patriotycznych: *Powrót posła* Juliana Niemcewicza, *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego, *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego. Sztuki te wypadają za rodzaj publicystyki scenicznej; w formie dialogowej, często kroć nie pozbawionej dowcipu słownego (*Fircyk w zalotach*) bądź inscenizatorskiego rozmachu (*Krakowiacy i górale*), mówiły o bieżących wydarzeniach politycznych, o zmaganiach obyczaju narodowego z zalewem „cudzoziemszczyzny”, o potrzebie patriotycznego zaangażowania.

Teatr Bogusławskiego nie ograniczał się do zadań agitacyjnych, choć służbę społeczeństwu stawiał wśród pierwszych swych haseł; dbał również o to, iżby zapoznać widza z dokonaniem teatru światowego.

Z inspiracji Bogusławskiego rozwinęło się też na wielką skalę dramaturgia rodzime, by w pierwszych latach XIX wieku wykrystalizować się w polską szkołę klasycystyczną, której czołowym dziełem była tragedia *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego. Pod kostiumem historycznych postaci z dawnych dziejów Polski przemycali pisarze swe rozważania o sposobie odbudowy ojczyzny, która po krótkim epizodzie napoleońskim weszła właśnie w ponad stu-letni okres niewoli.

Od tej klasycyzującej dramaturgii przejęli posłannictwo polscy pisarze romantyczni. Działając na emigracji, w Paryżu i we Włoszech, tworzyli gigantyczne poematy dramatyczne, rozsadzające ramy tradycyjnej sceny zarówno intensywnością ekspresji jak też swobodą formy. Pisane bez myśli o scenicznej realizacji (bo i bez nadziei na nią), wzorowane na doświad-

zeniach oper włoskich czy paryskiego Cyrku Olimpijskiego, były one rodzajem poetyckich notatników, w których autorzy kreślili swe refleksje filozoficzne, moralne, polityczne; kryterium wartości stanowił zawsze problem wyzwolenia narodowego.

Polska jako symbol, mit, legenda, a zarazem jako kategoryczny imperatyw, określający praktyczne zakresy działań *dramatis personae* stała się więc centralnym bohaterem takich wielkich dramatów romantycznych, jak *Dziady* Adama Mickiewicza, *Kordian*, *Horsztyński*, *Lilla Weneda*, *Fantazy* Juliusza Słowackiego, *Nie-Boska komedia*, *Irydion* Zygmunta Krasińskiego, *Za kulisami* Cypriana Kamila Norwida.

Sugestywny dramat polskich romantyków, który nie znajduje podobnych w ówczesnej literaturze europejskiej, miał doczekać się próby sceny dopiero po pół wieku. Ale już od chwili swych narodzin kształtował świadomość narodową. Lektury tekstów Mickiewicza, Słowackiego, Norwida owocowały tysiącami premier w teatrze ludzkiej wyobraźni. Ich myślą przewodnią była niewątpliwie lekcja patriotyzmu. (...)

Sytuacja była zresztą szczególna, zwłaszcza na terenie zaboru rosyjskiego, obejmującego ponad połowę ziem dawnej Rzeczypospolitej, w tym stolicę — Warszawę. Administracja carska pragnęła uczynić z widowisk teatralnych symbol normalności życia. Pozwalała zatem, by teatr grał po polsku, by grał polskie sztuki. Zestaw treści o jakich traktowały owe sztuki, określony był jednak ściśle interesami zaborcy, teksty literackie zaś — poddawane obróbkom cenzury która likwidowała w nich wszelkie aluzje narodowe i społeczne. Mimo to teatr przez sam fakt swojej artystycznej egzystencji pozostawał bastionem polskości w kraju, gdzie język ojczysty wzbroniony był w urzędach, szkołach i miejscach publicznych. Teatr skorzystał z szansy, skorzystał też z niej — na miarę możliwości — tworzony na ziemiach polskich dramat. Ten znalazł dla siebie pretekst w ewokowaniu dawnego obyczaju, w opisie piękna polskiego kontusza i siły szlacheckiej karabeli. W tym duchu powstała

najznakomitsza komedia polska — *Zemsta* Aleksandra Fredry. Zbyt silny był przecież u pisarza nerw komediowy, zbyt ostrowzroczny zmysł obserwacji, aby się do takiego programu zasklebiał. Komedia Fredry (*Śluby panieńskie*, *Damy i huzary*, *Mąż i żona* etc.) to barwny kalejdoskop typów z szlacheckiego dworku i hrabiowskich salonów. (...) Linię fredrowską kontynuuje dramaturgia krajowa przez cały wiek XIX. Ale właśnie od Fredry wiedzie prosta linia aż do Michała Bałuckiego — twórcy *Domu otwartego*, *Klubu kawalerów* i *Grubych ryb*, zjadliwego demaskatora wad i śmieszności polskiego mieszczaństwa. Supremacja tonu komediowego (z rzadka tylko uzupełnianego historyzującą tragedią i kłiwym melodramatem z życia „warstw niższych”) może się wydać dziwną postrónnemu obserwatorowi, gdy ją zestawi ze smutną rzeczywistością kraju. Sytuację tę tłumaczy przecież fakt, że wyboru teatrowi nie pozostawiono i że — na przekór zaborcy — śmiano się jednak w teatrze po polsku.

Polski teatr świadom swych szczególnych zadań skupił wokół siebie wyborowy zespół sił aktorskich. Przodował warszawski teatr Rozmaitości (gdyż taką nazwę przybrał w wieku XIX były Teatr Narodowy). W świecie panowała moda na „gwiazdy”, warszawskie teatry nie musiały wstydzić się konkurencji. Czołową wykonawczynią ról kobiecych w wielkim repertuarze była sławna Helena Modrzejewska. (...) W Krakowie wzięty początek kolejny etap rozwoju polskiej kultury teatralnej. Znaczny liberalizm administracji habsburskiej, która sprawy samorządowe pozostawiła w rękach Polaków, sprzyjał życiu umysłowemu, łatwiej docierały tu mody i reformy ze świata. Energia narodowa, która w Warszawie spalała się w walce o swobody obywatelskie, tutaj mogła być racjonalnie rozkładana na wszystkie odcinki życia społecznego. Teatrem krakowskim zarządzali ludzie światli, utrzymujący bezpośredni kontakt z czołowymi scenami Europy: Stanisław Koźmian, Tadeusz Pawlikowski, Józef Kotarbiński. (...) Z tym ostatnim zasługę dzielił Stanisław Wyspiański, znakomity malarz 21

i poeta, który był inscenizatorem pierwszej scenicznej wersji *Dziadów* Mickiewicza. W jego własnych dramatach (*Wyzwolenie*, *Wesele*, *Noc listopadowa*, *Akropolis*, *Warszawianka*) neoromantyczna wizja heroizmu zespoliła się z pełną goryczy oceną małości współczesnego człowieka. Nacechowane ironią, zdobne w barok modernistycznej alegorystyki, dramaty Wyspiańskiego są wstrząsającym dokumentem stanu umysłu ówczesnych Polaków, którzy, od wieku czekając na wolność, walczyli o byt sprawiedliwy. Dramaty Wyspiańskiego są przy tym oryginalną propozycją teatralną. Poprzez idealne przemieszanie elementów mitycznych z realistycznymi, poetyckiej metafory i rodzajowego konkretności przedstawiają sobą bardzo swoistą formę realizmu poetyckiego. (...) Zarówno w *Weselu*, jak w innych sztukach Wyspiański okazuje się mistrzem efektów scenicznych: będąc malarzem tworzy do swych dramatów wiele projektów scenograficznych, jednocześnie podejmuje interesujące eksperymenty dramatyczne, np. w zakresie posługiwania się tłumem na scenie. I chociaż początek wieku XX obfitował w Polsce w osobowości dramatopisarskie (...) — to nadrzędność Wyspiańskiego jest sprawą bezsporną. I pod jego hasłami — pogardy dla „farbowanego fałszu”, wiary, „że nawet umrzeć warto, by żyć” — wkroczył teatr polski w swój byt niepodległy. (...)

Spośród ludzi ówczesnego teatru, po których pozostała dziś nie tylko pamięć ale i trwałość inspiracji, wymienić trzeba w pierwszym rzędzie Leona Schillera. Znakomity reżyser, pedagog, publicysta i teoretyk, poznawał teatr u Gordona Craiga. W Polsce międzywojennej działał na terenie Warszawy, gdzie w latach 1924—1926 prowadził Teatr im. Bogusławskiego. Zaczął tam realizować wysnutą przez Wyspiańskiego z wizji romantyków koncepcję „teatru ogromnego”. Ogromnego — odzewem najszerzych mas widzów, ogromnego — dynamiką poczynań scenicznych. Reżyserował Schiller monumentalne widowiska: *Achilleis* Wyspiańskiego, *Kniazia Patiomkina* Micińskiego, *Nie-Boską komedię* Krasińskiego, *Różę*

Zeromskiego. Koncentrował się głównie na ekspresji scen zbiorowych, modelując je światłem, kompozycją ruchu, rytmizacją gestu. Ekstacyjni, a przecież poddający się rygorom myśli reżyserskiej, tłum określał swym nastrojem całe przedstawienie, akt twórczy tłumaczył się poprzez zbiorowość. Były to lata eksperymentów Meyerholda, okres Proletkultu; w Warszawie, Łodzi, Zagłębiu działały półlegalne scenki robotnicze, organizowane przez lewicowych intelektualistów (poetów — Władysława Broniewskiego i Witolda Wandurskiego). Zbiorowość pracy scenicznej miała dla tych ludzi walor ideowej metafory, była wyrazem sprzeciwu wobec mieszczańskiego teatru „gwiazd”. Schiller zmuszony do likwidacji Teatru im. Bogusławskiego, inscenizuje w Łodzi widowiska jawnie rewolucyjne (*Spór o sierżanta* Griszę Zweiga, *Cyjankali* Wolfa), a kiedy zmęczony walką o ideową suwerenność teatralnej sztuki decyduje się na stałą współpracę ze scenami komercyjnymi, tworzy i tutaj spektakle o wielkiej nośności ideowej, wśród nich historyczny spektakl *Dziadów* Mickiewicza (w 1934 roku, w warszawskim Teatrze Polskim), gdzie daje wizję sceniczną równą oryginałowi swą siłą nastroju, potęgą plastycznych i aktorskich rozwiązań. Obok szczególnie pamiętnych inscenizacji romantyków, obok stylowych przedstawień szekspirowskich (*Opowieść zimowa*, *Burza*) pasjonował się Schiller zagadnieniami sceny muzycznej. Muzyka spełniała zresztą ważką, bo współtworzącą nastroje, funkcję w jego premierach dramatycznych. Lubił czasem bawić się także jej lżejszymi wersjami: był autorem uroczych widowisk: *Kram z piosenkami*, *Pastorałka*, *Bandurka*. Można o Schillerze powiedzieć bez przesady, że teatr polski po dziś dzień odczuwa wpływ jego magnetycznej indywidualności. (...)

Druga wybitna osobowość sceny międzywojennej to Juliusz Osterwa, założyciel teatru Reduta (w 1919 roku). Urzeczony psychologizmem MChAT-u (Moskiewskiego Teatru Artystycznego), którego działalność mógł bezpośrednio obserwować podczas pierwszej wojny światowej, stworzył placówkę która mo-

zownie i cierpliwie doszukiwała się w teatrze absolutnej prawdy przeżyć. Stawiał Osterwa na aktorów młodych, choć potrafił przyciągać do Reduty także twórców renomowanych, narzucił wszystkim swym współpracownikom klasztorny styl życia i pracy, likwidował przegrody, jakie mogły zakłócać intymność kontaktu z widzem: rampę, kurtynę, suflera. Sam będąc idealnym odtwórcą ról heroiczych (...), szukał w Reducie literatury bliższej życia, prawdziwszej.

(...) Wiele z reductowej szkoły zapożyczył sławny aktor Stefan Jaracz, kiedy zakładał w roku 1930 teatr Ateneum. Wierny prawdzie przeżyć, nie wahał się szukać jej nawet w ostrej grotesce i karykaturze. Grał też repertuar bardziej różnorodny: Reduta programowo wystawiała jedynie utwory polskie, Jaracz dawał premiery m. in. O'Neill'a, Galsworthy'ego, z klasyków Moliera, Beaumarchais'go, Gogola.

(...) Jednym z dramatycznych następstw klęski wrześniowej było zamknięcie teatru na ziemiach okupowanej Polski. Wysiłki hitlerowskiej propagandy, by pozorowanym rozkwitem scenek komediowych i rewiiowych osłonić tragiczną rzeczywistość „epoki pieców”, spotkały się z jednoznaczną odprawą ze strony artystów i społeczeństwa. Związek Artystów Scen Polskich zakazał swym członkom występów, teatr zszedł do podziemia, by tam zająć się przede wszystkim kształceniem młodych kadr (działał tajny PIST) oraz przygotowaniem koncepcji do pracy w wyzwolonej ojczyźnie (Radą Teatralną kierowali Leon Schiller i Bohdan Korzeniewski).

(...) Dekret PKWN z dnia 15 września 1944 roku mówi o „pieczy państwa nad twórcami i sztuką odtwórczą w dziedzinie teatru”. W zniszczonym wojną kraju życie artystyczne poczęło rozwijać się z niebywałym dynamizmem: 9 maja 1945 roku funkcjonowało już 16 scen zawodowych, a wymowę tej liczby wzmacnia jeszcze prawdziwa eksplozja ruchu amatorskiego. Ze szczególną aktywnością zabrali się ludzie teatru do budowy warsztatów twórczych na Ziemiach Północnych i Zachodnich; powstawały tea-

try w Opolu, Jeleniej Górze, Olsztynie, Wrocławiu i innych miastach niejednokrotnie nawet powiatowych: warto zaznaczyć, iż w tej działalności uczestniczyli najbardziej znani artyści teatru międzywojennego.

Wskreszenie placówek teatralnych obejmowało zresztą z równą intensywnością teren całego kraju. Po przejściu gruntownej renowacji ze zniszczeń wojennych wystartował 17 stycznia 1946 roku warszawski Teatr Polski, dając premierę *Lilli Wenedy* Słowackiego (reżyserował Juliusz Osterwa). Ze względu na wojenną dewastację scen stolicy w pierwszym okresie powojennym w życiu teatralnym prym wiodła Łódź, gdzie Leon Schiller kierował Teatrem Wojska Polskiego (z ważniejszych premier — *Krakowiaczy i górale* Bogusławskiego z urzekająco barwną scenografią Władysława Daszewskiego, *Burza* Szekspira, *Fantazy* Słowackiego, *Celestyna* Rojasa, *Igraszki z diabłem* Drdy), oraz Kraków, gdzie prężne środowisko literackie zasiliło teatr tekstami nowych sztuk. *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Romana Brandstaettera — to utwory, w których autorzy próbowali ustosunkować się na gorąco do problemów minionej wojny.

(...) W zakresie formy znajdował się teatr ówczesny pod przemożnym wpływem realizmu mchatowskiego, który trafiał na grunt przygotowany przez poczynania Reduty, zdawał się też być zgodny z najbardziej popularnym modelem dramaturgii narodowej: dał się bowiem w pełni zastosować w realizacji sztuk Fredry, Zabłockiego, Blizińskiego, Zapolskiej, Rittnera. Wiele ówczesnych przedstawień imponowało bogactwem nieoczekiwanych skojarzeń, jakie nowa analiza reżyserska wydobywała z tekstów uznanych uprzednio za wyczytane do końca.

(...) Teatrem, który do stanu idealnej doskonałości doprowadził styl realistycznej interpretacji, był od roku 1949 Teatr Współczesny w Warszawie, (...) stał się on symbolicznym rzecznikiem nowej szkoły realizmu. Trzeba stwierdzić, że w jego artystycznym wy-

konaniu był to realizm niezmiernie sugestywny, sprawdzał się też na wielorakim materiale pisarskim (od Kruczkowskiego po Tennessee Williamsa).

Okres supremacji realizmu socjalistycznego (trwającego do roku 1955) miał również cechy mniej korzystne. Główną z nich stanowiła trudność w pogodzeniu obowiązującego modelu interpretacyjnego z poetyckim nurtem klasyki narodowej, co sprawiało, iż w tych latach teatr polski nie sięgał po dzieła Mickiewicza i Wyspiańskiego, a z dorobku Słowackiego decydował się przeważnie na melodramatycznego *Mazepę*. Nie cieszył się uznaniem Norwid, Witkacy, Szaniawski; jednostronnie dobierano również repertuar współczesny, nie doceniając wartości poznawczych tkwiących w dziełach niektórych dramatopisarzy zachodnich a nadmiernie eksponując — nie zawsze na to zasługujący — nurt dramaturgii produkcyjnej. (...)

Rozpoczął działalność łódzki Teatr Nowy, utworzony w 1949 r. przez Kazimierza Dejmka, potem dało o sobie znać młodzieżowe środowisko gdańskie (Teatr Wybrzeże pod dyrekcją Lidii Zamkow), wreszcie powstał Teatr Ludowy w Nowej Hucie (1955 r.). Na podkreślenie zasługuje fakt, iż działalność tych scen nie miała charakteru opozycji ideowej wobec pryncypiów ówczesnej polityki kulturalnej, przeciwnie — młodzi twórcy akcentowali potrzebę wzmocnienia więzi między sztuką a klasą robotniczą, kierunek ich poszukiwań artystycznych był bowiem całkowicie zgodny z kierunkiem działania partii. Teatr Nowy wystawiał sztuki zaangażowane bezpośrednio w bieżące sprawy, m. in. traktujące o problemach produkcji (*Brygada szlifierza Karhana* Kani; Teatr Ludowy opierał się w swej działalności na miejscowej publiczności robotniczej. Teatr Wybrzeże (obok niego powstał przecież słynny Kabaret Bim-Bom, kierowany przez aktora Zbigniewa Cybulskiego) propagował wśród młodzieży i studentów postawę społecznej aktywności, za swój utwór programowy uznając *Optymistyczną tragedię* Wsiewołoda Wiszniewskiego.

24 Przeobrażenia w polskim życiu teatralnym, jakie na-

stały na przełomie lat 1956 i 1957, stanowiły zatem naturalną sumę działań samych ludzi teatru, zgodną w swym charakterze z przeobrażeniami zainicjowanymi w tym okresie przez polską klasę robotniczą. Za symboliczne wydarzenie na froncie tych działań wypada uznać premierę *Dziadów* Mickiewicza w warszawskim Teatrze Polskim w stulecie śmierci poety, w listopadzie 1955.

(...) Czołowe sceny Warszawy to Teatr Narodowy (dyr A. Hanuszkiewicz, Teatr Dramatyczny (G. Holoubek), Teatr Powszechny (Z. Hübner), Teatr Ateneum (J. Warmiński), a od 1976 r. dołączył do tej listy ambitny Teatr na Woli (T. Łomnicki); Teatr Studio (J. Szajna) koncentruje się na działalności eksperymentalnej; Teatr Polski (A. Kowalczyk), Teatr Współczesny (E. Axer), Teatr Nowy (M. Dmochowski) gra wita ku formom bardziej tradycyjnym, pozostałe sceny uprawiają repertuar komediowy. Działają też w Warszawie Teatr Żydowski im. R. E. Kamińskiej (Sz. Szurmiej). Daje również w stolicy spektakle nastawione na objazd pobliskich terenów Teatr Ziemi Mazowieckiej (A. Ziemiński). Warszawa zwycięża w rywalizacji jako ośrodek, ale jednostkowe sukcesy kładą często za najlepszy teatr w skali kraju uznawać scenę pozawarszawską. I tak od wielu lat za produkującą placówkę uchodzi Teatr Stary w Krakowie, na co złożyło się niewątpliwie związanie z tą instytucją trójki wybitnych inscenizatorów: Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy i Jerzego Jarockiego. Do rywalizacji włącza się konkurencyjna scena krakowska — Teatr im. Słowackiego, kierowany przez reżyserskie małżeństwo: Krystynę Skuszanek i Jerzego Krasowskiego. Liczy się też Teatr Wybrzeża (kieruje nim Stanisław Hebanowski), Teatr Nowy w Łodzi (dyr. Kazimierz Dejmek), Teatr Nowy w Poznaniu (dyr. Izabela Cywińska). Ocena taka podlega oczywiście stałym fluktuacjom. Uznać to trzeba za przejaw żywotności samego teatru.

(...) Adam Hanuszkiewicz w warszawskim Teatrze Narodowym prezentuje od lat kolejne premiery klasyków polskich, które odczytuje w jawnej opozycji do trady-

cyjnych receptur (*Nie-Boska Komedia* Krasińskiego, *Wesele* Wyspiańskiego, *Balladyna* Słowackiego), chętnie stosuje też taktykę collage'u literackiego, konstruując spektakle z luźnych utworów poetyckich, publicystyki, pamiętników czy wręcz poematów, które w oryginale mają kształt epicki (*Beniowski* Słowackiego). Z tego materiału tworzy Hanuszkiewicz widowiska dynamiczne, swoim montażem przypominające telewizję, wewnątrznie skonstrastowane, gdyż liryzm sąsiaduje tu z groteską, rubaszna farsowość z tragiczmem. (...) Swymi zabiegami adaptatorskimi stara się Hanuszkiewicz przywrócić dawnym tekstom ich właściwe cele i sens, a jednocześnie uwolnić je od zamulenia osadem czasu i filologicznej egzegezy. Ten styl budzi wielki entuzjazm wśród młodzieży, ona też przede wszystkim wypełnia widownię Teatru Narodowego, uznanego kiedyś za bastion czcigodnego akademizmu. Akademizm próbował zresztą zeń wypłoszyć już uprzedni dyrektor Kazimierz Dejmek, aktualnie kierujący Teatrem Nowym w Łodzi. Dejmek uznawał przecież nadrzędność literatury nad teatrem, a nawet nadrzędność tę eksponował w swoich spektaklach cechujących się subtelnym wyczuciem stylistyki wystawianych dzieł, przy czym zainteresowania reżysera obejmowały niesłychanie szeroki zestaw dramaturgii narodowej, w której potrafił znaleźć odmienne środki wyrazu dla barokowych moralitetów (*Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu* Mikołaja z Wilkowiecka), dla tragedii pseudoklasycznej (*Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego), dla dramatów romantycznych (*Dziady* Mickiewicza), nie stroniąc też od dramaturgii współczesnej (*Przygoda z Vaterlandem* Kruczkowskiego).

Osobną barwę do inscenizacji Dejmka wnosili jego ulubiony scenograf Andrzej Stopka, który nawiązywał w swych projektach do konwencji plebejskich widowisk masowych, czerpiąc z nich inspiracje przestrzenne (schemat szopki) i kolorystyczne. (...) Ostatnie przedstawienia Dejmka realizowane przez niego w latach 1973—1975 w teatrach warszawskich i łódzkich... (*Henryk VI na łowach* Bogusławskiego) zdra-

dzają pewne nowe właściwości, reżyser zwraca większą uwagę na publicystyczną wymowę swej metaforyki, wybiera więc do realizacji utwory, w których przeważa retoryka moralizatorska (*Sułkowski* Żeromskiego, *Elektra* Giraudoux, *Siódmy anioł* Herberta). Nurt ironiczny reprezentuje błyskotliwie zainscenizowana *Operetka* Gombrowicza.

(...) Konrad Swinarski trzeci spośród reżyserów, których twórczość skupia na sobie największą uwagę opinii polskiej, reprezentował styl stanowiący próbę wyśrodkowania w sporze pomiędzy teatrem publicystycznym a teatrem literackim (...). Przedstawienia Swinarskiego łudziły widza swoim pozornym eklektyzmem, można w nich było odczytać zapożyczenia z Brechta (Swinarski studiował w Berliner Ensemble). (...) Większość swych przedstawień realizował w krakowskim Teatrze Starym (m. in. *Dziady* Mickiewicza, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Sen nocy letniej* Szekspira, *Pokojówki* Geneta, *Żegnaj Judaszu* Iredyńskiego), współpracował przecież i ze scenami warszawskimi. W Teatrze Ateneum dał polską prapremierę *Marata-Sade'a* Weissa, w Teatrze Narodowym — m. in. *Anioł zstąpił do Babilonu* Dürrenmatta.

Podobnie jak Swinarski podchodzi do teatru Andrzej Wajda... Teatralny dorobek Wajdy w Warszawie, Gdańsku i Krakowie obejmuje same pozycje znaczące, z których *Biesy* Dostojewskiego i *Noc listopadowa* Wyspiańskiego były prezentowane na licznych festiwalach międzynarodowych. Znaczącym przedstawieniem była *Sprawa Dantona* St. Przybyszewskiej. Prace Wajdy wyróżniają się wielką intensywnością wizji malarskich. (...) Tendencja, którą reprezentuje Kazimierz Dejmek, znajduje najszerze odbicie w praktyce innych twórców. Twórców bardzo różnych, a zbliżonych właśnie tą wspólną chęcią, by z twórczością literacką czerpać podniecie do określania stylu swych poszczególnych premier. Wymieńmy zatem nazwiska Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego, oboje współdyktują Teatrowi im. Słowackiego w Krakowie. Skuszanek specjalizuje się w re-

pertuarze poetyckim, lubi Szekspira i Słowackiego. Krasowski preferuje teatr polityczny, ale bez nalotu bieżącej agitacyjności, a drążący moralne problemy człowieka zderzanego z działaniem takich sił, jak władza czy rewolucja; z przedstawień tego reżysera wyróżniały się dynamizmem ujęcia: *Turandot* Brechta, *Sprawa Dantona* Przybyszewskiej, *Radość z odzyskanego śmietnika* Kadena-Bandrowskiego, *Jakobowski i pułkownik Werfla*, *Ballada polska* Drozdowskiego. (...)

Jerzy Jarocki, reżyser Teatru Starego w Krakowie (...) ze szczególnym zainteresowaniem zajmuje się pracą nad polskim repertuarem współczesnym (...) Najchętniej sięga po teksty Różewicza; tu pełne partnerstwo obu stron przesądza o sukcesie spektaklu (*Moja córeczka*, *Wyszedł z domu*, *Na czworakach*). Również w pracach nad Witkacym (*Matka*, *Szewcy*) i Mrożkiem (*Rzeźnia*) osiągał Jarocki znakomite rezultaty. Swe zainteresowanie dla dramaturgii współczesnej rozszerza na takich autorów, jak Czechow (*Wiśniowy sad*) czy Kafka (*Proces*).

Poczucie szlachetnego partnerstwa z literaturą cechuje też twórczość reżysera Bohdana Korzeniewskiego (...) jego przedstawienia wyróżnia precyzja i dociekliwość analizy literackiej, ale także czasem i nieoczekiwana u tego przedstawiciela starszej przeciwnej generacji młodość kompozycji spektaklu (*Nos Gogola*). A dalej: Zygmunt Hübner, Marek Okopiński, Józef Gruda, Maciej Prus. Tendencje przeciwstawne — każące posługiwać się tekstem literackim jako swobodnym pretekstem do zabawy w budowanie teatru — odzywają się z kolei w pracach, m. in. Ludwika René, Lidii Zamkow, Izabeli Cywińskiej. (...) Wypada też odnotować twórczość reżyserską wybitnego tłumacza i eseisty Stanisława Hebanowskiego... (jest kierownikiem Teatru Wybrzeże w Gdańsku, tam też powstają jego prace, wśród których do ciekawszych należą *Helena* Eurypidesa, *Cmentarzysko samochodów* Arrabala, *Czekając na Godota*, Becketta, *Sen Felicji* Kruszewskiej. (...)

26 Omówiliśmy twórczość artystów, których poszukiwa-

nia twórcze dokonują się poprzez doskonalenie teatru zastanego, obecnie trzeba przedstawić tych, których praca steruje ku rozwiązaniom programowo nowym, a więc światoburczym, ekstremalnym, awangardowym. (...) Trzy nazwiska nasuwają się tu od razu: Jerzy Grotowski, Józef Szajna, Tadeusz Kantor.

(...) Jeden jest z wykształcenia aktorem, dwaj malarzami. (...) Jerzy Grotowski wystąpił z tezą „teatru ubogiego”, a więc wyzwolonego z balastu nadmiernych — zdaniem artysty — a pobocznych skojarzeń, jakie teatrowi narzucają literatura, scenografia, architektura scenicznego wnętrza; Józef Szajna i Tadeusz Kantor (choć w szczegółowych propozycjach diametralnie różni) łączą się we wzbogacaniu teatru swobodną grą dodatkowej symboliki, dla której sposobem wyrazu bywa obraz i barwa, zatem elementy malarskie. (...)

Grotowski wraz z kilkusobową grupą młodych nieznanymi aktorów otworzył w roku 1959 eksperymentalny Teatr 13 Rzędów w Opolu, gdzie inscenizował teksty poetyckie: *Kain* Byrona, *Dziady* Mickiewicza, *Krzysztof Kolumb* Ghelderode'a, cztery wersje *Akropolis* Wyspiańskiego, rozbijając ich naturalną strukturę w sposób, który zezwalał aktorowi na inne operowanie słowem. (...) W 1965 r. przenosi się Grotowski do Wrocławia, gdzie organizuje Teatr Laboratorium; wielkie inscenizacje tego okresu to piąta wersja *Akropolis* Wyspiańskiego, *Książę niezłomny* Calderona-Słowackiego, a wreszcie *Apokalypsis cum figuris*. Grotowski powoli rezygnuje z wszelkich pośrednictw, jakie w rozmowie człowieka-aktora z człowiekiem-widzem były udziałem dekoracji, kostiumu, rekwizytu, ilustracji muzycznej, a także dramatu literackiego (...) towarzyszy temu intensyfikacja własnych środków przekazu. Ich absolutnym dysponentem staje się sam aktor: jego ciało i głos, a właściwie jego myśl, wrażliwość, system nerwowy.

(...) Józef Szajna startował w 1953 roku jako scenograf, początkowo we współpracy z Krystyną Skusząną i Jerzym Krasowskim, potem nawiązał kon-

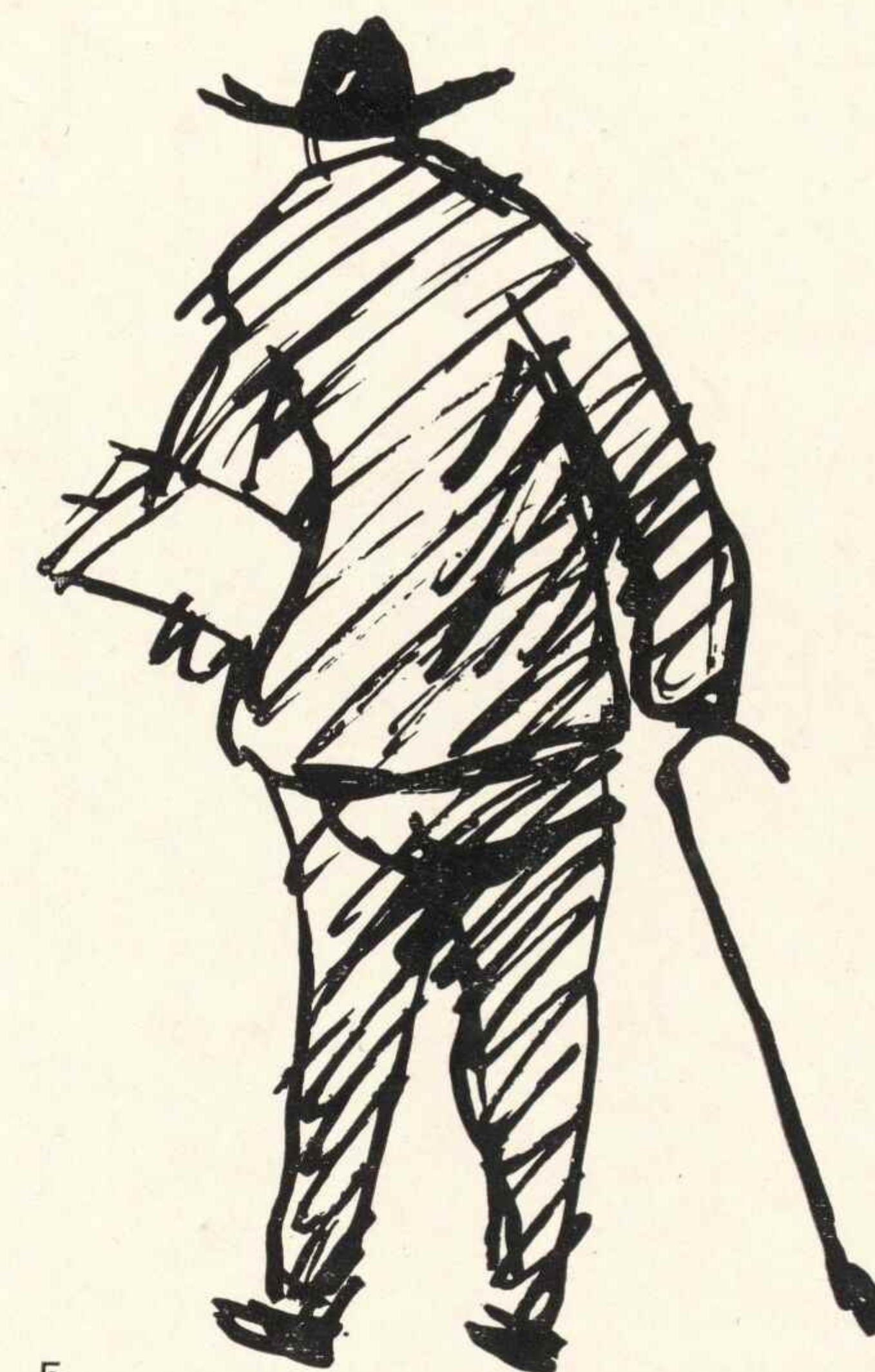
takt z Grotowskim, kiedy ten zostawiał jeszcze w swych widowiskach pewien margines na scenografię. (...) Na wyobraźni Szajny zaciążył wyraźnie okres pobytu w obozie oświęcimskim (...) ale stara się ukierunkować wspomnienia nie jako lament, lecz jako memento. Stąd humanizm jako główny wyróżnik wszystkiego co Szajna w teatrze proponuje. (...) Na zderzeniu dwóch sił: destrukcji i walki — zbudowany jest cały teatr Szajny. Tworzył go w latach 1963—1966 jako dyrektor sceny w Nowej Hucie, a od roku 1971 jako dyrektor warszawskiego Studio. Tam też powstały jego najbardziej znane inscenizacje: *Witkacy*, *Dante*, *Gulgutiera*, *Replika*, do tej listy należy również dodać inscenizację *Fausta* Goethego w warszawskim Teatrze Polskim. W widowiskach Szajny funkcja aktora ulega znacznej degradacji, staje się on właściwie ruchomym punktem w scenicznej płaszczyźnie. (...) Zminimalizowane zostaje również znaczenie słowa wypowiedzianego przez aktora. (...) Miejsce opróżnione przez aktora zajmuje obraz i dźwięk. (...)

Tadeusz Kantor, wybitny malarz krakowski, swobodnie przechodzący przez różne, wzajem sprzeczne konwencje plastyczne, zajmował się początkowo scenografią teatralną. W roku 1955 założył w Krakowie własną scenkę eksperymentalną Cricot 2. Z grupą aktorów niezawodowych inscenizuje widowiska happeningowe, za odskocznię biorąc przeważnie teksty sztuk Witkacego: *Kurka wodna*, *Mątwą*, *Koczkodany i nadobnisie*, *Umarła klasa*. W przedstawieniach bierze aktywny udział publiczność, a sam Kantor bywa tu wodzirejem improwizowanych sytuacji, jakie samorzutnie rozbudowują się wokół zaprogramowanej wcześniej osi spektaklu (...).

Henryk Tomaszewski, założyciel wrocławskiego Teatru Pantomimy, w swoich doświadczeniach zakłada nie tyle programową ich nowość co programową odmienność. (...) Kolejne premiery Pantomimy (*Labirynt*, *Suknia*, *Gilgamesz*, *Odejście Fausta*, *Sen nocy listopadowej*, *Menażeria cesarzowej Filissy*) udowodniły

oryginalność propozycji, podkreślając zarazem jej organiczną łączność z teatrem, od którego spektakle wrocławskich mimów różni de facto jedynie wyrzucenie się słowa, ale wyraźnie już np. zespała zrozumienie dla literatury. Literatura bardziej nawet niżli muzyka inspiruje spektakle. Narzuca im swoją treść, którą Tomaszewski przekłada po prostu na samoistne środki wyrazu (...).

fragmenty z: Witold Filler, *Współczesny teatr polski*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1976.



PRESTIŻ TEATRU POLSKIEGO

JERZY ADAMSKI

Teatr jest ważnym elementem kultury. Szkoda, że tego truizmu od dawna już nie poddaje się krytyce. Może okazało by się wówczas, jak rozmaicie i jak niepewnie pojmuje się tę „ważność”. Myślę, że dla kultury socjalistycznej teatr jest ważny najpierw dlatego, że stanowi w niej czynnik par excellence świecki.

Sprawa nie jest prosta. Pojęcie „świecki” (laicki) rozumie się często jako przeciwstawienie pojęcia sakralny, święty, albo jako przeciwstawienie pojęcia kultowy, obrzędowy, albo jako przeciwstawienie pojęcia kościelny, albo wreszcie jako przeciwstawienie pojęcia religijny. Użyte tu słowo „albo” nie oznacza, że jedno rozumienie wyklucza drugie. Jest bowiem najczęściej wręcz przeciwnie.

Precyzyjne wyróżnienie w procesach kulturowych jakiegoś elementu jako świeckiego jest trudne. Trudności zwiększają się, jeśli zważyć, że pojęcie „świecki” (laicki) można rozumieć jako kwalifikację pewnego stanu, a więc w sposób bierny, albo wręcz przeciwnie jako kwalifikację pewnej aktywności, świadomie skierowanej przeciw sakralności, kultowi, kościołowi, religii. W obrębie kultury europejskiej kwestia ta jest szczególnie trudna, albowiem świeckość, laicyzacja to był rzeczywiście zachodzący proces historyczny mający na dodatek charakter procesu emancypacji człowieka i społeczności, procesu uwalniania, wyzwolenia z więzów i ograniczeń. Proces ten prze-

biegał przy tym nierównomiernie: różne klasy społeczne w różnym stopniu brały w nim udział, różne dziedziny kultury europejskiej w różnym stopniu podlegały temu procesowi.

Praktycznym wyjściem z tego rodzaju trudności w odniesieniu do teatru jest przyjęcie (powszechnie stosowane), że o teatrze laickim, o teatrze jako świeckim elemencie kultury w Europie, można mówić dopiero od czasów Renesansu. Przy tym teatr stworzony w Europie przez kulturę renesansową uważa się za jedyny model teatru europejskiego.

Tymczasem dla teatru polskiego jest rzeczą niezwykle ważną, aby go nie odcinać od tradycji ludowej, stanowi ona bowiem oryginalną i życiodajną część polskiej tradycji teatralnej. Tradycja ludowa zaś to tradycja jeszcze średniowieczna, ta, która wytworzyła teatr nazywany religijnym w przeciwieństwie do laickiego, ale uczonego i arystokratycznego teatru renesansowych humanistów.

Próba zrozumienia w jaki sposób teatr nasz znalazł (bo znalazł!) rozwiązanie tego problemu o znacznej doniosłości społecznej i wielkiej wadze dla kultury socjalistycznej, każe nam wrócić do pojęcia „świeckości” (laickości) stanowiącego przeciwieństwo pojęcia „sakralności”. Pojęcie to bowiem umożliwia zbudowanie przesłanek teoretycznych (ale zbyt abstrakcyjnych, aby zajmować się nimi na tym miejscu), pozwalających twierdzić, że teatr (jako sztuka przedstawiająca, uzmysławiająca, analityczna, obiektywizująca) nie może być nigdy niczym innym jak tylko świeckim zjawiskiem: zawsze bowiem i nieuchronnie desakralizuje temat i osoby, które są przedmiotem spektaklu. Teatr jest więc zawsze świeckim elementem kultury, nawet wówczas, gdy w całości swej kultura ta nie ma świeckiego charakteru. Jako istniejący w niej świecki element, teatr jest więc również zawsze aktywnym (choć niekoniecznie świadomym) czynnikiem laicyzacji kultury. Klasyczny teatr europejski, stworzony przez Renesans jako twór laickiej kultury, byłby więc szczególnym przypadkiem ogólniejszego prawa.

Spoglądając na upływające właśnie trzydziestopięciolecie z takiego punktu widzenia, możemy teraz wyróżnić w bogatej i intensywnej twórczości teatralnej tego okresu dzieła szczególnie cenne dla umacniania świeckich elementów kultury.

Na przykład liczne inscenizacje „Wesela”, a zwłaszcza pierwszą inscenizację Hanuszkiewicza, która w niezwykle wyrazisty sposób ukazała jasełkową, ludową inspirację tego arcydzieła naszej kultury narodowej, uzmysławiając, że to, co kiedyś było teatrem religijnym, stało się arcyświeckim elementem teatralnym i nie mniej, lecz tym bardziej przez to polskim. W latach siedemdziesiątych inscenizacja „Dziadów” w Starym Teatrze w Krakowie, dzieło Konrada Swinarskiego, właśnie przez bezpośrednie uczestnictwo widzów w zainscenizowanym obrzędzie dowiodła, jak dalece „Dziady” są jednak teatrem, a nie obrzędem, jak dalece z ludowego obrzędu, z religii stanowiącej element kultury ludowej, czynią arcydzieło sztuki, arcydzieło poezji i arcydzieło teatru, stanowiące część fundamentalną świeckiej kultury narodowej, dla której świadome korzystanie, świadome przejmowanie tradycji ludowej jest probierzem jej nowoczesności, miarą jej współbrzmienia ze współczesną chwilą historyczną.

W związku z tym warto tu wspomnieć również o działalności artystycznej Siemiona, jako aktora uprawiającego swoistą, własną sztukę teatru (teatr jednego aktora). Siemion pokazuje bowiem, w jaki sposób tradycja ludowa, a ściślej mówiąc tradycja chłopska, staje się tworzywem sztuki współczesnej: religijne wątki tej tradycji traktowane są jako tworzywo sztuki aktora przedstawiającego osobowość ludzką w procesie jej emancypacji duchowej: w procesie laicyzacji postaw.

Inną rolę w kulturze naszego trzydziestopięciolecia odegrały inscenizacje tzw. mistycznych dramatów Słowackiego. Szczególne zasługi ma tu Jerzy Kreczmar. Jego inscenizacje (ale także i innych reżyserów) dowiodły, że to, co jest mistyką w dziele literackim, przestaje nią być na scenie. Na scenie bowiem widzi-

my tylko ludzi, postacie ludzkie kreowane przez aktorów, postacie o władnięte namiętnością, którą widzimy z zewnątrz i możemy ją rozumieć i osądzić. Mistyczne dramaty Słowackiego okazały się dramatami ludzi i tak w interpretacji teatralnej dokonała się swoista laicyzacja tego, co inni interpretatorzy chcieliby może traktować w kategoriach sacrum. Laicyzacja ta nie polegała jednak na prostackiej negacji irracjonalnych treści ludzkiego życia, lecz na poddaniu ich osądowi i analizie przez sam dystans duchowy, który scena teatralna stwarza między widzem i przedstawianym światem ludzkim.

Tyle o świeckim charakterze teatru i o charakterystycznych z tego punktu widzenia zjawiskach w naszym życiu teatralnym.

Są jednak inne jeszcze powody, aby teatr uważać za czynnik szczególnie ważny dla rozwoju kultury socjalistycznej. A najpierw ten mianowicie, że teatr może być znakomitym czynnikiem demokratyzacji kultury i skutecznym narzędziem pedagogiki społecznej. Teatr bowiem, choć inaczej niż tak zwane masowe środki przekazu, może działać również w skali masowej. Decyduje o tym nie jednorazowa wielkość widowni, lecz długotrwałość powodzenia, a więc społecznego odbioru przedstawianego spektaklu. Dzięki temu teatr ma zdolność działania na dłuższą metę. W przeciwieństwie do masowych środków przekazu może utrzymywać w środowisku społecznym, w którym działa, ciśnienie jakiejś treści bardzo długo. Identyczna treść przenika wówczas do wszystkich kręgów społecznych, stając się wspólnym dobrem, czyli czynnikiem jednoczącym, elementem więzi społecznej.

Spełnienie takiej roli umożliwia teatrowi sama jego natura: tworząc swe dzieła tylko przez bezpośredni, żywy kontakt aktora z widzem, teatr może ustawicznie na nowo wcielać na scenie postacie bohaterów znane z przeszłości, literatury czy z życia, mityczne czy rzeczywiste, żyjące czy umarłe, czyniąc je w ten sposób ciągle na nowo postaciami życia współczesnego. Na tym polega zjawisko nie znane w kinie:

ciągle nowe inscenizacje tych samych arcydzieł, ustawicznie odnawiane interpretacje reżyserskie i aktorskie klasyków, a więc ciągle, nigdy nie przerwane odradzanie wspólnego dziedzictwa kulturalnego. Dzięki temu teatr stanowić może bardzo doniosły instrument już nie tylko integracji społecznej, ale i kształtowania rzeczywistej wspólnoty narodowej.

A przez to — jakby na zasadzie sprzężenia zwrotnego — zdobywa większą jeszcze możliwość upowszechniania pożądaných treści, wpływania na poziom kultury umysłowej, kultury uczuć, kultury plastycznej, literackiej itd.

Tę swoją rolę czynnika demokratyzacji kultury teatr spełnić może i skuteczniej, i w sposób odmienny niż masowe środki przekazu, także i dlatego, że publiczność, dla której pracuje, jest dla teatru i w teatrze czymś innym zgoła, niż dla masowych środków przekazu. Publiczność teatralna bowiem stanowi rzeczywistą widownię, to znaczy grupę ludzką komunikującą się wzajemnie, wspólnie i zbiorowo przeżywającą oglądane razem widowisko, wytwarzającą wspólne postawy aprobaty, obojętności czy niechęci. Teatr może więc działać jako czynnik wymiany środowiskowej, upowszechniania wzorów zachowania się, wzorów odbioru dzieła sztuki, wytwarzania opinii międzys środowiskowej, łączącej odmienne środowiska w zakresie gustów, potrzeb, wymagań.

Wszystko to sprawia, że teatr uważany jest za ważny element kultury, a przede wszystkim kultury uspołecznionej, socjalistycznej. W Polsce jednak uważa się go za szczególnie ważny.

Teatr polski stanowi bowiem ośrodek żywej i niezwykłej tradycji. Rzecz jest dobrze znana i aż nadto zbanalizowana. Myślę jednak, że warto raz jeszcze uprzytomnić sobie trwałość konsekwencji płynących z faktu, że teatr stał się w Polsce instytucją narodową w momencie, kiedy samo istnienie narodu zostało zagrożone. Dlatego w naszej tradycji teatralnej utrzymuje się znamienna identyfikacja: teatr i naród, naród i teatr (gdzież poza Polską zrozumiała?). Daje

temu wyraz dumny napis na frontonie Teatru Polskiego w Poznaniu: „Naród Sobie”. Jest w tym oświadczeniu przekonanie, że istnienie narodu wymaga istnienia teatru, że teatr jest niezbędnym świadectwem istnienia i odrębności narodu.

Jednak zagrożenie bytu narodowego polegało nie tylko na utracie własnej, niezależnej organizacji państwowej: najgroźniejszy był podział, separacja, wcielenie w różne, obce, odmienne organizacje państwowe. Sprawa jedności, więzi, wspólnoty stała się więc najżywością sprawą Polaków, a wszystko, co tę jedność tworzy, co podtrzymuje więź i wspólne dobro pomnaża, przeszło do tradycji jako wartość bezcenna.

Na ziemiach naszych teatr istotnie odegrał taką rolę: kultywował mowę polską, posługiwał się nią publicznie, kultywował literaturę polską, przedstawiał polską twórczość, tworzył wspólnotę i symbolizował ją. Dlatego w naszej tradycji teatralnej utrzymuje się znamienna ambicja: każdy teatr w Polsce, niezależnie od swej wielkości i położenia, uważa się za teatr ogólnopolski, przemawia do wszystkich Polaków, całą Polskę ma za domenę swojej działalności.

Wiąże się z tym duch nowatorstwa, on także należy do polskiej tradycji teatralnej. U nas bowiem nigdy akademicki teatr, stanowiący opokę i punkt odniesienia, nie powstał, bo i nie mógł. Ale też nigdy teatr nasz nie skostniał, nie znieruchomiał, nie przestał się odnawiać. Nowatorstwo, duch awangardy stał się w teatrze polskim wartością tradycyjną właśnie. Dziedziczy ją każdy, kto wchodzi do teatru polskiego, a nowatorstwo oznacza żądzę sukcesu o wymiarach ogólnonarodowych, oznacza ambicję odegrania roli w historii narodu, w dziejach kultury narodowej, a przynajmniej w historii teatru narodowego. A nie w historii miasta czy województwa.

Na mocy swojej tradycji teatr polski chce również i dziś (a jest to ambicja bardzo silna) spełniać rolę wszechstronną, tak jak dawniej. Przemawiać do wszystkich, do elity i do tłumów; do mniej i bardziej wykształconych; do wszystkich pokoleń. Utrzymywać

życie wieczne, nieśmiertelne klasyków narodowych, ale i tworzyć kulturę współczesną, nowoczesną. Być świątynią sztuki, ale i kabaretem. Głosić święte prawdy, ale i brać udział w aktualnych polemikach. Być nie tylko wszechstronnym, ale i samowystarczalnym: tak jakby teatr miał wystarczyć za wszystko, zastąpić wszystko, dać sobie radę sam. Ogólnonarodowa użyteczność i tak zwany „poziom” — to tradycyjne zasady programowe naszego teatru. Kryje się w tym eklektyzm, ale jest też i siła żywotna. Oznacza to bowiem również walkę przeciw sklerozie, zastojowi, konserwacyzmowi; otwartość na wpływy obce (aby kultura narodowa nie była zaściankowa i zacofana); egzaltację wartości własnych, oryginalnych (aby kultura narodowa nie popadała w epigonizm i naśladownictwo).

Tradycja teatralna tkwi w naszej współczesnej kulturze tym silniej, że u nas każde większe miasto ma swój stały teatr, większe miasta utrzymują po kilka teatrów, łącznie jest ich kilkadziesiąt. Dają te teatry w ciągu roku około 400 nowych przedstawień dla 8 milionów widzów, zatrudniając przy tym kilka tysięcy osób. Równocześnie w trzech szkołach teatralnych kształci się (na czterech równoległych kursach, czyli „latach”) kilkaset osób, dając rocznie kilkudziesięciu absolwentów.

Mamy tu więc do czynienia z pewną wymierną wartością: z pewną liczbą budynków, urządzeń, ludzi i ich kwalifikacji, ich prac i dzieł. Stanowi to sporą część majątku narodowego, teatr także od strony ilościowej stanowi znaczną część kultury narodowej, jest więc dla niej czynnikiem ważnym.

Wszystko to sprawia, że w Polsce teatr cieszy się szczególnym szacunkiem i autorytetem artystycznym. Nie to jednak jest ważne, lecz skutki. A skutek jest ten przede wszystkim, że w epoce radia, telewizji, filmu — teatr jest u nas jedyną bazą ludzką dla wszelkiej sztuki widowiskowej, jedyną bazą wykwalifikowanych kadr.

Trzeba to uzupełnić jeszcze jednym: w epoce masowych środków przekazu teatr wykonuje u nas nadal,

jak przed stuleciem, podstawowe funkcje upowszechniania kultury, podkreślam: kultury, bo nie idzie tu o upowszechnienie samej tylko sztuki teatru, idzie tu o prawdziwą i podstawową służbę społeczną, a nie tylko o służbę sztuce. Dodajmy też, że spełniając rolę bazy ludzkiej i funkcję upowszechnieniową teatr nasz, choć rozbudowany, jest przecież w porównaniu do radia, filmu i telewizji instancją o wiele mniejszą, o wiele uboższą, o wiele gorzej wyposażoną. Środowisko przy tym niewielkie, parę tysięcy osób zaledwie.

Dziś już dominuje w tym środowisku doświadczenie powojenne, wykształcenie zdobyte w instytucjach Polski Ludowej, na naszych uniwersytetach i w szkołach teatralnych. Ale jako całość dziedziczy ono jednak cały ten zespół tradycji, który teatr polski czynią czymś szczególnym, a środowisko teatralne czymś odrębnym i odmiennym.

W tym zamkniętym środowisku na postawy umysłowe, moralne, ideowe tym intensywniej oddziałuje ciśnienie dziedzicznej i przekazywanej tradycji: tej żywej, specyficznej, polskiej tradycji teatralnej, o której była już mowa; tej, która kształtuje tradycyjny model polskiego teatru: to jest teatru zrywającego z tradycją potocznego myślenia, wyobraźni i gustów, teatru zaangażowanego społecznie i politycznie, wybiegającego w przyszłość, domagającego się zmiany, stawiającego na młodych, szukającego nowych form.

Także i doświadczenie społeczne, od którego tak bardzo postawy umysłowe, moralne i ideowe zależą, w środowisku teatralnym gromadzi się i przejawia jako trudne do pogodzenia fakty, zjawiska i procesy. Z jednej strony bowiem wynikająca z tradycji polskiego teatru potrzeba i ambicja odnoszenia się do widowni ogólnopolskiej sprawia, że środowisko teatralne traktuje widownię jako coś jednolitego (naród bowiem, cała Polska, jest dla naszych ludzi teatru widownią); z drugiej zaś każdy wieczór, zwłaszcza dla teatru objazdowego przynosi doświadczenie różnorodności, a nawet radykalnej odmienności środo-

wisk społecznych, dla których się pracuje. Publiczność premierowa, publiczność „zwykła”; publiczność młodzieżowa; publiczność wiejska; publiczność urzędnicza; publiczność robotnicza; publiczność studencka — to wielkie różnice nie tylko w gustach, potrzebach umysłowych i obyczajowych, wykształceniu i doświadczeniu artystycznym, ale także różnice obyczaju, poziomu życia, potrzeb i ambicji, więc nawet i samego sposobu zachowania się w teatrze.

Sztuka teatru, w przeciwieństwie do radia, kina, telewizji, jest sztuką bezpośredniego obcowania z ludźmi. Dlatego doświadczenie dysproporcji społecznych dla środowiska teatralnego jest czymś szczególnie przejmującym i trudnym: co wieczór stawia ono pod znakiem zapytania wartość własnej pracy i ambicji, co wieczór inaczej ten znak zapytania, tę wątpliwość formułuje.

Instytucja paradoksalna, środowisko trawione sprzecznościami: oto teatr. Nic dziwnego, że jego tendencje rozwojowe, ambicje i dążności artystyczne, społeczne, zawodowe, mają także charakter antynomii. Ale właśnie dzięki temu teatr jest jedną z najżywoźniejszych dziedzin sztuki u nas uprawianych.

Najważniejsza tendencja rozwojowa teatru polega dziś dla jednych na tym, by odnowić teatr tradycyjny, przekształcić go w duchu „nowoczesności”. Dla innych wręcz przeciwnie: teatr tradycyjny należy porzucić, a tworzyć teatr całkiem nowy, taki jakiego dotychczas nie było. Jedni powiadają: trzeba tworzyć teatr ideowy, poważny, o największych ambicjach, trudny, przeciwstawiający się publiczności. Nie, powiadają inni: publiczności trzeba schlebiać (bo jakże się ją inaczej do teatru przyciągnie?), robić przede wszystkim teatr lekki i łatwy, dać ludziom rozrywkę, jakiej potrzebują, zaspokajać snobizmy, jakim ulegają. Ależ nie, rzekną na to jeszcze inni: teatr to sztuka chwili, sztuka elastyczna, odpowiadająca potrzebom aktualności, kpiny, satyry i wzruszenia, w gruncie rzeczy estrada i kabaret podniesione do godności sztuki, taki teatr zdobędzie przyszłość.

Aby uporządkować ten chaos, a rzecz ująć w skrócie, niektórzy powiadają, że dwie generalne tendencje ożywiają współczesny teatr polski, tendencje sprzeczne, lecz równoległe i o tej samej sile: jedna chce tworzyć teatr służby społecznej, „społecznikowski teatr dla ludzi”, druga chce tworzyć „teatr dla sztuki”, w służbie jakiegoś ideału kultury, kierujący się wyłącznie najwyższymi ambicjami artystycznymi, teatr „artystowski”.

Takie uporządkowanie jest jednak schematem tylko. Jasność obrazu mać tu fakt, że różni różnie rozumieją „teatr dla ludzi”, różni różnie praktykują „teatr artystowski”. Każda z tych kategorii może być rozumiana lub praktykowana bądź w duchu nowoczesnego przetwarzania tradycji, bądź w duchu radykalnej nowości; bądź w imię powagi, bądź w imię rozrywki, albo elastycznej, aluzyjnej aktualności. A jeszcze i tu i tam może polegać to na teatrze realistycznym, to znów symbolistycznym; to na aktorskim, to znów na reżyserskim sposobie traktowania spektaklu. A jeszcze i tu i tam odwoływać się można albo do aktualnego gustu młodzieżowego (ponieważ to właśnie uważa się za miarę nowoczesności, za gust „nadchodzący”), albo do gustu „średniego”, drobnomieszczańskiego (ponieważ to właśnie uważa się za gust przeważający, gust większości, gust tradycyjny, więc trwały).

W rezultacie teatr zamierzony jako „teatr dla ludzi” w praktyce może okazać się raczej teatrem „artystowskim”, ten zaś, który powstał „dla sztuki”, praktycznie działać może jako popularyzator. Chłop bowiem strzela... itd.

W takiej oto sieci krzyżujących się tendencji, sprzeczności i konfliktów, antynomii i paradoksów — teatr tkwi od 2000 lat. Stanowią one o jego żywotności, należą do jego „istoty”, są jego „naturą”. Nasz teatr, polski teatr charakteryzuje się nadto sobie tylko właściwymi („niepowtarzalnymi”, jak mówią dziennikarze) antynomiami, swoją własną oryginalną paradoksalnością.

KULTURA TEATRALNA POLSKIEGO LUDU WIEJSKIEGO

KSAWERY PIWOCKI

Rozważania moje biegną na marginesie jeno zagadnień wymienionych w tytule. Nie mam bowiem zamiaru wymieniać szczegółowo wszystkich pierwiastków teatralnych w kulturze duchowej i obyczajowej polskiego ludu wiejskiego. Za daleko mogłoby to nas doprowadzić. Chodzi mi raczej o wskazanie, dlaczego w polskiej sztuce i to w najwyższych jej regionach stale przewijają się motywy sztuki ludowej: w muzyce od Chopina po Karola Szymanowskiego, w plastyce Stanisława Wyspiańskiego. Tade Makowski (stałe mieszkającego i zmarłego w Paryżu), czy wreszcie Hasióra — i oczywiście w poezji od czasów romantyków. Teatr nie mógł pozostać w tyle i na pewne tradycje ludowe stałe kładli nacisk wielcy polscy ludzie teatru aż po eksperymenty Grotowskiego.

Te ludowe motywy i motywacje układają się w kilka pięter czy raczej w kilku planach kulisy polskiej kultury. Najpłytszymi, choć może najbardziej rzucającymi się w oczy, są motywy tematyczne i formalne: od „Sobótki” Jana Kochanowskiego z XVI wieku i od „Krakowiaków i Górali” Wojciecha Bogusławskiego z XVIII wieku, opery Stanisława Moniuszki „Halka” z XIX ... po „Pastorałki” Leona Schillera i teatr Dejmka czy ostatnie sztuki Brylla z XX w. Niemniejże wpływy tematycznych stylizacji formy ludowej widoczne bywają w scenografii uczniów Wyspiańskiego, jak

Drabika czy Pronaszki, albo w teatrze lalek Kiliana. Można wspomnieć tu na marginesie współczesne występy zespołów pieśni i tańca „Mazowsze” i „Śląsk” z ich stylizowaną ludowością.

Ważniejsze i w głębszym planie leżą historyczne elementy kultury teatralnej w Polsce. Nie mają one wprawdzie cech wyłącznie polskich — naród nasz bowiem łączyło zbyt wiele więzów z kulturą narodów Europy zarówno zachodniej, jak wschodniej, północnej i południowej. Należy tu wymienić na pierwszym miejscu, znane zresztą wszystkim ludom świata, zjawiska teatralizacji obrzędów zarówno rodzinnych (narodziny, wesela, pogrzeby), jak i dorocznych, związanych z cyklem praktyk i wierzeń magicznych rolniczych czy pasterskich, a łączonych od czasów chrystianizacji Europy mniej lub więcej wyraźnie z dorocznymi świętami kościelnymi. Wiele z nich nie tylko dzielimy „od zamierzchłych czasów” z innymi narodami i ludami Europy, ale też wiele z tych obyczajów przyszło do nas już w naszym tysiącleciu z Zachodu, jak średniowieczne misteria i przede wszystkim franciszkańskie szopki, które weszły niezmiernie głęboko w polską kulturę ludową wraz z kolędami i przedstawieniami kukielkowymi. Można wprost z nich wywieść tak ulubioną w Polsce współczesnej „szopkę polityczną”, jak na innym piętrze oddziaływań narodowe misterium „Wesele” Wyspiańskiego. Z Zachodu też przyszedł do nas obyczaj masowych i tym samym w pewnym sensie zteatralizowanych pielgrzymek i procesji do miejsc odpustowych i „cudownych” obrazów, z wielomilionowymi pielgrzymkami na Jasną Górę w Częstochowie na czele.

W najgłębszej warstwie ludowych oddziaływań na polską kulturę, także teatralną, zjawiają się dwa momenty, już specyficznie polskie, które możnaby w skrócie ująć w slogany: „Lud w niewoli” i „Naród w niewoli”. Stosunki pańszczyźniane w Polsce szlacheckiej XVI—XVIII wieku — wbrew plotkom Woltera — nie były chyba bardziej nieludzkie, niż w innych krajach ówczesnej Europy. Jednakże wobec słabo rozwiniętego mieszczaństwa ciążyły na olbrzymiej

procentowo masie narodu, odcinając ją od kultury elitarnej, pozostawiając tym masom ludu wąski jedynie odcinek przejścia od ciężkiej codzienności dnia powszedniego do ludycznego wyzwolenia, od smutnego profanum do radosnych chwil uniesienia świątecznego sacrum. Stąd waga obrzędów semiteatralnych w obyczajowości świąt rodzinnych i przede wszystkim obchodów i pielgrzymek kościelnych. Wobec żarliwego katolicyzmu większości także szlachty, która nie śmiała się więc przeciwstawić zwyczajom masowych manifestacji kościelnych — stawały się one jedynym, jakże potrzebnym i ukochanym ujściem dla poczucia swobody u ludu. Pielgrzymki i odpusty, pamięć o tych wzniosłych chwilach wolności zakłęta w drzeworytnicze pamiątki kupowane na straganach, zawieszane pod belkami pułapów chat i charakterystyczna identyfikacja swego losu z wyobrażeniami kościelnymi (jak ulubiony i tak w Polsce powszechny motyw Chrystusa Frasobliwego), wprowadzenie obrzędu dzielenia się opłatkiem do rodzinnego święta uczty wigilijnej w przeddzień Bożego Narodzenia... związały się daleko silniej z kulturą ludową w Polsce, niż w krajach sąsiednich. Znałe także gdzie indziej świeckie intermedia przedstawień jasełkowych — nabierają w tym kontekście szczególnego wyrazu, wprowadzając sporo elementów gorzkiej niejednokrotnie satyry i zawoalowanego protestu. Czerwone plamy szlacheckich kontuszy unurzanych w płomieniach w wyobrażeniach piekła i także żupany doradców Heroda w jasełkach — mają swoją wymowę. Niejako rewolucyjne stany pierwotnego chrześcijaństwa odżywają pod polskimi strzechami. Motywy te wykorzysta m. in. Mickiewicz w „Dziadach” i Wyspiański w „Weselu”.

W okresie niewoli politycznej, utraty niepodległości, tego rodzaju elementy wyobrażeń zaczerpniętych z repertuaru tradycyjnych świąt kościelnych, nabierają dalszych znaczeń. Austriacki cesaropapizm józefiński, protestantyzm germanizacyjny królów pruskich, zachłanna ortodoksja carów rosyjskich ułatwiła i niejako stymulowała w całej sztuce polskiej, a więc i w

teatrze, jawne i utajone operowanie ludowymi motywami katolickich obrzędów i — podobnie jak w Irlandii — stawały się one swoistym wyrazem narodowego także protestu. Jak dla pańszczyźnianej wsi, tak teraz dla całego narodu sacrum tych tradycji stawało się odskocznią dla — jedynie na codzien niemal możliwego w warunkach niewoli — protestu. Archetypiczne motywy tej tradycji, znane w kulturze całej Europy — nabierają w Polsce nowego i bardzo specyficznego wyrazu, mylącego często obcych, nie wtałjemniczonych w polską rzeczywistość ówczesną. To nie zaściankowość, obskurantyzm czy religianctwo każą Mickiewiczowi i Wyspiańskiemu czerpać z tych tradycji, z tej charakterystycznej formy ludowego sacrum, albo Mrożkowi rozbijać klasyczną konstrukcję dramatu na luźne intermedia, ani wreszcie Grotowskiemu wciągać widownię w teatralny „obrzęd” — to odwieczny już nawyk polskiej formy widowiska, właśnie ludowego widowiska. Mieszcząński dramat psychologiczny nie jest mocną stroną naszej tradycji teatralnej — jej specyfiką zdają się mi właśnie formy widowiskowo-obrzędowe, narodowe misteria o skomplikowanym podtekście, ukrytym w archetypicznych symbolach, którym nadaje się nowe i narodowe treści. W tym znaczeniu kultura teatralna naszego ludu żyje aż potąd w naszym dramacie, choć przybiera coraz to nowe maski współczesnej sztuki.

w: Pologne. Théâtre et Société, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1972.

STYL TEATRU POLSKIEGO

ROMAN SZYDŁOWSKI

Ranga i znaczenie teatru zależą przede wszystkim od jego stylu. Powstaje on w ciągu długiego czasu jako wynik twórczych poszukiwań najwybitniejszych osobowości życia teatralnego. W nim odzwierciedla się duch narodu, jego cechy specyficzne, znajdujące również odbicie w literaturze i sztuce. Im oryginalniejszy, im bogatszy styl teatru, im więcej w nim cech niepowtarzalnych, im więcej ma do powiedzenia w dziedzinie treści i formy — tym większe znaczenie teatru, tym mocniejszy jego rezonans w życiu społecznym i narodowym.

Teatr polski jest teatrem o takim właśnie indywidualnym i bogatym, niepowtarzalnym obliczu. Znamionują je przede wszystkim cztery następujące cechy: zaangażowanie w sprawy swojego narodu i społeczeństwa; poetycki charakter; malarskość widzenia świata; ironia, satyryczne spojrzenie, poczucie humoru, zamiłowanie do groteski i zaostrenia, do bardzo wyrazistej formy.

Nieledwie od początku swojego istnienia pragnie teatr polski podejmować problemy najistotniejsze dla losu swego narodu. Tak było, kiedy Jan Kochanowski wołał pod koniec wieku XVI (a więc na dwa wieki przed upadkiem Polski szlacheckiej): „O królestwo nierządne i zginienia bliskie”, ostrzegając naród przed klęską. Tak było, kiedy pod koniec wieku XVIII Franciszek Zabłocki piętnował w *Fircyku w zalotach*

zepsucie i demoralizację ziemiaństwa, a Julian Ursyn Niemcewicz opowiadał się w *Powrocie posta* za programem reform Sejmu Czteroletniego i Konstytucją 3 Maja. Dla Wojciecha Bogusławskiego, zwanego ojcem sceny narodowej, teatr był wielką szkołą wychowania narodowego, a przedstawienie jego śpiewogry *Krakowiaczy i Górale*, z dopisanymi specjalnie kupletami, stało się w roku 1794 hasłem do wybuchu powstania kościuszkowskiego. Z desek sceny padały zawsze w Polsce słowa gorące, nawołujące do walki w latach niewoli, a do pracy w latach, kiedy najważniejszym zadaniem stała się odbudowa i budowa wyzwolonej ojczyzny. Kiedy w okresie zabórów język polski zabroniony był w szkołach, urzędach, a nawet na ulicy, teatr był jedynym miejscem, gdzie rozbrzmiewać mogła piękna mowa polska, gdzie uczono myślenia obywatelskiego o sprawach wielkich i powszechnych. Teatr polski chciał wypowiadać się w najważniejszych sprawach kraju, piętnować wady i przywary narodowe, troszczyć się o wychowanie społeczeństwa. Takiemu teatrowi zaangażowanemu, politycznemu, filozoficznemu i krytycznemu wobec wad swego narodu bliski był więc dramat Szekspira i Schillera, Calderona i Lope de Vegi, głębokie komedie filozoficzne Moliera i pełen patriotycznego żaru *Cyd Corneille'a*, a także *Wesele Figara* Beaumarchais'go.

Z zaangażowaniem w sprawy narodu i patriotycznym charakterem teatru polskiego rymuje się bardzo dobrze jego zamiłowanie do poezji i metafory. Teatr polski i dramat polski jest poetycki od czasów Reja i Kochanowskiego do dnia dzisiejszego. Nie jest przypadkiem, że najwybitniejsze dzieła dramaturgii polskiej wyszły spod pióra poetów. Teatr polski był niezbyt chętny małemu realizmowi sztuk obyczajowych. Okres wielkiej mody naturalistycznej w Europie — na przełomie wieku XIX i XX — zaznaczył się w Polsce co prawda twórczością Gabrieli Zapolskiej, Tadeusza Rittnera i Włodzimierza Perzyńskiego, wybitnych przedstawicieli tego kierunku, lecz przyniósł także poetycki teatr Wyspiańskiego. Dramaturgia

i koncepcja jego epickiego teatru wybiegła daleko w przeszłość, w wiek XX.

Poezja znajduje swój artystyczny odpowiednik w plastyce. Umiejętność zwięzłego i pięknego formułowania myśli jest sztuką poetów. Umiejętność obrazowego myślenia czy myślenia obrazami jest sztuką malarzy. W dramacie polskim idą one w parze i wiążą się z sobą. Najwięksi polscy poeci teatralni myśleli obrazami i obrazami nauczył się myśleć polski teatr, który dziś odczytuje ich dzieła. Stąd wielka rola, jaką odgrywa w teatrze polskim scenografia.

Scenograf jest w Polsce współtwórcą, współinscenizatorem przedstawienia, nie tylko autorem jego oprawy plastycznej czy projektantem funkcjonalnych płaszczyzn gry i efektownych kostiumów.

Niewiele jest krajów, w których powiązania pomiędzy teatrem a plastyką byłyby tak silne jak w Polsce. Niewiele jest krajów, w których przedstawienia byłyby tak barwne, a scenografia otrzymywałaby brawa już w chwili, kiedy kurtyna idzie w górę przed rozpoczęciem pierwszego aktu przedstawienia. Niewiele jest wreszcie krajów, w których scenografowie stawali się reżyserami (jak Józef Szajna), a najwybitniejsi inscenizatorzy mieli by za sobą studia plastyczne w Akademii Sztuk Pięknych (jak Konrad Swinarski i Andrzej Wajda). Ci ostatni robią nieraz użytek ze zdobytych umiejętności, projektując dekoracje do swoich przedstawień, współpracując ze scenografami.

Większość wybitnych inscenizacji teatru polskiego powstaje w trakcie twórczych dyskusji pomiędzy reżyserem a scenografem. Żaden z nich nie pracuje w izolacji. Nieraz ostateczny kształt scenografii rodzi się w trakcie prób. Scenograf jest też w polskim teatrze najczęściej stałym pracownikiem, związanym ze swym zespołem. Wybitni scenografowie współpracują latami z tymi samymi wybitnymi reżyserami, znają ich styl i zamiłowania artystyczne, znajdują z nimi wspólny język, stają się partnerami i współtwórcami ich dzieł.

Specjalną funkcję w teatrze polskim spełnia ironia jako sposób widzenia zjawisk zasługujących na zde-

maskowanie i potępienie. Deformacja, a nawet groteska, odbiegając od naturalistycznej fotografii życia, przekazuje o nim głęboką i pełną prawdę. Podobnie jak nawias poetycki i nawias malarski jest ironia również sposobem wyobcowania problemu, przybliżenia przez oddalenie, ułatwieniem zrozumienia istoty rzeczy poprzez spojrzenie na nią z pewnego dystansu. Poczucie humoru jest cechą narodową Polaków. Radowało ich ono przed niejedną klęską i pomagało przetrwać w najtrudniejszych latach niewoli, wojen i okupacji. Jakże mogłoby zabraknąć satyry w polskim teatrze?

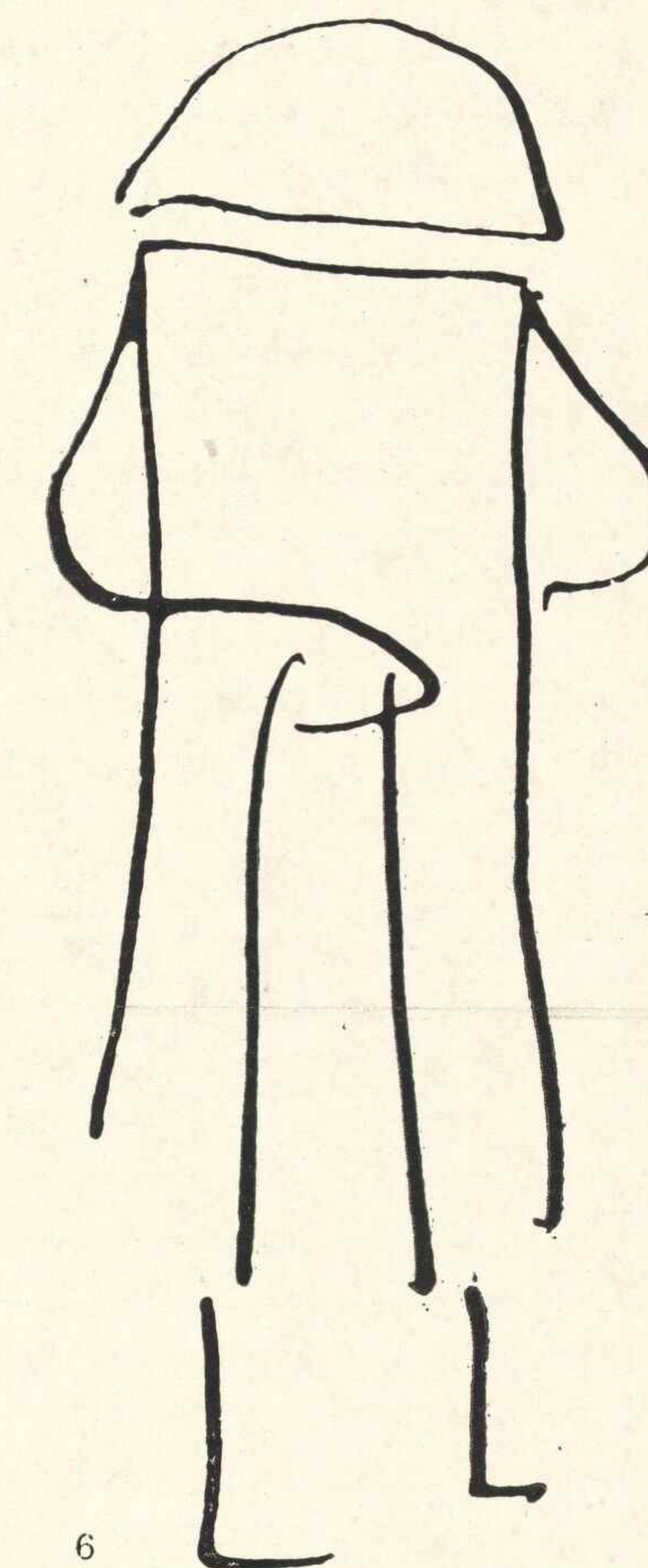
Znajdujemy ją w utworach dramatycznych Mikołaja Reja z Nagłowic w XVI wieku. Zjadliwie brzmią jeszcze dziś ironiczne strofy *Dziadów* Adama Mickiewicza. Świetne przykłady satyrycznej poezji teatralnej spotykamy u romantycznych poetów wieku XIX — Słowackiego i Norwida. Sztuki Wyspiańskiego *Weśle* i *Wyzwolenie* to przecież tragikomedie narodowe najwyższej próby. Stąd już prosta droga do twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, do tragifars: *Matka, Oni, Gyubal Wahazar* czy *Szewcy*, pozornie absurdalnych, a przecież tak proroczych w widzeniu Polski i świata, ostrzegających przed największymi niebezpieczeństwami zagrażającymi współczesnej ludzkości, demaskujących je i piętnujących. Ileż jest gryzącej ironii w sztukach Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza i in., w utworach poetów najmłodszego pokolenia.

Śmiech leczy, śmiech obezwładnia wroga, śmiech nieraz boli. Teatr polski nigdy się go nie wyrzekał ani nie lękał. Nie lubi tylko śmiechu pustego. Z satyrą i śmiechem walczyli zwykle ci, dla których były one bardziej zabójcze niż ostre klingi i miecze. Pod koniec wieku XVIII biskup Ignacy Krasicki, autor świetnych fraszek i utworów satyrycznych, powiedział, że prawdziwa cnota krytyk się nie boi.

Jakież więc jest ów styl teatru polskiego? Wytworzył się w ciągu wieków. Wyrósł z widowisk plebejskich i z misteriów, z ludowych chłopskich szopek obnoszonych w czas Bożego Narodzenia po wsiach

i przysiółkach, z jasełek i religijnych wzruszeń pastorałkowych, z kuligów, wielkopańskich zabaw, z wielkich wzlotów poezji romantycznej i neoromantycznej, z przedstawień sztuk współczesnych wreszcie. Wydaje się że za naszych czasów jest nim synteza teatru poetyckiego i politycznego. Jest to teatr bardzo różnorodny. Mieszczą się w nim wielkie widowiska, pełne barwy i światła — teatr monumentalny i bogaty jako synteza słowa, ruchu, obrazu, muzyki i pantomimy. Należą do niego również przedstawienia prawie ascetyczne. Wiele wnoszą do tego teatru doświadczenia Teatru Pantomimy oraz poszukiwania Teatru Laboratorium.

Roman Szydłowski: Teatr w Polsce, wyd. Interpress, Warszawa 1972, rozdział I.



POMIĘDZY REŻYSERIA A SCENOGRAFIA

JAN KOSIŃSKI

Cokolwiek by się powiedziało, dzieje dawnego teatru polskiego są raczej skromne i do XIX w. dość analogiczne do dziejów innych teatrów europejskich. Sytuacja szczególna, która miała zaważyć na dalszych losach i obliczu tego teatru, wytwarza się dopiero w czasach romantyzmu: państwo polskie nie istnieje, życie teatralne pod trzema zaborami nie rozwija się harmonijnie — może co najwyżej liczyć na gościnne występy trup i aktorów obcych oraz na sukcesy miejscowych ulubieńców publiczności w błahym i przypadkowym repertuarze. Równocześnie w Paryżu na emigracji, następuje niezwykle silna erupcja poetyckiej twórczości dramatycznej. Ten polski dramat romantyczny odznacza się nie tylko dynamiką idei wolnościowych i patriotycznych, ale i nie spotykaną siłą wyobraźni. Nie ogranicza się do tematyki historycznej, włącza niebo i piekło, legendę i balladę ludową i w jej zwierciadle ukazuje nawet niedawne wydarzenia polityczne. Scena nie przyswaja tego dramatu, ani w środowiskach emigracyjnych, których nie stać na własny teatr, ani tym bardziej w kraju, gdzie dla władz zaborczych jest on niecenzuralny. Tak więc w założeniu jest to dramat literacki, niesceniczny, nie liczący się z trudnościami inscenizacji, lub wręcz odwołujący się niefrasobliwie do tych najwyższych zdobyczy inscenizacyjnych, jakie widywało się ówczesnie na scenach Paryża. Natomiast

ten niesceniczny dramat jest czytany chciwie przez kilka pokoleń Polaków, działa na wyobraźnię i staje się swoistym „teatrem wyobraźni” o szerokim, masowym zasięgu.

Już na przełomie wieków, w czasach neoromantyzmu i symbolizmu, znajduje on kontynuatora, interpretatora i realizatora w osobie Stanisława Wyspiańskiego. Był to dużej miary malarz, wyrosły w środowisku artystycznym ówczesnego Krakowa, zrazu uczeń Matejki, zarażony od najmłodszej młodości jego historyczną wyobraźnią. W Paryżu zetknął się z nowymi prądami w malarstwie — był zbyt wrażliwym i chłonnym plastykiem, by ich nie przyjąć, ale nie znalazł w nich ujścia dla specyfiki swojej wyobraźni. Na szczęście nie szukał kompromisu na terenie malarstwa. Pod wpływem wagnerowskiej idei „syntezy sztuk” zaczął marzyć o swoiście „totalnym” teatrze i pisać dramaty nawiązujące do polskiej tradycji romantycznej, do dramaturgii Mickiewicza i Słowackiego, poszerzając tę tradycję o nurt hellenizmu, o aktualność społeczno-polityczną i o poetycki warsztat symbolistów. Scena krakowska przyjęła go, mimo oporów i trudności, wystawiając wiele jego dramatów i odwołując się sporadycznie do jego umiejętności scenograficznych i inscenizacyjnych. W tych sprawach okazał się prekursorem, zapowiadającym hasła Reformy i kto wie, do czego by doszło, gdyby oddano mu dyрекcję krakowskiego teatru, o którą się ubiegał i gdyby przedwczesna śmierć nie przerwała jego działalności. Oprócz niektórych własnych dramatów, danym mu było zrealizować po raz pierwszy na scenie *Dziady* Mickiewicza — czołowy i najbardziej „niesceniczny” dramat polskiego romantyzmu. Umarł w 1907 r., w trzydziestym ósmym roku życia, w pełni sławy i nie zrealizowanych możliwości. W sumie rozbudował, rozszerzył i unowocześnił polski teatr wyobraźni i wskazał na możliwość jego scenicznej realizacji.

Wśród jego duchowych spadkobierców pierwsze miejsce zajmuje Leon Schiller (1887 — 1954), uczeń i przyjaciel Gordona Craiga, czołowy przedstawiciel

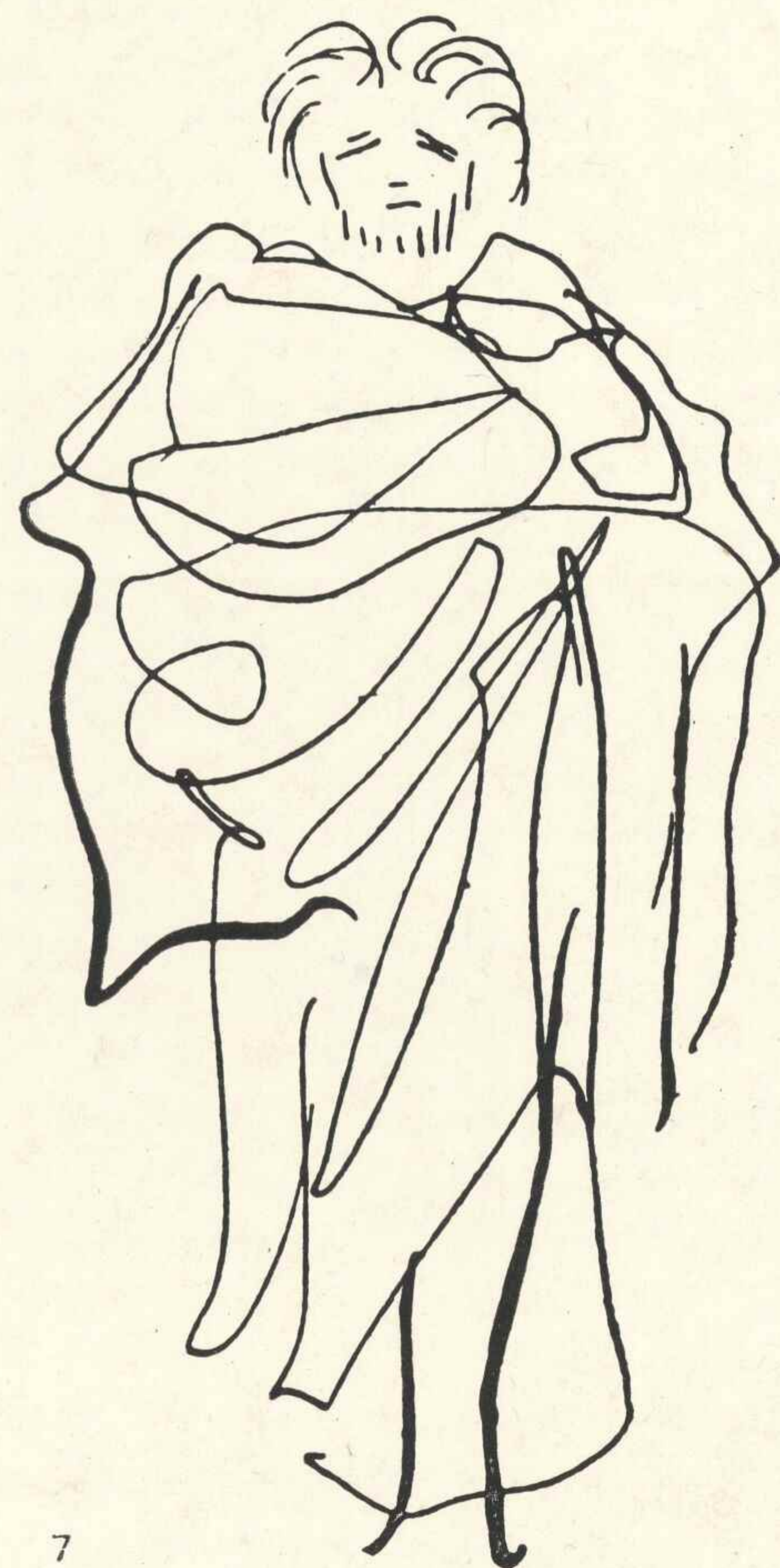
Wielkiej Reformy w Polsce. Nie był ani aktorem, ani malarzem. Jego droga do teatru prowadziła poprzez literaturę i muzykologię do praktyki reżyserskiej. Od zjawisk w rodzaju Craiga czy Appii różnił się tym, że o ile tamci byli futurologami, postulującymi i głoszącymi nowy teatr w dość ścisłej izolacji od praktyki scen realnie istniejących, Schiller w trudnych warunkach, jakie były udziałem teatru w początkach państwowości po 1918 r., upierał się przy maksymalistycznym programie artystycznym, w którym znalezienie formy scenicznej dla polskiego „teatru wyobraźni” stało się jednym z czołowych punktów, obok żywej, współczesnej problematyki społecznej, obok badawczej pasji teatrologicznej, poszukującej źródeł i początków polskiego teatru. Sam przeszedł do historii, jako autor inscenizacji, które do dziś zdumiewają śmiałością i nowoczesnością środków. Kształtował przestrzeń sceniczną przy pomocy architektury podestów i zmiennego światła, ruch mas ludzkich poddawał muzycznym rytmom, tworząc teatr monumentalny, „ogromny”, a równocześnie w granicach możliwości oszczędny w środkach. Nie był plastykiem, ale dzięki niezwykłej sile wyobraźni i woli twórczej, wpływał na pracujących z nim scenografów, pobudzając ich do szukania rozwiązań, wykraczających poza ówczesną praktykę. Tak się szczęśliwie składało, że scenografowie ci — były to nie byle jakie indywidualności artystyczne, począwszy od najstarszego wiekiem Karola Frycza, który od bezpośrednich wpływów Wyspiańskiego i tradycji dekoracyjnej w duchu art nouveau, ewoluował w stronę kubizmu i form syntetycznych (powracając chętnie do historycznego pastiszu à la Benoit), poprzez nieokiełznany temperament malarski Wincentego Drabika, próbującego w ekspresjonistycznych przerostach szukać kształtu dla romantycznej poezji, aż do Andrzeja Pronaszki, którego kubistyczno-monumentalne środki plastyczne stworzyły najdoskonalszy, kongenialny odpowiednik schillerowskiego stylu z lat 1924—32. Po tym stopniowo przychodzi kolej na Władysława Daszewskiego, który do tej kubistyczno-ekspresjonis-

tycznej tradycji wniósł element satyry, humoru, syntetycznego, komponowanego realizmu i intelektualnego komentarla, niezbędny w społeczno-rewolucyjnym nurcie zainteresowań Schillera, któremu w tym czasie forma monumentalna przestała wystarczać.

Działalność pedagogiczna Schillera, jaką podjął w Warszawie na stworzonym przez siebie wydziale reżyserskim Instytutu Sztuki Teatralnej już przed wojną wydała kadrę reżyserów, z których kilku utrzymuje się do dziś na czołowych pozycjach, a lata powojenne dostarczają ciągle nowych. Podobnie w dziedzinie scenografii, Karol Frycz w Krakowie, Władysław Daszewski w Warszawie, prowadzili od czasów przedwojennych działalność pedagogiczną, w wyniku której ilość fachowych i uzdolnionych scenografów przekracza dziś dość znacznie zapotrzebowanie ze strony teatru — stan ten ma oczywiście strony dodatnie i ujemne. Tak czy owak, nawet w małych prowincjonalnych ośrodkach teatry mają ambitnych reżyserów i scenografów, którym system subwencjonowania przez państwo stwarza możliwości realizacji trudnych pozycji repertuarowych. Obok sztuk współczesnych swoich i obcych, obok klasyki światowej, polski dramat romantyczny wszedł na stałe do repertuaru. Przestał być teatrem wyobraźni i nie spełnionych tęsknot, ale nie stał się również teatrem codziennym, którego forma raz opracowana, dałaby się dowolnie powielać. Postulat „wierności autorowi” do niczego tu właściwie nie służy, skoro w większości tych utworów ilość tekstu poetyckiego przekracza znacznie ramy przedstawienia, a konstrukcja jest tak swobodna i kapryśna, że każda kolejna realizacja wymaga zabiegów dramaturgicznych, z których wynika za każdym razem nowy kształt utworu. Współtwórczość reżysersko-scenograficzna, zasada przetwarzania dramatu na scenariusz przedstawienia — procedury tak powszechne we współczesnym teatrze — tutaj w zetknięciu z tą „niesceniczną” materią dramatyczną nabierają szczególnych uzasadnień i zachęcają do praktyk bardzo odległych od wszelkiego akademizmu. Przyznać trzeba, że jest

to sytuacja dość paradoksalna w zestawieniu z którymkolwiek z teatrów europejskich, gdzie obowiązki wobec rodzimej spuścizny repertuarowej z reguły raczej prowadzą do akademizmu i kontynuowania tradycji obyczajowo-naturalistycznego aktorstwa. Oczywiście w teatrze polskim ten nurt istnieje również, ale nie dominuje, gdyż komedia mieszczańska drugiej połowy XIX w. nie wydała tu szczególnie smakowitych owoców. Tak czy owak, czysty popis aktorski, nie poparty wyrażaniem jakichś treści ogólniejszych i bardziej zasadniczych niż samo przedstawione zdarzenie, jest w polskim teatrze dość rzadki; przeważa repertuar i język artystyczny, w którym z konieczności wizualność i środki inscenizacyjne nie stanowią jedynie zewnętrznych ozdób, lecz istotne elementy przedstawienia, nie mniej wymowne od tekstu. Jest to chyba dość istotna cecha polskiego teatru i ona to właśnie tłumaczy, że w tak krótkim szkicu należało zrezygnować z ambicji omawiania po kolei poszczególnych reżyserów i scenografów.

w: Pologne. Théâtre et Société, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1972.



7

TEATR OGROMNY

ZENOBIUSZ STRZELECKI

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 Proszko.

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 romantycznego¹⁾. 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 jakiemś uogólnieniu. Pozostawiając na uboczu dramat i zagadnienia publiczności, zaj-

miemy 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: żaden teatr dzisiejszy nie wystarczyłby nawet dla *Nieboskiej komedii*. [...] Powszechnie 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 Cześci przywiązują zbyt wielką wagę do swoich czterech ścian z pomostem i kulisami, zwanych teatrem narodowym. Bez wątplenia 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”²⁾.

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”³⁾. 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 zapad-

41

nie. Z areną łączył ją pomost. Kolista arena miała około 17 m średnicy. Trzy kondygnacje, które wymienia Schiller, to scena, pomost i arena, zróżnicowane wysokościami raczej nieznacznie. Podobny jest ten teatr również do sceny szekspirowskiej, bo scena odpowiada alkowie i balkonowi, a proscenium, wrzynając 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 iluzijnemu. 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 odzwierciedlenia 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 widowym 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

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. teatrologi odkryli dotychczas nie znany rysunek Wyspiańskiego z 1905 r., przedstawiający teatr pod gołym niebem. Może to być jedynie projekt amfiteatru wawelskiego. Rysunek ten zanalizował bardzo szczegółowo i wnikliwie Zbigniew Raszewski w „Pamiętniku Teatralnym” w numerze poświęconym Stanisławowi Wyspiańskiemu.

Na planie zabudowy wzgórza wawelskiego z 1904 r. Wyspiański po prostu rysuje teatr grecki, ze sceną płytką i długą. Gdyby nie ów wzmiankowany później 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 cyrkiem jest dwuczęściowe i zawiera bieżnię na dolnym poziomie i właściwe proscenium na wysokości sceny. Mamy więc trzy zasadnicze elementy do przedstawienia: scena, proscenium, bieżnia (czy tor). Tylony 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 spo-

sób 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 pisać *dzienné, krzyczące tragedie à l'antique...*”⁴⁾.

Zadziwia ten sąd u tak wybornego znawcy starożytności. Światło dzienne znakomicie znosiły erynie w teatrze starożytnym, cudowne wydarzenia w teatrze misteryjnym, zjawy *Hamleta* i czarownice *Makbeta* w elżbietańskim. Wystarczała jedna pochodnia i stała się noc. W teatrze antycznym stosowano również maszynerie: *periaktoi* 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 ruszałkom 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 niestałej, dosyć deszczowej, taki teatr pod otwartym niebem

mógłby się okazać mało użyteczny (choć można sobie wprawdzie wyobrazić cały ten walec-rondel nakryty kopułą czy velarium). 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 lożami-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* — wprawdzie 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 bryłowe dekoracje, komponowany ruch aktorów, dużą ilość komparsów, działanie wizualne plastyczno-dramatyczne, podbudowę muzyczną. Jest propagatorem architektury Teatru Ogromnego, idei Mickiewicza i Wyspiańskiego. Czy poglądy Schillera wywarły wpływ na koncepcje architektoniczne Pronaszki? Jest rzeczą znaną, 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.

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 („l teatr”) 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.

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 początki 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 ciekawia nas charakterystyki psychologiczne, przeżycia Heleny, Parysa, Antenora, Priama czy Menelaosa [...]. Natomiast interesuje nas, a w końcu i wzrusza los narodu trojańskiego”⁵⁾.

A więc teatr monumentalny ma u nas wielkie tradycje i pomimo wszelkich przeciwności jest kontynuowany, rozwijany, nabiera coraz to wyraźniejszych kształ-

tów, 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.*

Zenobiusz Strzelecki: *Polska plastyka teatralna*, PIW Warszawa 1963, s. 228—233.

¹⁾ L. Schiller: *Teatr Ogromny*, „Scena Polska”, 1937, grudzień.

²⁾ A. Mickiewicz: *Dzieła*, Warszawa 1929, t. XVII—XVIII, s. 170—171.

³⁾ L. Schiller: op. cit., s. 31.

⁴⁾ T. Sinko: *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 209.

⁵⁾ C. Backvis: *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, zeszyt III—IV, s. 414.

ANDRZEJ PRONASZKO

Ze zmaganié imaginacji plastyka, jego założeń artystycznych i treści utworu dramatycznego z przestrzenią sceniczną i jej technicznym bogactwem lub ubóstwem, wyrasta ostatecznie sprecyzowana koncepcja inscenizacji plastycznej.

Plastyk, scenograf dba, żeby:

1. Miejsca gry były widoczne dla całej widowni. Nie mogą istnieć martwe, niewidoczne przestrzenie.
2. Dekoracja, tereny gry i kostiumy powinny ułatwiać wprowadzenie widza w treść i klimat sztuki, a nie zaciemniać je zbędnymi „efektami”.
3. Tereny gry i kostiumy mają za zadanie organizować gest aktora, wyznaczać kierunki akcji.
4. Dekoracje powinny być łatwe dla zmiany tak, aby czas ich usunięcia i postawienia nowych nie przecinał napięcia dramatycznego, w jaki wprowadziła widza scena poprzednia.
5. Komponować dekoracje tak, aby nie amputować ich nieruchliwością tekstu sztuki.
6. 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, rytmizującą akcję, i być zapowiedzią form żywych, które na nim w akcji staną.
7. Tworząc teren gry należy pilnie śledzić linię napięcia uczuciowych dramatu.
8. Spadek powierzchni podestu nie powinien przekraczać 20°. Przy spadku w dwóch kierunkach, suma spadków nie powinna również przekraczać owych przepisanych 20°.
9. Różne pochyłości 5 stopni, 10, 15, 20 wiąże się za pomocą trójkątnych płaszczyzn.

10. Rzeźbiarsko ujęty teren akcji pogłębia przestrzeń sceniczną, rozbudowuje plany, kasuje jednopłaszczyznowość (reliefowość), wprowadza na jej miejsce przestrzenność i nadaje scenie ten wyraz, który się będzie rozwijał w miarę wypowiedzianego tekstu.

Andrzej Pronaszko: *Zapiski scenografa, wspomnienia — artykuły — listy*. Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, dodatek I — Scenografia.



A. Stopka

ZENOBIUSZ STRZELECKI

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 arcyzmu. „Aktor, który zakłada na twarz maskę, opiera swą grę nie na zmienności fizjonomii ani na głosie, lecz na ruchu całego ciała”¹⁾. 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.

Zenobiusz Strzelecki: Polska plastyka teatralna, PIW Warszawa 1963, s. 539.

¹⁾ K. Miklaszewski: La commedia dell'arte, Paryż 1927, s. 117, 118.



9 KRÓL - DUCH

SPIS TREŚCI

Adam Kilian, Wstęp	9
Aleksander Gieysztor, Kultura narodowa otwarta: od Polski średniowiecznej do Polski współczesnej	13
Witold Filler, Z historii teatru	19
Jerzy Adamski, Prestiż teatru polskiego	28
Ksawery Piwocki, Kultura teatralna polskiego ludu wiejskiego	33
Roman Szydłowski, Styl teatru polskiego	35
Jan Kosiński, Pomiędzy reżyserią a scenografią	38
Zenobiusz Strzelecki, Teatr Ogromny	41
Andrzej Pronaszko, * * *	45
Zenobiusz Strzelecki, * * *	46

SPIS ILUSTRACJI

1. Andrzej Stopka, Leon Schiller
2. Stanisław Wyspiański, Bitwa pod Grunwaldem
3. Stanisław Wyspiański, Księżę Józef Poniatowski
4. Stanisław Wyspiański, Henryk Walezy
5. Andrzej Stopka, Prof. Karol Frycz w drodze na Akademię
6. Stanisław Wyspiański, Napoleon
7. Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz
8. Andrzej Stopka, Zbigniew Pronaszko
9. Andrzej Stopka, Król Duch

Druga część katalogu ukaże się w terminie późniejszym.

Komisarz wystawy i projekt ekspozycji: Adam Kilian
Projekt plakatu i okładki katalogu: Henryk Tomaszewski
Układ graficzny katalogu: Zenon Januszewski
Reprodukcje fotograficzne: Sergo J. Kuruliszwili
Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek
Wydawca: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych



Cena 30.— zł

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 4008. Nakł. 600. C-82.

